

Ивана Мегид

ПАРАЛЕЛНЕ ИСТОРИЈЕ

Савремена српска
уметничка музика
у дијаспори



Музиколошки институт САНУ

Ивана Медић
ПАРАЛЕЛНЕ ИСТОРИЈЕ
Савремена српска уметничка музика у дијаспори

Објављивање ове књиге финансирани су



Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије

Сокој 
ОРГАНИЗАЦИЈА
МУЗИЧКИХ АУТОРА
СРБИЈЕ

Ивана Медић

ПАРАЛЕЛНЕ ИСТОРИЈЕ

Савремена српска уметничка музика у дијаспори

Музиколошки институт САНУ
Београд, 2020.

*Посвећено грађој колеџиници и великом узору
др Мелији Милин, с љубављу и поштовањем*

Садржај

Предговор	9
Музика „изгубљених” генерација Српски композитори у дијаспори	11
СРПСКИ КОМПОЗИТОРИ У ДИЈАСПОРИ – Студије случаја	
„Америчка прича” Вука Куленовића	31
<i>Балканска фолкџроника</i> бенда Архаи Српска <i>еџно музика</i> преосмишљена за британско тржиште	43
КОМПОЗИТОРИ У ПРВОМ ЛИЦУ	
Америка је други свет Разговор са Наташом Богојевић	63
„Одисеја” слободног уметника Разговор са академиком Иваном Јевтићем	75
Свака птица најбоље пева на својој грани Разговор са Александром Дамњановићем	81
Нова класика за слободу и спас планете Разговор са Милошем Раичковићем	95
Компоновање као смисао бављења музиком Разговор са Снежаном Нешић	103
One Woman Band Разговор са Јасном Величковић	113
Свирање као бекство у лепши свет Разговор са Јованом Бацковић	119
Космополитски Србин Разговор са Ђуром Живковићем	127
„Глад” за новим сазнањима као покретач Разговор са Мишом Цвијовић	137
Опчињеност једноставним процесима Разговор са Андрејом Андрићем	143
Искуство композитора је иманентно мањинско Разговор са Мерсидом Рамичевићем	153

Ана Михајловић у првом лицу	167
Иван Елезовић у првом лицу	171
Марко Никодијевић у првом лицу	175
Горан Лазаревић у првом лицу	181
Теодора Степанчић у првом лицу	185
Татјана Ристић у првом лицу	189
Милица Ђорђевић у првом лицу	195
Дијана Бошковић у првом лицу	201
Милица Параносић у првом лицу	203
Маја Филиповић Франгеш у првом лицу	205
ЛЕКСИКОН	207
Библиографија	313

Предговор

Почетком 2013. године вратила сам се у Србију, након скоро седам година проведених у Уједињеном Краљевству. Почетну еуфорију због повратка у домовину убрзо је заменила туга, када сам увидела колико је мојих пријатеља и колега у међувремену спаковало кофере и купило „карту у једном правцу”. Међу онима који су постали део последњег таласа „одлива мозгова” из Србије налазе се и читаве генерације свршених студената Факултета музичке уметности у Београду и других музичких високошколских установа. Од тог момента, задала сам себи дугорочни циљ да се посветим проучавању стваралаштва композитора уметничке музике који су, током последњих деценија, напустили Србију; њих је, према мојој тренутној евиденцији, више од шездесет. За малу културу као што је наша, одлазак сразмерно великог броја композитора различитих генерација представља ненадокнадив губитак. Странице српске историје музике које је требало да буду посвећене овим ствараоцима остале су празне, а многи од њих већ су асимиловани од стране великих култура у којима су се обрели, те се данас наводе у лексиконима и прегледима савремене музике као нпр. канадско-српски композитори, немачки композитори српског порекла и сл. Неколико уметника, попут Вука Куленовића, Јованке Трбојевић и Митра Суботића, преминуло је у туђини, не дочекавши повратак у домовину. Неки су, пак, обревши се у новој средини, увидели да им компоновање не може бити поуздан извор прихода, те су се преоријентисали на друга занимања.

Полазни циљ ове монографије, прве у низу (јер слутим да ће она убрзо добити свој наставак) јесте прелиминарни преглед и покушај научне контекстуализације стваралаштва савремених композитора који живе и раде ван Србије, као и њихова афирмација као припадника нашег културног круга. Другим речима, овим путем покушавам да сагледам димензије српске музичке дијаспоре и да композиторе-емигранте, макар дискурзивно, „вратим” у нашу историју музике, те да читалачку јавност упознам са њиховим делима насталим у иностранству – која, у највећем броју случајева, нисмо имали прилике да чујемо у Србији. Упркос технолошком развоју у XXI веку, који је знатно олакшао повезивање и умрежавање, информације о овим ствараоцима и њиховим делима до нас стижу спорадично, а генерацијско раслојавање доводи до тога да публика и стручна јавност у Србији углавном имају сазнања о активностима композитора који су им генерацијски – а често и приватно – блиски.

С обзиром на специфичност теме којом се бавим, као и на потребу за симултаним решавањем неколико проблема, у истраживању за потребе ове монографије примарно је коришћен етнографски методолошки приступ, неуобичајен за музикологију, у прожимању са музичком историографијом. Ствараоци о којима је овде реч постали су моји „казивачи”, а ја – хроничарка бројних „паралелних историја”. Као резултат овакве „хибридне” методологије настала је књига колажног типа, која обухвата биографије композитора, пописе њихових

значајних остварења и награда, као и исцрпне интервјуе са ствараоцима који су се одазвали мом позиву на разговор – или, пак, испунили упитник достављен електронским путем. У књигу су инкорпорисани и моји раније објављени (а у међувремену прерађени и допуњени) аналитички и есејистички осврти на српску музичку дијаспору у целини, као и на стваралаштво појединих композитора (Вука Куленовића, Јоване Бацковић и Наташе Богојевић); оригиналне верзије ових радова наведене су у напоменама. Неки од текстова први пут се појављују у преводу на српски језик; издавачи публикација у којима су биле објављене раније верзије поменутих радова дали су сагласност да преведене, измењене и допуњене верзије буду преточене у поглавља ове монографије.

У разматрање сам укључила и неколико композитора који су се, након више година, па и деценија живота у иностранству, вратили у Србију. Премда они, стриктно посматрано, више не спадају у нашу композиторску дијаспору, сматрала сам да су њихова искуства и гледишта драгоцене, те да треба упознати читаоце и са њиховим делима, од којих је тек незнатан број изведен у Србији.

С обзиром на чињеницу да је Србија мултиетничка и мултикултурална држава, приликом формирања лексикона на крају књиге нисам се руководила декларисаним или подразумеваним „српством“ заступљених композитора, већ су њиме обухваћени и ствараоци који су етнички Мађари, Бошњаци, Хрвати, Словенци и др. Пресудни критеријум за укључивање у ово разматрање био је, најпре, да су ови уметници рођени и/или одрасли у Србији; затим, да су макар један део музичког образовања стекли у Србији; и најважније, да су могли бити део српског музичког и културног живота, као композитори, мултимедијални уметници, продуценти, педагози – да су остали да живе у нашој земљи. У лексикон је уврштено и неколико уметника који су каријере започели као извођачи-инструменталисти, да би се током боравка у иностранству определили за бављење композицијом, често стекавши и одговарајуће формално образовање. На крају сваке одреднице у лексикону наведени су онлајн извори, укључујући и личне веб-презентације композитора (уколико постоје), где заинтересовани читаоци могу пронаћи додатне и ажуриране информације.

Пошто је књига овог типа од самог датума објављивања већ „застарела“, очекујем да ће она добити „наставке“ у скоријој будућности, у којима ће бити дата реч и композиторима са којима овом приликом нисам стигла да разговарам. За све евентуалне грешке и пропусте у овом, првом и, извесно, некомплетном тому „паралелних историја“ одговорна је искључиво моја маленкост.

Дугујем неизмерну захвалност својим саговорницима, расутиим широм Европе, Америке и Азије, који су одвојили време за интервјуе и послали ми податке о својим значајних делима и извођењима, као и другу документацију. Такође се срдечно захваљујем рецензентима ове књиге – пре свих, колегиници др Мелити Милин, научном саветнику Музиколошког института САНУ, недавно у пензији, која ме је инспирисала и бодрила на сваком кораку и којој је ова књига посвећена.

У Београду, 20. октобра 2020. године
Ивана Медић, бивша емигранткиња

МУЗИКА „ИЗГУБЉЕНИХ” ГЕНЕРАЦИЈА Српски композитори у дијаспори¹

Од почетка деведесетих година XX века, то јест од распада Социјалистичке Федеративне Републике Југославије и ратова на овом подручју, стотине хиљада људи напустило је земљу (тј. њене крхотине) и раселило се широм света. Овај „одлив мозга“ одразио се на многе струке. Премда бројка од око шездесет композитора и композиторки уметничке музике који су напустили Србију и наставили каријеру изван њених граница не делује импозантно, то је огромна цифра за малу земљу, у којој дипломира свега неколико композитора годишње. Наравно, и пре распада Југославије поједини ствараоци доносили су одлуку да каријеру наставе у иностранству – Иван Јевтић (1947–), Бојан Барић (1955–), Милош Раичковић (1956–), Александар Дамњановић (1958–), Јонел Петрој (1958–), Љиљана Јовановић (Besker, 1966–) и други; али прави, масовни „егзодус“ кренуо је почетком деведесетих година прошлог века и наставио се у новом миленијуму. Набројаћу овде неке од композитора, припадника различитих генерација, који су се раселили широм света (неки од њих, нажалост, нису више међу живима): Арсеније Арса Јовановић (1932–), Вук Куленовић (1946–2017), Леон Миодраг Лазаров Пасху (1949–), Милијана Јовић (1950–), Славко Шуклар (1952–), Ингеборг Бугариновић (1953–), Антон Говедник (1954–), Душан Богдановић (1955–), Катарина Миљковић (1959–), Иван Божичевић (1961–), Матеја Маринковић (1961–), Митар Суботић (1961–1999), Небојша Јован Живковић (1962–), Јованка Трбојевић (1963–2017), Стеван Ковач Тикмајер (Stevan Kovacs Tickmayer, 1963–), Тајјана Ристић (1964–), Огњен Богдановић (1965–), Вера Станојевић (1965–), Тајјана Гречић (Dutoit, 1965–), Драган Вујовић (1965–), Наташа Богојевић (1966–), Милица Параносић (1968–), Ана Соколовић (1968–), Ана Михајловић (1968–), Јелена Јанчић (1968–), Дијана Бошковић (1968–), Александра Вребалов (1970–), Срђан Тодоровић (1970–), Катарина Ђурчин (1971–), Иван Елезовић (1971–), Лаура Мјета (Чуперјани, 1971–), Снежана Нешић (Давидовић, 1973–), Андреја Андрић (1973–), Лара Станић (Pfister, 1973–), Јасна Величковић (1974–), Буро Живковић (1975–), Маја Филиповић Франгеш (1976–), Милош Тодоровски (1976–), Тамара Басарић (Quadroni, 1977–) Мелинда Лигети (1978–), Јована Бацковић (1980–), Марко Никодијевић (1980–), Горан Лазаревић (1980–), Бранко Џиновић (1981–), Мерсид Рамичевић (1981–), Марјан Стојиљковић (1981–), Теодора Степанчић (1982–), Јелена Дабић (1982–), Владо Пауновић (1982–), Милица Ђорђевић (1984–), Миша Цвијовић (1984–), Владан Кулишић (1984–), Соња Мутић (1984–), Маја Лековић (1986–), Милош

¹ Раније верзије појединих делова овог поглавља објављене су у текстовима на енглеском и српском језику: Ivana Medić, “Music of the Lost Generation: Serbian Emigre Composers” in Melita Milin and Jim Samson (eds.), *Serbian Music: Yugoslav Contexts*, Belgrade, Institute of Musicology SASA, 2014, 143–164; Ивана Медић, „Музика изгубљене генерације: ‘америчка прича’ Вука Куленовића”, *Зборник Мајнице српске за сценске уметности и музику* 60, 2019, 139–156.

Тадић (1988–), Ксенија Комљеновић (1988–), Желислава Сојак Суботић (1989–) и други. Овај списак засигурно није комплетан. На основу обављених интервјуа, извесно је да већина ових стваралаца не планира трајни повратак у Србију, иако су многи од њих задржали чланство у Удружењу композитора Србије.²

Делом овог емигрантског таласа можемо сматрати и композиторе који су деведесете и почетак две хиљадитих провели ван земље, а затим се вратили у Србију: Светлана Максимовић (рођена 1948, живела у Торонту 1994–2006), Борис Ковач (р. 1955, живео у Италији, Аустрији и Словенији почетком деведесетих, вратио се у Србију 1996), Борис Деспот (р. 1965, живео у Торонту 1990–2003) и Игор Гостушки (р. 1966, живео у Бечу током деведесетих, вратио се у Србију 1999. године). Двоје композитора старије генерације, Срђан Хофман (1944–) и Ивана Стефановић (1948–) провело је по неколико година у дипломатској служби у Јужноафричкој Републици, односно на Блиском истоку. Неколико композитора млађе и средње генерације завршило је основне или последипломске студије у Аустрији, Уједињеном Краљевству, Украјини, САД, Финској и Немачкој, да би се затим вратили у домовину: Ирена Поповић Драговић (1974–), Бранка Поповић (1977–), Јасна Вељановић (1980–), Александар Седлар (1982–), Маја [Митровић] Боснић (1985–), Светлана Мараш (1985–) и други. Сродан случај представљају припадници најмлађе генерације, рођени деведесетих година XX века, који одлазе на студије у иностранство и често тамо и остају; њих не можемо сматрати делом емигрантског таласа проузрокованог распадом СФР Југославије, али њихов одлазак јесте последица никад довршене економске транзиције и генерално лоших услова за бављење уметничком музиком у Србији: овде спадају Марко Максимовић (1993–), Дамјан Јовичин (1995–) и други.³

Анализа која следи примарно је заснована на интервјуима вођеним са припадницима српске музичке дијаспоре, најпре током 2013. и 2014, затим 2017, 2019. и 2020. године. Интервјуи су вођени уживо или електронским путем. С обзиром на то да поједине композиторе нисам успела да контактирам, или нисмо могли да пронађемо адекватан термин за разговор, ослањала сам се и на секундарне изворе, попут написа у дневној штампи, блогова, информација добијених од струковних удружења, разних веб портала, међународних удружења композитора, као и личних веб презентација ових стваралаца. Драгоцен извор био је зборник Трибине *Нови звучни простори*, објављен крајем 2019. године, у којем су представљена одабрана дела Ђуре Живковића, Александре Вребалов, Катарине Миљковић, Милице Ђорђевић и Марка Никодијевића, као и

² Списак чланова Удружења композитора Србије – Секције композитора озбиљне музике доступан је на веб адреси http://composers.rs/?page_id=347.

³ О изазовима економске транзиције у Србији и њеном утицају на савремену српску уметничку музику видети: Ivana Medić and Jelena Janković-Beguš, “The Works Commissioned by Belgrade Music Festival (BEMUS) 2002–2013: Contemporary Music Creation in a Transitional Society”, in Mirjana Veselinović-Hofman et al. (eds.), *Music: Transitions / Continuities*, Belgrade, Faculty of Music, 2016, 317–329; Jelena Janković-Beguš and Ivana Medić, “On Missed Opportunities: The International Review of Composers in Belgrade and the ‘Postsocialist Condition’,” in Biljana Milanović, Melita Milin and Danka Lajić Mihajlović (eds.), *Music in Postsocialism: Three Decades in Retrospect*, Belgrade, Institute of Musicology SASA, 2020, 139–168.

разговори са овим ствараоцима.⁴ Још један релевантан извор, мада старијег датума (услед чега су поједини подаци застарели) јесте тројезична публикација *Жене и музика у Србији*.⁵

Сви интервјуи са композиторима, односно, попуњени упитници, дати су у интегралном виду у другом делу ове књиге; у овом уводном поглављу сумираћу главне теме којих смо се дотакли и покушати да извучем одређене закључке. Премда сам се трудила да током разговора са композиторима задржим неутралну дистанцу, понекад то није било могуће, било због тога што је реч о мојим пријатељима, било због мог личног емигрантског искуства. Наиме, од 2006. до 2013. године живела сам, студирала, а затим радила, у Манчестеру, у Уједињеном Краљевству – те сам сматрала да је драгоцену да задржим и „објективну“ и „субјективну“ перспективу, то јест, да искуства интервјуисаних стваралаца непосредно поредим и са својим сопственим.

Разлог због којег у овој књизи разматрам само композиторе уметничке музике јесте тај што је највећи број композитора, продуцента и извођача популарне музике одабрао да остане у Србији, која представља њихову базу, одакле се отискују на интернационалне турнеје. За разлику од нпр. албанске, српска дијаспора још није изнедрила ниједну глобалну поп или фолк звезду; припадници српске и уопште, балканске/југословенске дијаспоре, радије слушају музику која настаје у матици, јер им она пружа осећај повезаности са домовином.

Премда композитори нису једини музички професионалци који су напустили земљу, те исељеничку судбину деле са инструменталистима, певачима или диригентима, овде треба истаћи суштинске разлике. Најпре, професија музичког извођача подразумева путовања, гостовања, мобилност, тако да питање где су извођачи стално настањени није од превелике важности, поготово с обзиром на њихову релативну бројност – у поређењу са не тако бројним композиторима уметничке музике. С друге стране, наша музикологија је у највећој мери оријентисана на композиторе и њихова дела, док су нпр. истраживања о историји музичког извођаштва у Србији, или музичкој историографији у нашој средини, сразмерно малобројна; због тога одлазак читавих генерација композитора представља велики губитак за српску музикологију.

Иако сам међу нашим ствараоцима у дијаспори идентификовала припаднике различитих генерација, најбројнију групу међу емигрантима чине композитори рођени шездесетих година XX века. За ову генерацију, распад СФР Југославије, који је довео до нестанка великог тржишта, као и фестивала, издавачке и дискографске индустрије, био је посебно трауматичан у тренутку када су започињали каријере и стремили професионалној афирмацији.

Не треба previdети чињеницу да је петнаестак композитора, припадника различитих генерација, било ангажовано у звању професора или асистента на Факултету музичке уметности у Београду и Академији уметности у Новом Саду (Вук Куленовић, Славко Шуклар, Катарина Миљковић, Иван Божичевић, Татјана Ристић, Огњен Богдановић, Наташа Богојевић, Милица Параносић, Ана Михајловић, Лаура Мједа, Тамара Басарић и други), тако да њихов одлазак из земље

⁴ Зорица Премате (прир.), Трибине *Нови звучни простори* (зборник), Београд, Радио-телевизија Србије и Центар за музичку акцију, 2019.

⁵ Jelena Novak et al, *Žene i muzika u Srbiji / Women and Music in Serbia / Donne e musica in Serbia*, Fuggi Citta, Fondazione Adkins Chiti: Donne in Musica, 2011.

није довео само до губитка стваралачког, већ и наставног кадра. Треба напоменути и да је десетак стваралаца каријеру започело у својству извођача – да би се у неком тренутку (обично након пресељења у иностранство) посветили компоновању, и то превасходно за „свој“ инструмент. Међу њима су виолиниста Матеја Маринковић, гитариста Душан Богдановић, флаутисткиње Дијана Бошковић и Лара Станић, акордеонисти Бранко Џиноввић, Горан Лазаревић и Милош Тодоровски, перкусионисти Небојша Јован Живковић и Ксенија Комљеновић и други.

Посебно је занимљива околност да је српска композиторска дијаспора претежно – женска: наиме, према мојој евиденцији, композиторке бројчано надмашују своје мушке колеге, поготово у млађој и средњој генерацији. Околност да је у Србији, током XX и XXI века, професија композитора уметничке музике постепено прелазила у женске руке завређује посебно истраживање – нарочито с обзиром на околност да су у многим европским земљама композиторке још увек изразито малобројне у односу на своје мушке колеге.⁶

Музичка дијаспора

Етномузиколог Филип Болман дефинисао је дијаспору као „стање измештености”,⁷ истичући да је савремени концепт дијаспоре настао у XV веку, након открића Америке, протеривања нехришћана из Шпаније, продора Турака у Европу и других политичких догађаја који су узроковали масовне миграције; услед тога, Болман сагледава настанак дијаспора као један од одређујућих феномена раног модернизма.⁸ Грета Слобин истиче три етапе емигрантског искуства: прва је „егзил”, током које измештена особа очекује да ће се убрзо вратити у домовину; друга је фаза „дијаспоре”, када измештеној особи постаје јасно да ће највећи део живота провести у туђини; и трећа (до које многи не стигну) јесте пуна интеграција у међународну, космополитску заједницу.⁹ Болман истиче три главна историјска разлога због којих су људи напуштали домовину: први од њих су ратови (поготово верски ратови) и прогони; други, чињеница да поједини народи током стотина, па и хиљада година, нису имали своју националну државу (неки је ни данас немају); трећи разлог јесу социоекономске миграције током последња два века, узроковане распадом империја, прерасподелом територија, ратовима и борбама за формирање националних држава.¹⁰

⁶ У том смислу, илустративан је пример Немачке, у којој су композиторке и даље сразмерно малобројне и недовољно заступљене на фестивалима савремене музике, о чему сведочи Снежана Нешић. Видети: Ivana Medić, “Ex-centric Identities in Eastern Europe: The Curious Case of Snežana Nešić”, in: Ákos Windhager (ed.), *A Political or a Cultural Project? Contemporary Discourses on Central European Identity*, Budapest, Hungarian Academy of Arts / Research Institute of Art Theory and Methodology, 2020, 63–73; такође видети разговор са Снежаном Нешић у овој књизи, на стр. 103–111.

⁷ Philip V. Bohlman, *A Very Short Introduction to World Music*, Oxford and New York, Oxford University Press, 2002, 115.

⁸ Ibid., 111.

⁹ Greta N. Slobin, *Russians Abroad: Literary and Cultural Politics of Diaspora (1919–1939)*, Boston MA, Academic Studies Press, 2013, 31.

¹⁰ Bohlman, *A Very Short Introduction to World Music*, 117.

У случају наших композитора преовладава трећи, социоекономски разлог, јер је већина њих напустила земљу због распада Југославије и страховите економске кризе која је уследила. Највећи број стваралаца отишао је у Канаду и Сједињене Америчке Државе, а затим у западну Европу. Композитори старије генерације углавном су одлазили у Канаду, јер су могли да добију исељеничке папире за себе и своје породице, док су млађи ствараоци углавном уписивали последипломске студије на америчким и европским универзитетима. С обзиром на претходно педагошко искуство, већина композитора старије и средње генерације успела је да пронађе запослење на универзитетима, колеџима и у другим образовним установама, или су отворили приватне музичке школе, предшколске установе и слично.

Са оваквим околностима нису се суочили само српски композитори већ и емигранти из других земаља. Веома занимљиве студије о руској, односно, совјетској музичкој емиграцији објавили су Ричард Тарускин и Елена Дубинец, с тим што Тарускин посматра ситуацију у XX веку, од Октобарске револуције надаље, а Дубинец се фокусира на посткомунистички период. Како запажа Тарускин, у поређењу са руским писцима избеглим након Октобарске револуције, композитори су били у извесној предности, јер нису морали да савладавају језичку баријеру; с друге стране, пошто је музика (укључујући оперу) много скупља уметност од нпр. књижевности, композитори нису могли да рачунају на помоћ других припадника дијаспоре:

Емигрантске заједнице нису могле да финансирају оперу, која је захтевала јаку институционалну подршку, на начин на који су финансирале књижевност; због тога су руски композитори морали да се асимилију унутар својих нових средина у много већој мери неголи писци, или, пак, да се врате назад.¹¹

Тарускин затим наводи Игора Стравинског и Сергеја Прокофјева као најилустративније примере прве, односно, друге одлуке.

Посматрајући постсовјетску музичку дијаспору у данашњем тренутку, Елена Дубинец, руска музиколошкиња која живи и ради у САД, истиче да су разлози за емиграцију композитора из Русије и других република некадашњег СССР-а углавном били социоекономске природе, те да су композитори који су остали у Русији гледали на исељенике као на „издајце“, иако потоњи нису у потпуности прекидали културне везе са матицом.¹² С друге стране, попут композитора из бивше Југославије, ни некадашњи Совјети нису успели да оформе некакву „заједницу“ или „еснаф“, услед раштрканости по свету, као и због чињенице да већина њих није била позната на Западу пре исељења. Поред тога, њихова струка није била дефицитарна на западноевропском и америчком тржишту, па су морали додатно да се ангажују да би наставили да се баве музиком. Ово је,

¹¹ Richard Taruskin, "Russia", in: Sadie, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Opera*, Vol. 4, London – New York, Macmillan Grove's Dictionaries of Music, 1992, 101.

¹² Elena Dubinets, "Defining Diaspora through Culture: Russian émigré Composers in a Globalising World", in: Patrick Zuk and Marina Frolova-Walker (eds.), *Russian Music Since 1917 – Reappraisal and Rediscovery. Proceedings of the British Academy 209*, Oxford, Oxford University Press (published for the British Academy), 2017, 351.

пак, актуелизовало проблем стваралачке методологије: композитори су се нашли у ситуацији да морају себе да „брендирају“ као донекле „егзотичне“ и тиме понуде нешто ново на западном тржишту. Дубинец наводи речи композитора Антона Батагова:

Ми покушавамо да будемо „своји“, тј. да будемо Руси који нуде производ који одликује „рускост“, у смислу да садржи квалитете попут ирационалности, духовности, који не постоје на Западу, али за којима постоји потражња уколико се добро упакују.¹³

Због тога Дубинец закључује:

У целини гледано, дијаспору је боље дефинисати на основу културе, а не на основу локације или етничке солидарности [...] Када имигранти добију држављанство и тиме формално постану становници нове државе, они могу и даље остати укоренењени у своја ранија искуства и културна постигнућа, а у исто време потпуно независни од владајућих и друштвених структура своје матичне државе. Исто тако, вероватније је да ће се њихово повезивање са другим Русима (или бившим Совјетима) базирати на културним и друштвеним, неголи на територијалним или идеолошким принципима.¹⁴

Истраживање

Када сам припремала упитнике за композиторе, прво питање које се наметнуло односило се на разлоге за напуштање Србије. Овде примећујемо генерацијску разлику: наиме, већина композитора рођених током пете, шесте и седме деценије XX века отишла је из земље због рата и лоших економских прилика, у потрази за бољим животом. Највећи број њих упутио се на северноамерички континент; обично је Канада служила као улазна тачка, због своје отворене имигрантске политике, да би се неки од композитора избеглих у Канаду потом преселили у Сједињене Америчке Државе. Композитори рођени крајем шездесетих и почетком седамдесетих година XX века, који су били у прилици да упишу последипломске студије, углавном су одлазили у САД. Двоје припадника старије генерације који су се задржали у Канади јесу Леон Миодраг Лазаров Пасху, који је са породицом прешао у Канаду 1991. године, непосредно пре распада Југославије, те Светлана Максимовић, која се са породицом преселила у Канаду 1994. да би се, након пензионисања, вратила у домовину; њима можемо придодати и нешто млађу Ингеборг Бугариновић, као и Антона Говедника, који се у Канади бави пословима везаним за животно осигурање.¹⁵

Четворо младих композитора обрело се у Канади почетком деведесетих. Ана Соколовић је завршила последипломске студије у Монтреалу и временом се изборила за статус једног од најуспешнијих савремених *канадских* композитора. Борис Деспот је завршио основне и постдипломске студије у Торонту,

¹³ Ibid., 335.

¹⁴ Ibid., 352.

¹⁵ Извор: *Anton Govednik: Creative Financial Solution*, <https://www.antongovodnik.com>

проживео у том граду тринаест година, да би се вратио у Србију 2003; за разлику од њега, Катарина Ђурчин и данас живи и ради у Торонту. Најмлађи међу њима, Иван Елезовић, отишао је у Канаду одмах по окончању средње музичке школе, завршио основне и последипломске студије у Виннипегу и Монреалу, затим докторирао у САД, на Државном универзитету Илиноиса, а данас предаје на универзитету Џексон у савезној држави Мисисипи.

Троје уметника различитих генерација заменило је Србију – Хрватском: Арсеније Арса Јовановић, Иван Божичевић и Лаура Мједа [Чуперјани]. Као страствени љубитељ плавог Јадрана, редитељ и композитор радиофонских остварења Арса Јовановић је, чак и током распада Југославије, живео на релацији Београд-Ровињ; данас је претежно у Ровињу. Иван Божичевић и Лаура Чуперјани су рођени у Београду, где су провели деведесете, да би почетком новог миленијума напустили своја радна места на београдском Факултету музичке уметности и преселили се у Хрватску. Божичевић живи у Сплиту, где је активан као педагог, композитор и извођач у домену уметничке и џез музике, док Чуперјани живи у Пули и предаје на Свеучилишту „Јурај Добрила“. Композитор родом из Мурске Соботе, Славко Шуклар, који је завршио основне и магистарске студије композиције и музичке педагогије у Београду, а затим деловао као шеф Катедре за композицију и дириговање на Академији уметности у Новом Саду и председник Удружења композитора Војводине, крајем деведесетих се вратио у Словенију, где и данас живи.

Припадници генерација рођених седамдесетих и осамдесетих година XX века, које су стицале музичко образовање у Србији током рата и санкција, те непосредно по њиховом завршетку, углавном истичу да је њихов главни мотив за одлазак из земље био тај што су сматрали да је Србија превише изолована, односно, да су курикулуми студија композиције конзервативни и застарели. Најстарији композитор који је ово навео као разлог за одлазак из Србије је већ поменути Борис Деспот, рођен 1965. године.

Посебан изазов за наше ствараоце, углавном школоване на традиционалним основама, представљало је овладавање компоновањем компјутерске и електро-акустичке музике, јер је ова врста музике дуго била запостављена на нашим уметничким факултетима и академијама. Наиме, током деведесетих и почетком двехиљадитих, једино су професори Срђан Хофман и Зоран Ерић, оснивачи Тонског студија на Факултету музичке уметности у Београду, активно стимулисали своје студенте да се баве електронском музиком и дозвољавали им да стичу искуства у поменутом студију. С друге стране, поједини професори са исте катедре (које, из пијетета, нећемо именовати), радили су управо супротно и дословно спречавали своје студенте да се обуче за рад са електронском опремом. Поједини композитори су чак изјавили да им је било једноставније да се преселе у иностранство него да промене класу у оквиру Факултета музичке уметности, јер су се плашили реперкусија!¹⁶

Од почетка новог миленијума, након промене политичког режима у Србији, већина европских земаља постепено је релаксирала визне режиме, што је охрабрило многе композиторе рођене седамдесетих и осамдесетих да се упуте у Европу, прецизније, у Немачку (Марко Никодијевић, Милица Ђорђевић, Милош

¹⁶ Видети: Ивана Јанковић [Медић], „Тонски студио Факултета музичке уметности у Београду: историјат, развој, перспективе“, *Нова Звук / New Sound*, 20, 2002, 93–99.

Тадић, Миша Цвијовић, Мерсид Рамичевић), Холандију (Јасна Величковић, Маја Лековић, Теодора Степанчић, Владан Кулишић), Уједињено Краљевство (Јована Бацковић, Маја Боснић), Шведску (Ђуро Живковић), Италију (Андреја Андрић), Чешку (Марјан Стојиљковић), Финску (Светлана Мараш) и друге земље. Док су током шездесетих, седамдесетих и осамдесетих година XX века бројни композитори (нпр. Иван Јевтић, Александар Дамњановић, Јонел Петрој, Мирјана Живковић и други) одлазили у Француску да би учили од великана послератне европске авангарде попут Оливијеа Месијана и Пјера Булеза, међу генерацијама које су напустиле Србију после 1990. свега двоје композитора се запутило у Француску: Стеван Ковач Тикмајер (који данас живи у Орлеану) и Милица Ђорђевић, која је краће време провела у Француској, да би одатле продужила за Немачку. Може се закључити да Француска више не заузима истакнуто место међу центрима за савремену музику, да у тој земљи нема харизматичних професора који би привлачили младе композиторе да уче од њих, односно, да студијски програми и могућности за добијање стипендија које ова земља нуди нису довољно атрактивни иностраним студентима.

Неколицина композитора остварила је изузетан успех у иностранству, потврђен освајањем престижних награда, поруџбинама за најистакнутије светске ансамбле и солисте, уговорима са великим издавачким кућама. Међу најуспешнијим припадницима наше композиторске дијаспоре можемо издвојити Александру Вребалов (САД), Ану Соколовић (Канада), Марка Никодијевића (Немачка), Ђуру Живковића (Шведска), Милицу Ђорђевић (Немачка) и друге. Међутим, у својој анализи егзодуса композитора из свих држава-наследница некадашњих југословенских република, британски музиколог Џим Самсон је заступао тезу да је најјачи интернационални портфолио међу савременим српским композиторима имала – у међувремену, нажалост, преминула – Исидора Жебељан (1967–2020), која је читав живот провела у Србији.¹⁷

Композитори који су се вратили у домовину наводе и професионалне и приватне разлоге за такву одлуку. Јасна Вељановић, која је рођена у Немачкој, завршила средњу музичку школу у Крагујевцу, а након тога студије композиције у Украјини, признаје да, упркос томе што су и Србија и Украјина земље у (недовршеној) транзицији, могућности за запошљавање и решавање егзистенцијалних питања су заправо боље у Србији – иако је у Украјини професија композитора уметничке музике много цењенија. Вељановић ради као ванредни професор на Катедри за музичку теорију Филолошко-уметничког факултета Универзитета у Крагујевцу и признаје да јој бављење педагогијом оставља веома мало времена за компоновање.

Неколико композитора, међу њима Игор Гостушки и Светлана Максимовић, вратило се у Србију због породичних обавеза (укључујући бригу о родитељима). Што се тиче осталих „повратника“, већина их ради у струци: Борис Деспот је редовни професор на Департману за снимање и дизајн звука Факултета драмских уметности у Београду; Бранка Поповић је доцент на Катедри за композицију Факултета музичке уметности у Београду; Александар Седлар је доцент на Факултету уметности Универзитета у Нишу; Светлана Мараш је запослена у Електронском студију Трећег програма Радио Београда; Маја

¹⁷ Jim Samson, *Music in the Balkans*, Leiden and Boston, Brill, 2013, 567.

Боснић је предузетница у култури, оснивачица удружења *Забуна* за подстицање стварања и развоја савремене музике.

Када је реч о професионалним одлукама везаним за запослење, поново се може уочити генерацијска разлика. Већина композитора рођених четрдесетих, педесетих и шездесетих година XX века имала је сталан посао у Србији, најчешће у својству наставника у средњим музичким школама, или, пак, професора или асистента на музичким академијама. С обзиром на то да је Србија задржала образовни систем специјализованих музичких школа, наслеђених из социјалистичког раздобља, српски композитори располажу бројним музичким вештинама стеченим током школовања, што им омогућава да предају предмете попут хармоније, контрапункта, музичких облика, увода у компоновање и оркестрацију итд. Услед економске кризе изазване распадом Југославије, композитори су остали без прихода, јер су скромне професорске плате биле недовољне за нормалан живот, а поруцбине и приходи од тантијема су „пресушили“; поред тога, хиперинфлација је обезвређивала сваки приход. Међутим, захваљујући свом педагошком искуству, већина припадника ових генерација успела је да обезбеди наставничке позиције на универзитетима и колеџима у Америци, Канади, Европи, па чак и у Африци (Вук Куленовић, Леон Миодраг Лазаров Пасху, Миљана Јовић, Катарина Миљковић, Татјана Гречић, Вера Станојевић, Татјана Ристић, Наташа Богојевић, Милица Параносић, Драган Вујовић, Славко Шуклар и други). С обзиром на мали број доступних професорских позиција са пуним радним временом, већина наших композитора који живе у САД раде по два или три посла: на пример, Наташа Богојевић држи неколико курсева на ДеПаул универзитету у Чикагу, а паралелно с тим приватно даје часове клавира. Милица Параносић држи курсеве из композиције и музичке технологије на престижној школи Juilliard у Њујорку, а упоредо с тим је један од директора организације за савремену музику Composers Concordance, власница приватне музичке школе ParAcademy и ауторка бројних пројеката. Татјана Гречић-Дитоа је, након завршетка докторских студија у Питсбургу (Пенсилванија) добила посао доцента на New Mexico Highlands University у граду Санта Фе (савезна држава Њу Мексико), а упоредо с тим је основала издавачку кућу Core-Age Records and Publishing; данас живи на Хавајима.

Насупрот старијим генерацијама, млади композитори који су одлазили из Србије непосредно после завршетка студија, или чак током студирања, обично нису имали педагошког искуства, нити су тежили томе да се запосле као предавачи. Премда се неколицина композитора бави педагогијом, паралелно уз друге активности (Снежана Нешић, Јована Бацковић), или истраживачким радом у оквиру универзитета (Горан Лазаревић), већина их је у статусу слободних уметника.

Након пресељења у иностранство, стицајем околности, а некад и личном одлуком, поједини композитори су одустали од своје примарне вокације. Маја Филиповић Франгеш живи у Швајцарској и бави се хуманитарним радом; Огњен Богдановић ради у Лондону као диск џокеј и продуцент, а „озбиљну“ музику компонује само када га неко од пријатеља из Србије наговори на то; Владо Пауновић живи у Норвешкој и бави се компјутерским и веб дизајном. Посебан је случај Наташе Богојевић, која је у Чикагу прошла кроз стваралачку кризу дугу десетак година; према њеним речима, то је била реакција на трауму због пресељења у Сједињене Америчке Државе, као и на потоњи развод брака и

борбу за преживљавање у улози самохране мајке двоје деце. Богојевић се компоновању вратила постепено, након што је почела да преписује своје старе партитуре у софтвер за музичку нотацију *Sibelius*, јер је поједине композиције том приликом и мењала. На тај начин се све више посвећивала компоновању, што је условило настанак њених нових, „америчких“ дела.

Различити одговори добијени су на питања у вези са разликама између „тржишта“ савремене музике у Србији и иностранству. Ана Михајловић, која живи и ради у Ротердаму, уочава да савремена музика у Холандији привлачи много разноврснију публику, чему доприноси велики број фестивала савремене музике, већег и мањег формата, који опстају упркос томе што је Холандија током последњих година драстично срезала буџете за подршку савременом музичком стваралаштву. Поред тога, Михајловић истиче да је у Холандији лако пронаћи извођаче заинтересоване за савремену музику, док у Србији то није увек случај, јер наши извођачи више воле да се држе стандардног репертоара. Буро Живковић истиче да је, захваљујући високом животном стандарду, шведска влада у могућности да инвестира у савремену музику; поред тога, тамошње Удружење композитора је одредило минималну цену рада за композиторе, тј. тарифу испод које они не би требало да прихватају поруцбине. Ово потврђује Татјана Ристић, која живи у Норвешкој и истиче да скандинавске земље пружају својим становницима економску стабилност, али и јасна правила и прецизно дефинисан статус свих професија, укључујући и композиторску. Маја Филиповић Франгеш, која живи у Цириху, примећује да се, у односу на Србију, савремена музика веома често изводи у Швајцарској; мада су уметницима на располагању одређени државни фондови, она запажа да, услед високих трошкова, концерте савремене музике најчешће спонзоришу успешне фирме и корпорације.

Композитори трајно настањени у Немачкој задовољни су чињеницом да немачка савезна влада, као и покрајинске владе, улажу значајне суме новца у образовање, културу и државне медијске јавне сервисе. Марко Никодијевић, чија дела објављује угледна издавачка кућа Sikorski, сведочи да и у Немачкој уметници донеке осећају притисак популистички оријентисаног тржишта, али и да постоји добро организован отпор против укидања симфонијских оркестара, позоришних трупа или ансамбала. Милица Ђорђевић указује да Немачка пуно улаже у едукацију публике и обезбеђивање доступности и разумљивости савремене музике припадницима свих друштвених слојева. Никодијевић потврђује да у Немачкој није неубичајено срести чланове политичке елите на концертима савремене музике, који ту не долазе „по службеној дужности”, већ зато што их ова врста уметности занима. Још неке од позитивних страна рада у Немачкој јесу постојање угледне ауторске агенције GEMA, највећи број симфонијских оркестара у свету у односу на број становника, професионална мрежа извођача и ансамбала специјализованих за савремену музику, неколико значајних радио станица које промовишу ову врсту стваралаштва, велики број стипендија и резиденцијалних боравака доступних како афирмисаним композиторима, тако и почетницима, али и посебне полисе осигурања специјално прилагођене потребама и примањима уметника. Мада би се очекивало да је у тако стимулативној средини уметницима лакше да се определе за статус слободњака, према процени агенције GEMA, само око 2% немачких композитора

успева да живи од поруцбина и тантијема, док сви остали паралелно раде и друге послове.

Значај образовања публице истиче и Јасна Вељановић, која сматра да је Украјина у предности у односу на Србију, у којој публика није систематски едукована да разуме и прихвата уметничку музику, поготово савремену. Она истиче да у Украјини концерте савремене музике посећују припадници свих друштвених слојева, док у Србији савремена музика има веома узак круг слушалаца, углавном састављен од композитора и музиколога.

Јована Бацковић истиче отвореност британског музичког тржишта, које је веома компетитивно, али отворено за стилове који не могу лако да се укалупе. Композиторка признаје да је српски систем музичког школовања сматрала превише ригидним и затвореним за прожимање са другим жанровима. Неколико композитора који су се запутили у Сједињене Америчке Државе практично одмах по завршетку студија, попут Милице Параносић, наглашава да им је тешко да начине било каква поређења између америчког и српског система, јер готово да и нису имали прилике да раде у Србији.

Стеван Ковач Тикмајер, трајно настањен у Француској, критички се осврнуо на чињеницу да је, услед притиска тржишног начина мишљења, савремено компоновање изгубило ауру истинске уметности. Према Тикмајеру, проблем „западног“ света је тај што се уметност сматра за потрошну робу, која се конзумира у слободно време и пружа инстант-задовољство припадницима виших средњих слојева; нпр. у Америци, музика је „забава“, а у Француској, „спектакл“.¹⁸ Ово запажање потврђују композитори који живе у Сједињеним Америчким Државама и Канади. У том смислу, веома је занимљиво сведочење Наташе Богојевић, која је пре одласка у САД била веома афирмисана млада композиторка, асистенткиња на Катедри за композицију Факултета музичке уметности и чланица неформалне групе „Седам величанствених“.¹⁹ Она признаје да је била потпуно неприпремљена за амерички начин живота, који захтева таленат за вођење сопственог бизниса и вештине попут планирања каријере, самопромоције и самоевалуације. Њено запажање да је у Америци скоро немогуће бити примећен, потврђује Џим Самсон: „[Наташа] Богојевић, [Катарина] Миљковић и [Александра] Вребалов морале су да се успињу много стрмијом стазом [...] Северна Америка је огроман простор, у којем је тешко бити запажен; у Америци делује много композитора импресивних биографија, за које је мало ко чуо“.²⁰ Богојевић је брзо схватила да композитор у Чикагу мора да има сталан посао, који му доноси приходе и плаћа рачуне, те да се својом примарном струком бави као хобијем – осим ако не потиче из веома богате породице. Неколико година пред смрт, Вук Куленовић је потврдио ову констатацију, нагласивши, пола у шали – пола у збиљи, да је у Америци скоро немогуће добити извођење новог дела „ако нисте син или љубавница неког

¹⁸ Adrian Kranjčević, “Stevan Kovač Tikmajer: Panonski vidik koji zvuči tajnovito”, *Nova misao – Časopis za kulturu Vojvodine*, 03.08.2011, <http://www.novamisao.org/2011/08/stevan-kovack-tikmajer-panonski-vidik-koji-zvuci-tajnovito/>

¹⁹ Поред Наташе Богојевић, чланови групе били су Владимир Јовановић (1956–2016), Срђан Јаћимовић (1960–2006), као и већ споменути Огњен Богдановић, Игор Гостушки, Исидора Жебељан и Ана Михајловић.

²⁰ Samson, *Music in the Balkans*, 566.

банкара, власника кечапа или Кока-Коле”.²¹ Упркос хумору с којим је описивао своју ситуацију, Куленовић је био резигниран због чињенице да скоро две трећине његовог импозантног опуса, који броји преко 100 композиција, никад није било изведено.²²

Још једно запажање Наташе Богојевић односи се на чињеницу да је настава композиције на већини америчких универзитета и даље ослоњена на серијализам или постсеријализам. Композиторка истиче да јој је, као наставнику компоновања на чикашком ДеПаул универзитету, често замерано што дозвољава својим студентима да компоњују шта желе, уместо да раде оно што „треба” да раде (тј. серијализам). С друге стране, Богојевић указује на веома живу аматерску музичку сцену у САД, коју чине многобројни камерни ансамбли и оркестри, укључујући и школске оркестре, затим, активан музички живот који се одвија у црквама и слично. Такође, она примећује да се многи Американци аматерски баве компоновањем, користећи компјутерске алатке као што је Logic Pro. Сви ови чиниоци доприносе динамичности америчког музичког живота на локалном нивоу, али онемогућавају композиторе уметничке музике да живе од свог заната.

Светлана Максимовић и Леон Миодраг Лазаров Пасху деле слична искуства из Канаде. У исцрпном разговору објављеном на вебсајту Канадског удружења композитора, Лазаров Пасху је признао свој шок када се, у зрелим стваралачким годинама, обрео у Канади, а који је био проузрокован „прагматизмом, капитализмом, слободном тржишном економијом; саморекламерским ставом да се треба 'продати'; значајем брзе деоница; осећањем пролазности и променљивости трендова – од модних стилова до музике и уметности; једном речју – потпуно другачијим животним окружењем”²³ [у односу на Србију, односно, Југославију]. Међутим, Лазаров Пасху признаје да му се у Канади допала „стабилност” система.²⁴ Попут Наташе Богојевић, Светлана Максимовић примећује да је „дух Милтона Бабита” још веома присутан на северноамеричким универзитетима, те да су курсеви из композиције углавном базирани на серијализму, или, с друге стране, на електроакустичкој и компјутерској музици. Као уметница сасвим другачијег сензибилитета, однегованог у композиторској класи професора Василија Мокрањца у Београду, Светлана Максимовић се у Канади често осећала као аутсајдерка и била је принуђена да крчи сопствени пут, инспиришући се далекоисточним учењима и филозофијом.

Већина композитора-емиграната задржала је контакте са Србијом и, у већој или мањој мери, прати стваралаштво својих колега који су остали у домовини. Овде поново можемо приметити генерацијску поделу, јер већина емиграната има контакте са припадницима њима блиских генерација, које одржава путем друштвених мрежа, или разговарајући путем програма као што су Skype, Viber, WhatsApp, FaceTime, Zoom и сл. Марко Никодијевић признаје да није много

²¹ Мухарем Шеховић, „Музичко писмо из Бостона.” *Политика*, 28.01.2010, <http://www.politika.rs/scc/clanak/121372/Muzicko-pismo-iz-Bostona>

²² Ibid.

²³ Colleen Renihan, “Interview with Leon Miodrag Lazarov Pashu”, *Canadian Music Centre*, 2009, 12, http://www.musiccentre.ca/sites/www.musiccentre.ca/files/resources/pdfmedia/IoMM_Lazarov_Pashu_interview.pdf

²⁴ Ibid, 14.

заинтересован за сцену уметничке музике у Србији (иако је и даље у редовном контакту са својим некадашњим професором композиције, Срђаном Хофманом); међутим, Никодијевић прати независну сцену електронске музике. Татјана Ристић је захвална Удружењу композитора Србије на редовним информацијама о активностима наших композитора у земљи и иностранству, док се Милица Параносић ослањала на информације које је добијала од своје пријатељице, музиколошкиње Весне Микић, која је, нажалост, преминула 2019. године.

Веома је занимљиво питање присуства елемената српске народне, традиционалне или популарне музике у стваралаштву српских аутора у дијаспори. Наиме, већина композитора је у Србији живела и радила у урбаним центрима и школовала се на тековинама модерничких, „космополитских“ стилова, уз веома ограничен контакт са изворном музиком Србије и ширег простора Балкана. Међутим, након пресељења у иностранство, многи од њих почињу да посежу за традиционалном музиком, древним духовним напевима, најдубљим фолклорним слојевима. Разлог за ово окретање „изворима“ у потрази за надахнућем, у највећем броју случајева, није била носталгија, већ жеља да новом аудиторијуму понуде нешто оригинално, аутохтоно и неистражено. Веома илустративан пример за ово јесте опус Александра Дамњановића (Alexandre Damnianovitch), који још од 1978. године живи у Француској, али себе сматра српским композитором и у својим делима евоцира српско духовно наслеђе.²⁵ Млађи композитори попут Милице Борђевић евоцирају најстарије слојеве фолклорног наслеђа, али само у смислу коришћења нетемперованих лествица, хетерофоније и ритмичких образаца типичних за балканску музику. У том смислу, занимљиво је поређење са стваралаштвом словеначко-француског композитора и тромбонисте Винка Глобокара, јер његово посезање за босанским севдалинкама и евокацијама народних игара попут кола представља управо израз носталгије за Југославијом, „изгубљеном“ земљом у којој је провео своје формативне године.²⁶

Међу композиторима који су пригрлили балканско наслеђе тек након одласка из Србије, Џим Самсон издваја Александру Вребалов, Катарину Миљковић и Наташу Богојевић, те сугерише да је њихово окретање Балкану било израз потребе да се издвоје из гомиле на пребукираном северноамеричком тржишту. Самсон посебно цени Катарину Миљковић, коју назива „савременим Ксенакисом”,²⁷ указујући да њена дела *Threads* [Нити] (2005), *Window* [Прозор] (2006) и *Drop* [Кап] (2007) задржавају примерену дистанцу према узорима. С друге стране, Самсон није импресиониран „грубим симболизмом” Александре Вребалов, чију композицију *...hold me, neighbour, in this storm...* [загрли ме, суседе, у овој олуји] (2006) назива „музичком проповеди на тему политичких подела на Балкану”,²⁸ те поентира:

²⁵ Sylvie Nycephor, “Alexandre Damnianovitch: de l’orient à l’occident”, *Музикологија/Musicology* 5, 2005, 167–180.

²⁶ Видети: Драгана Стојановић-Новичић, *Винко Глобокар: музичка одисеја једној емигран/ша*, Београд, Факултет музичке уметности 2013, 129–141.

²⁷ Samson, *Music in the Balkans*, 565.

²⁸ Ibid.

Дело попут *„hold me, neighbour, in this storm...“* изазива више nelaгода. Најпре, то је лакоћа – двосмислена – с којом ансамбли попут Кронос Квартета увлаче *музику светиа* у домен западне културне продукције, без трунке наговештаја да постоји икакав проблем са оваквом врстом трансфера. Затим, ту је претпоставка уметника који се представља као исцелитељ, при чему стиче симпатије публике пре иједне одсвиране ноте. Најзад, реч је о nelaгодној позицији аутсајдера који је истовремено и инсајдер. Ово последње је, наравно, резултат егзила.²⁹

Премда је Самсонов суд преоштар, драгоцен су његова запажања о вишеструкости идентитета стваралаца измештених из своје оригиналне средине, као и о склоности извођача неупућених у изворне контексте да некритички апсорбују разне светске традиције у културалне артефакте намењене западним конзументима. Сама Александра Вребалов је у интервјуу за портал *Мој Нови Сад* афирмисала своју потребу да се повеже са коренима, те да америчкој публици понуди нешто ново, уз пуну свест о негативним конотацијама народне музике:

Посебно крајем осамдесетих, почетком деведесетих [...] ја сам народну музику и све што је долазило из националне сфере сматрала опасним, зато што су та музика и те вредности коришћене да оправдају рат. И то је велики губитак за све нас који смо тако мислили, због тога што смо се, а priori, одрекли дубоких веза са пореклом и идентитетом који имају вредност, а у погрешним рукама употребљени су против нас. [...] Ту је дистанца створена одласком у Америку постала важна, географска чак више него временска, јер све се то дешавало 1995/96. године. *Где си душо, где си рано* је омиљена песма мог тате, и као последица мог одвајања од куће и недостајања породице, уписала сам је и помало и „сакрила“ у Први гудачки квартет, који сам написала у Сан Франциску 1995. године. Начин на који је моје окружење у Америци реаговало на то било је велико откриће, јер материјал који је за мене био тако познат и „домаћи“, за њих је био као рудник блага који се пред њима отворио, и у хармонском смислу, и у мелодичи, и ритмовима. Ето, тако је на сасвим једноставан начин, кроз потребу за емотивном везом са кућом, наша стара музика нашла пут до мене. Моје упознавање са византијским напевима је, на пример, довело до привржености и стварања са ковиљским монасима. Напеве сам, са њиховом дозволом, користила у три комада – у *Beyond Zero, Byzantine* и *Молишве за Исус...*³⁰

Међу мојим саговорницима, једина композиторка која се експлицитно ослањала на балканско фолклорно наслеђе још пре пресељења у иностранство јесте Јована Бацковић, која је, као студенткиња на Факултету музичке уметности у

²⁹ Ibid., 566–567. Међутим, занимљиво је да су музичка дела која пружају неку врсту коментара на политичке догађаје у некадашњој Југославији и, уопште, на Балкану током деведесетих година XX века неочекивано малобројна; видети Melita Milin, “Art Music in Serbia as a Political Tool and/or Refuge During the 1990s”, *Muzikološki zbornik/Musicological Annual*, XLVII/1, 2011, 216.

³⁰ Stevan Gojkov, „Aleksandra Vrebalo, kompozitorka: Moje teme nisu vezane za dnevnu politiku, već govore o patnji i ljudskim pobedama”, *MojiNoviSad.com*, 09.08.2019, <http://www.mojnovisad.com/gradske-face/aleksandra-vrebalo-kompozitorka-moje-teme-nisu-vezane-za-dnevnu-politiku-vec-govore-o-patnji-i-ljudskim-pobedama-id28982.html>

Београду, основала бенд Архаи са којим је изводила аранжмане традиционалних напева у савременом *world-jazz-fusion* идиому, као и властите композиције инспирисане балканским мелосом. Бенд Архаи и данас постоји, али у Лондону, у промењеном саставу, а његов звук еволуирао је у складу са потребом да се музика Балкана приближи британским слушаоцима.³¹

Повратак у домовину... или ипак не?

Питање које је нагнало готово све интервјуисане композиторе да одговоре на исти начин, тиче се њиховог мишљења о томе шта је потребно да би се побољшао статус савремене музике у Србији: „Више новца“! Међутим, они су истакли и да је неопходно дефинисати културну политику и успоставити системску подршку савременој музици, како би професија композитора савремене музике била иоле економски одржива, у ситуацији у којој се не може рачунати на законе (непостојећег) тржишта. Неколико композитора изразило је незадовољство због перципираног клановског, или политички условљеног понашања српских културних установа (односно, особа које се налазе на њиховом челу). Поред тога, готово сви ствараоци су указали на неопходност перманентног едуковања публике путем радијских и телевизијских програма посвећених савременој музици. Још један уочени проблем односи се на малобројност извођача спремних и заинтересованих за извођење нових дела, што би се могло регулисати оснивањем департмана или студијских програма на којима би се образовали извођачи усмерени на савремену музику. По мишљењу припадника наше композиторске дијаспоре, Министарство културе и информисања и други државни органи требало би да имају јасну визију улоге савремене музике и других уметности у друштву; медијски јавни сервис, са својим ансамблима и продукцијом, требало би да редовно поручује и снима нова дела; нову музику не би требало изводити само на специјализованим фестивалима за образовану елиту, већ и на фестивалима и концертима намењеним широј публици; напokon, морала би да постоји много већа отвореност за разнородне музичке жанрове и нове идеје.

Све побројане добре праксе заправо су биле део званичне културне политике у социјалистичкој Југославији; међутим, као последица ратова и криза, праћених подједнако трауматичном и никад довршеном економском транзицијом, оне су, нажалост, напуштене. Марко Никодијевић бритко примећује да је транзиција из самоуправног социјализма у либерални капитализам довела до урушавања свих позитивних тековина социјализма, док су задржане само оне негативне: на подручју уметничке музике, Никодијевић истиче да су се у српској музици задржали анахронизам и академизам, којима су се од почетка деведесетих година XX века присајединили (квази)религиозност и националистичке тенденције. Ово нас враћа на малочас цитиране речи Александре Вребалов и потврђује да је за многе, грађански и космополитски оријентисане композиторе, обраћање српској традицији постало могуће тек након пресељења у иностранство и ослобађања од националистичке стигме.

³¹ Видети треће поглавље ове књиге, засновано на мом ранијем чланку: Ivana Medić, “Arhai’s Balkan Folktronica: Serbian *Ethno Music* Reimagined for British Market”, *Музикологија/Musicology* 16, 2014, 105–127.

Међу композиторима који су у иностранству провели више од деценије, једино су Вук Куленовић, Татјана Ристић и Ана Михајловић изразили жељу да се врате у домовину. Оваквој одлуци најближи је био Вук Куленовић, који је планирао да се, након пензионисања, врати у Србију; нажалост, преминуо је у САД, не дочекавши повратак. Предуслов за враћање у домовину који су и Татјана Ристић и Ана Михајловић навеле као пресудан била би могућност проналажења одговарајућег запослења (обе композиторке су, пре одласка у Норвешку, односно, Холандију, биле запослене на Факултету музичке уметности у Београду); међутим, на уметничким факултетима у земљи тренутно нема слободних позиција за евентуалне повратнике из иностранства. С друге стране, композитори који су се вратили и успели да пронађу сталан посао, попут Бориса Деспота, који предаје на Факултету драмских уметности, сматрају да су „скрајнути“, а њихова дела недовољно присутна у јавности.

Што се тиче укључења композитора-емиграната у локалне или глобалне историје музике (или, пак, њиховог изузећа), нису само музиколози у дилеми како да одреде нечију припадност одређеној културној сфери; наиме, ни сами композитори често нису сигурни где припадају. С тим у вези, Мелита Милин истиче да је питање укључења/искључења појединих стваралаца у публикације прегледног типа увек – политичко.³² Поред тога, Мирјана Веселиновић-Хофман је приметила да ће „периферне“ земље попут Србије, које су утемељиле и професионализовале свој културни живот под утицајем иностраних (углавном западних) „центара“, вероватно заувек остати маргинализоване, услед све-присутне неравнотеже моћи:

(Под)свест тог центра садржи неки психолошки подсетник на његову професионално-историјску вредност, која је одувек оправдавала уверено-ност тог центра да му то преимућство природно даје право да заузме улогу арбитра – упркос чињеници да је периферија често била музички креативнија и иновативнија од центра.³³

С друге стране, као што сам већ споменула, Самсон указује на парадокс да, је међу српским савременим композиторима, најизразитији интернационални профил заправо имала Исидора Жебељан, која никад није напуштала Србију:

Мада Београд баш и не можемо сматрати центром нове музике, он пружа Жебељановој јасно фокусиран идентитет српске композиторке (она је изабрана за чланицу Српске академије наука и уметности у изненађујуће младим годинама), као и базу за вешто умрежавање широм Европе, што јој је омогућило да се сврста у ред најизвођенијих српских композитора данашњице.³⁴

³² Melita Milin, “General Histories of Music and the Place of the European Periphery”, *Muzikologija/Musicology* 1, 2001, 142–145.

³³ Mirjana Veselinović-Hofman, “Music at the Periphery Under Conditions of Degraded Hierarchy Between the Centre and the Margins in the Space of the Internet”, in: Tilman Seebass, Mirjana Veselinović-Hofman and Tijana Popović-Mladenović (eds.), *Identities: The World of Music in Relation to Itself*, Belgrade, Faculty of Music, 2012, 25.

³⁴ Samson, *Music in the Balkans*, 567.

Ово, пак, наводи Самсона на следећи закључак:

Композитори старије генерације, попут Ксенакиса и Лигетија, вероватно не би оставили трага у савременој музици да нису напустили Грчку, односно, Мађарску. Шездесетих је постојала јасна подела на центар и периферију, те су за ове композиторе харизматични центри нове музике у Европи и Централној Америци представљали улазна врата за међународну славу. [...] Наравно, долазак у велике европске и америчке центре није гарантовао успех, јер су они били веома компетитивне арене; али је зато останак у малој средини гарантовао неуспех. [...] Данас је другачије и велики центри више нису улазница за славу, што се одражава и на нашу причу о српским композиторкама. На крају крајева, јасан локални идентитет, попут оног који је пажљиво однеговала Жебељан, може се показати вреднијим од привржености космополитским модернизмима.³⁵

У овом смислу, Србија дели судбину бројних малих, периферних култура, које нису „на радару“ великих европских културних центара. То потврђује и запажање италијанског музиколога Луке Косетинија који, у свом прегледу електроакустичке музике Владана Радовановића, напомиње:

У Италији се веома мало зна о опусу Владана Радовановића, као и о малтене комплетној српској и пређашњој југословенској уметничкој музици двадесетог века. Имена некадашњих југословенских стваралаца сасвим изузетно се срећу у италијанским историјама музике. Једини композитори који се наводе јесу они који су деловали у великим западноевропским центрима (нпр. Иво Малец). Италијанске публикације о електронској музици засноване су на канонском виђењу музичког стваралаштва, што подразумева западно-европоцентричну идеју о култури, која игнорише оне традиције које се не уклапају у схеме које су немачки, француски и – у мањој мери – италијански композитори и музиколози развили током последњих педесет година.³⁶

Косетинијева напомена у вези са Ивом Малецом може се односити и на раније споменутог Винка Глобокара, који је претежно деловао на западноевропској послератној авангардној сцени, те је данас глобално познат првенствено као сарадник Пјера Булеза и Карлхајнца Штокхаузена, најзначајнијих протагониста европске авангарде. Косетини сматра да је главни разлог за овакав став западноевропских музиколога – језичка баријера, која је отежавала приступ примарним и секундарним изворима о српској и некадашњој југословенској музици. Но, иако је данас ово лако превазићи, захваљујући апликацијама као што је Google Translate, то не решава проблем и даље присутне несразмере моћи између „центра“ и „периферије“, између богатих и сиромашних, великих и малих.

Због тога, када се буде одлучивало о томе ко ће ући у које историје музике, неко попут Ане Соколовић, која је напустила Србију пре четврт века, на самом

³⁵ Ibid., 568.

³⁶ Luca Cossetini, "Beyond the Mix. On Vladan Radovanović's Mixed Electronic Music", *Stvaralaštvo Vladana Radovanovića*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 2013, 39.

почетку каријере, и која је освојила најпрестижније награде у Канади, посебно у њеној франкофоној покрајини Квебек, вероватно ће бити класификована као канадска композиторка српског порекла. Штавише, богат и разноврсан опус Ане Соколовић „откривен“ је у Србији тек након што је композиторка стекла славу у својој новој домовини.³⁷ Карактеристичан је, такође, случај Марка Никодијевића, веома успешног композитора родом из Суботице, који је пре неколико година био одабран да добије Мокрањчеву награду – најпрестижније српско признање за композиторско стваралаштво; међутим, награда је повучена (и затим додељена Александри Вребалов) када је откривено да се Никодијевић одрекао српског држављанства, јер је примио немачко – а, према пропозицијама за доделу награде, добитник мора бити српски држављанин. Сходно томе, у будућим историјама музике, Никодијевић ће вероватно бити класификован као (натурализовани) немачки композитор.³⁸ Слична судбина вероватно ће задесити и друге ствараоце који су отишли из земље веома млади и стекли афирмацију у иностранству. С друге стране, композитори попут Вука Куленовића или Леона Миодрага Лазарова Пасхуа, који су отишли из земље у зрелим стваралачким годинама, након што су већ стекли афирмацију у локалној средини, вероватно ће заувек бити сматрани српским композиторима. Милош Раичковић тврди да се, упркос томе што је више од четири деценије провео у иностранству, осећа као да је Београд напустио „само привремено“.³⁹ Најзад, композитори рођени крајем педесетих и почетком шездесетих година прошлог века вероватно ће трајно остати „подељене личности“. Да су средства за организацију концерата и фестивала савремене музике у Србији већа, те да постоји свест о потреби неговања и промовисања савремене уметничке музике, било би могуће организовати редовна извођења значајних дела композитора настањених изван граница наше земље и омогућити им да осете да и даље припадају овде. Као што је истакнуто у делу овог поглавља посвећеном дијаспори, за разлику од неких већих емигрантских група, српски композитори у иностранству нису успели да оформе заједнице и да се изборе за бољу видљивост. Као последица тога, свако је препуштен себи и све зависи од њихове личне одлуке да ли желе да се у пуној мери интегришу у своје нове средине, или да наставе да се одупиру класификацији, те да и даље буду позиционирани „ни тамо, ни 'вамо“.

³⁷ Године 2012. камерна опера Ане Соколовић *Сважба/Wedding* премијерно је изведена у Србији на 44. фестивалу Београдске музичке свечаности и испраћена одличним критикама, нпр. Ксенија Стевановић, „Баштина у стилизованом руху“, *Политика*, 19.10.2012, <http://www.politika.rs/rubrike/Kritika/muzicka-kritika/Bastina-u-stilizovanom-ruhu.lt.html>

³⁸ Прес саопштење, „Никодијевић без Мокрањчеве награде“, *Радио-телевизија Србије*, 24.11.2010, <https://www.rts.rs/page/stories/ci/story/8/kultura/800200/nikodijevic-bez-mokranjceve-nagrada.html>

³⁹ Зорица Премате, „Тонско подсећање на чисту воду“, *Политика*, 21.08.2010, <http://www.politika.rs/rubrike/Kulturni-dodatak/Tonsko-podsecanje-na-cistu-vodu-i-bolja-vremena.lt.html>

СРПСКИ КОМПОЗИТОРИ У ДИЈАСПОРИ
– студије случаја –

„АМЕРИЧКА ПРИЧА” ВУКА КУЛЕНОВИЋА¹

Премда је након распада СФР Југославије, на основу свог пребивалишта, у музиколошкој и лексикографској литератури класификован као „српски” композитор, Вук Куленовић је могао да припадне и некој другој националној историји музике. Рођен је у Сарајеву, главном граду Босне и Херцеговине, 21. јула 1946. године. Отац му је био песник Скендер Куленовић, редовни члан Српске академије наука и уметности, иначе потомак старе беговске породице. Иван Ловреновић пише да Куленовићи потичу из Кулен Вакуфа изнад река Уне и Островице:

poslije Karlovačkoga mira (1699), kada Turska mora napustiti ličko-dalmatinske krajeve, a stara tvrđava Ostrovica postaje granična utvrda, s prvim kapetanom Salihagom Kulenovićem, dokumentiranim u zapisniku o *trium confinium*, tromeđi Austrije, Venecije i Turske od 13.8.1699. Za razliku od Ostrovice, jake i surove vojničke utvrde za koju su se morali brinuti i ginuti, na Haveli namjestili su Kulenovići svoju obiteljsku tvrđavu-rezidenciju i, počev od rodonačelnika Salihage, mitski plodnoga, izrodili cijeli jedan mali narod, čije ćete srodstvenike danas naći na svih pet kontinenata, u telefonskim imenicima najvećih gradova od New Yorka do Tokija, od Moskve do Capetowna. Ima ih koji procjenjuju da bi danas u svijetu moglo biti najmanje 5.000 izravnih potomaka Kulenovića! [...] Do danas im se izgovor prezimena promijenio, „modernizirao”: Kulenović, razliveno, s dugouzlaznim naglaskom na drugom slogu. Iz djetinjstva nosim u sluhu način na koji su stari Hasanbeg iz Varcara i poduzetni Ibrahimbeg iz Bilajca, djedovi prijatelji, izvorno izgovarali vlastito prezime: Kùlenović, udarno i resko, s kratkosilaznim naglaskom na prvom slogu.²

Мајка Вука Куленовића била је Српкиња, Вера Црвенчанин-Куленовић, по професији глумица, такође запамћена као прва српска редитељка и сценаристкиња. Вук Куленовић је студирао композицију у Љубљани код Алојза Среботњака, затим магистрирао у Београду код Енрика Јосифа, а усавршавао се у Штутгарту код Милка Келемена, тако да је и по пореклу и по образовању био прави Југословен. Током студија упознао се са серијалном музиком, али она није оставила трага на његов композиторски развој, већ се веома рано окренуо редуccionистичком и репетитивном начину конструкције дела. Од 1979. предавао је на

¹ Делови овог поглавља претходно су објављени у чланку: Ивана Медић, „Музика изгубљене генерације: 'америчка прича' Вука Куленовића”, *Зборник Мајнице српске за сценске уметности и музику* 60, 2019, 139–156.

² Ivan Lovrenović, „Vuk Kulenović (umjesto nekrologa)”, *Blog Ivana Lovrenovića*, 15.04.2017, <http://www.ivanlovrenovic.com/clanci/sarajevski-dnevnik/ivan-lovrenovic-vuk-kulenovic-umjesto-nekrologa>

београдском Факултету музичке уметности. Био је добитник награда Међународног савременог музичког бијенала у Венецији, Француског радија, Београдских музичких свечаности (БЕМУС), Прешернове награде и других. Јуна 1992. Куленовић је организовао протест музичара и уметника против режима Слободана Милошевића. Убрзо затим, на основу Фулбрајтове стипендије коју му је доделио Конзерваторијум Нове Енглеске из Бостона, са женом и два сина одлази у Америку. У почетку је држао наставу на школама и колеџима у Бостону, а затим прелази на Berklee College of Music, где је предавао композицију, оркестрацију и контрапункт до своје смрти, 10. априла 2017. године.

У делима Вука Куленовића примећују се разнородни утицаји – џез и блуз, индијске раге, народна музика Балкана, рок музика итд. Био је веома продуктиван и написао, по сопственом признању, више од стотину дела за различите саставе – од тога, седам симфонија, шеснаест инструменталних концерата, преко тридесет композиција за камерни оркестар, камерна и солистичка дела, хорске и вокалне композиције, ораторијуме, балете, као и музику за дванаест филмова и велики број позоришних комада. Многа од ових дела никад нису изведена нити снимљена – упркос томе што је критичар бостонског дневног листа описао Куленовића као „једног од најзначајнијих и најзанимљивијих композитора данашњице”,³ упркос томе што су његову музику наручивали и изводили неки од најугледнијих оркестара Европе попут Консертхебау оркестра, Симфонијског оркестра Штутгартског радија, Националног оркестра Француског радија, као и Словеначка, Београдска, Загребачка и Сарајевска филхармонија. Услед тога можемо рећи да овај импозантан опус тек треба да буде на прави начин проучен и вреднован.

У Куленовићева најпознатија остварења спадају: ораторијум *Стијанка Мајка Кнежойолка* (1988) на стихове његовог оца из 1942. године, затим, *Квазар ОХ 147* за симфонијски оркестар (1975), *Икарус – симфонијски њостилудијум* за симфонијски оркестар (1978), *Расковник* за гудачки оркестар (1981), *Вирџинал* за клавир (1982), *Бој са месецом у коси (Једна њојава боја Шиве)* за препарирани клавир (1987), *Механички Орфеј* за гудачки оркестар (1992), *БУТИ*, концерт за клавир и оркестар (1992), *Предели који несћају*, концерт за гитару и оркестар (1994), али и музика за југословенске филмове *Доротиј* (1981), *Имански марш* (1983), *Давишељ њројив давишеља* (1984), *У име народа* (1987) и друге, као и кантата *Нутнос*, изведена на отварању XIV Зимских олимпијских игара у Сарајеву. Од остварења насталих у Америци можемо издвојити *Concerto grosso* за виолончело и гудачки оркестар (2001), *Обожаване Месеца* за соло виолину и камерни оркестар (2005) и *Шесџу – Елекџричну симфонију* (2004–2008).

Мојој генерацији, која је започела студије на београдском Факултету музичке уметности почетком деведесетих година прошлог века, име Вука Куленовића постало је познато након спектакуларне премијере клавирског концерта *БУТИ*, у оквиру фестивала БЕМУС 1992. године. Контекст у којем је та композиција настала и изведена, усред распада земље и почетка рата, дао јој је специфичну снагу и значење, што потврђују критике и аналитичке студије о овом делу објављене почетком деведесетих, посебно из пера Зорице Премате и Зорице

³ Berklee staff, “In memoriam Vuk Kulenovic”, *Berklee Blogs*, 13.04.2017, <http://blogs.berklee.edu/2017/04/in-memoriam-vuk-kulenovic/>

Којић, у којима је ово дело протумачено као израз безнађа у тадашњој ситуацији, али и отпора диктатури и насиљу сваке врсте.

У интервјуу за дневни лист *Политика* 2012. године, Куленовић се присећао свог одласка из земље:

Преселио сам се када сам имао 46 година, све сам почео испочетка и било је тешко. Две године сам радио као гостујући професор, а онда сам на Берклију добио посао. Али то свако прође ко оде у печалбу. Без пријатеља и контаката је тешко, поготову са двоје деце. Набоље је кренуло самим тим што сам у школи стекао реноме, а почеле су и да ми се изводе композиције. Вероватно се после Концерта за чело и оркестар у извођењу Бостонских виртуоза нешто променило и почели су и други да свирају моју музику. Али не много, јер никад нисам успео ни овде ни тамо да направим оно што људи зову каријером. [...] Такав сам. Пишем музику, а не правим каријеру.⁴

На питање новинара где је био тежи живот, у Србији, са политиком деведесетих, или у Америци, Куленовић је рекао:

Ипак је био тежи овде са ужасном политиком. Сећам се да сам са сином возио бицикл око Калемегдана са управо примљеном платом, а кад смо наишли на штанд са сладоледом моја месечна зарада није била довољна за два сладоледа. И на крају га нисмо ни купили, а ја сам рекао себи да је доста и одлучио да одем.⁵

Овим је Куленовић потврдио да су његови разлози за одлазак били првенствено социоекономски, а не политички, иако је то у Америци представљено другачије. Наиме, у првом прегледном тексту о српској музичкој дијаспори из 2008. године Мелита Милин је истакла:

У последњем издању *New Grove's Dictionary* (2001) Вук Куленовић се наводи као југословенски композитор, док су сви други композитори из некадашње СФРЈ добили нове, националне одреднице. Такође, његова биографија на интернету претрпела је извесне измене: тамо пише да је био принуђен да напусти земљу услед политичких претњи (што није било тачно), име клавијесног концерта *Boogie* промењено је у *War Boogie* итд. Могуће је да сам композитор није крив за ове измене, већ да их је начинио његов менаџер, вођен комерцијалним мотивима.⁶

Можемо само претпоставити да је идеја била да се Куленовић „прода” на америчком тржишту као дисидент – што он, упркос протесту који је организовао, заправо није био.

⁴ Биљана Лијескић, „Музика и физика су повезане”, *Политика*, 24.07.2012, <http://www.politika.rs/scc/clanak/226936/Muzika-i-fizika-su-povezane>

⁵ Ibid.

⁶ Melita Milin, “From Communism to Capitalism via the Wars. The Landscape of Serbian Music, 1985–2005”, *Muzikologija/Musicology* 8, 2008, 98.

У већ споменутом интервјуу из 2012. године Куленовић је изјавио: „Од када сам отишао у Америку до 2010. моја дела су се ретко изводила у домовини“;⁷ а две године раније, такође у разговору за *Полиџику*, следеће:

Одсутан сам са београдске музичке сцене, мање-више, већ петнаест година – откако не живим у Београду. И свестан сам да сам, како рекосте, „заборављен”. Не само моје име, него и моја музика. Праведно или неправедно, није моје да о томе судим. Међутим, не пишем музику да не бих био заборављен. Чак ни зато да би моја музика била извођена. Компновање је мој живот, једноставно друкчије не могу да живим. Нормално да сам срећан ако се моја музика изводи. Али то није разлог зашто компонујем. То радим пре свега да не бих заборавио самог себе.⁸

Међутим, његова констатација о „заборављености” и малом броју извођења је само делимично тачна. Наиме, деведесетих година његова дела била су ређе заступљена на концертним програмима, мада је и током ове деценије Радионица за клавирску музику проф. Миланке Мишевић, са којом сам наступала од 1993. године, редовно изводила Куленовићеве композиције за клавир и чембало као што су *Блуз јуџарње звезде*, *Виџинал*, *Хиландарска звона*, *Буколике*, *Лиџурџија кристала*; поред тога, Куленовићева дела за клавир, препарирани клавир и чембало изводили су Нада Колунџија, Милош Петровић и Александар Шандоров, између осталих. Такође, Куленовићева дела су емитована на таласима Другог и Трећег програма Радио Београда. Почев од 2007. године, његова оркестарска и камерна дела су скоро сваке године извођена у Београду – и то чак и она која није успео да пласира у другим центрима. Следи попис најзначајнијих српских извођења Куленовићевих дела, од његовог пресељења у Америку 1992. до данас, од којих су нека била светске премијере:

1993. – 14. маја у оквиру Друге међународне трибине композитора у Новом Саду, пијанисткиња Лидија Станковић извела је Куленовићеву *Лиџурџију кристала*. На истој трибини 15. маја Оркестар школе за музичке таленте извео је Куленовићеву *Нарцисову фуџу* за камерни оркестар.
1995. – 16. маја у оквиру Четврте међународне трибине композитора, у Коларчевој задужбини, Симфонијски оркестар Радио телевизије Београд под управом Владимира Милића и гитаристкиња Вера Огризовић извели су Куленовићеву композицију *Пејзажи несћајања* за гитару и оркестар.
2002. – 15. новембра Београдска филхармонија под управом Јурија Ткаченка извела је композицију *БУГИ*, Концерт за клавир и оркестар, у Великој дворани Коларчеве задужбине. Солиста је, као и на премијери 1992. године, био Александар Шандоров.

⁷ Лијескић, „Музика и физика су повезане”.

⁸ Мухарем Шеховић, „Музичко писмо из Бостона”, *Полиџика*, 28.01.2010, <http://www.politika.rs/scc/clanak/121372/Muzicko-pismo-iz-Bostona>

2004. – 3. октобра у оквиру 36. БЕМУС-а, Београдска филхармонија под управом Уроша Лајовица извела је Куленовићево дело *Талас*, за симфонијски оркестар – била је то београдска премијера.⁹
2007. – 26. новембра у оквиру 16. Међународне трибине композитора, у Сали Београдске филхармоније, Гудачи Светог Ђорђа под управом Биљане Радовановић извели су *Механичкој Орфеја* за гудаче.
2008. – 24. новембра у оквиру 17. Међународне трибине композитора, у холу Народне банке Србије, пијанисткиње Нада Колунџија и Дебра Ричардс извеле су Куленовићеву четвртстепену минијатуру за два клавира *1/4 of De Profundis and Fugue* – била је то светска премијера.
2010. – 29. јануара у Коларчевој задужбини Београдска филхармонија под управом Дорона Саломона из Израела извела је Пету симфонију Вука Куленовића.¹⁰
2011. – 20. октобра у Великој дворани Коларчеве задужбине, у оквиру 43. Београдских музичких свечаности, премијерно је изведен Куленовићев Концерт за виолину и гудачки оркестар. Извођачи су били виолиниста Срђан Грујић и оркестар *Cameralata Serbica* под управом Александра Марковића. Ово је био трећи по реду концерт за виолину Вука Куленовића, а други који је премијерно извео Срђан Грујић. Наиме, Грујић је претходно имао прилике да премијерно изведе и Куленовићев први виолински концерт, *Лигијски џезаж*. (Други Куленовићев виолински концерт *Adoration of Moon [Обожаване Месеца]* настао је у Америци, где је више пута извођен, али у Србији досад није изведен.) Грујићево извођење Куленовићевог трећег виолинског концерта на БЕМУС-у испраћено је сјајним критикама у дневним листовима *Полићика* и *Данас*, као и на Радио Београду.¹¹

⁹ Према сведочењу Јелене Јанковић-Бегуш, која је 2004. била један од уредника програма у Југоконцерту, тадашњем извршном продуценту фестивала БЕМУС, првобитно је било планирано – а то је била и жеља композитора – да се изведе *Електрична симфонија*; међутим, од тога се одустало јер се ова симфонија није уклапала у концепцију програма (због трајања), а било је и других проблема продукционе и финансијске природе везаних за њено извођење. (Из електронске преписке са Јеленом Јанковић-Бегуш, 28.02.2019.)

¹⁰ О овом делу Куленовић је рекао: „Пета симфонија је порудбина Симфонијског оркестра из Бостона и до данас није изведена. Написана је у једном ставу, али у основним цртама следи контуре класичне троставачне симфоније. Тематски материјали се ослањају на два 'позајмљена' мотива: ритмички оквир чувеног почетка Бетовенове Пете симфоније и основни мотив првог става Шесте симфоније Чајковског (давно сам га употребио и у *Икару*)”. Шеховић, „Музичко писмо из Бостона”.

¹¹ Критичарка Зорица Којић је написала: „No, kada je na scenu *Kolarca* stupio delikatni violinista Srđan Grujić, da kao solista sa gudačima izvede Kulenovićev Violinski koncert (2011), sve je najedanputa postalo sušta elektrika, život koji bruji posvuda unaokolo u odlučnim pomicanjima, slavljenje postojanja ukратко, na mlaznim motorima između stvarnosti i fantazmagorije, što bujaju, praskaju, vrište, otimaju se ma kakvoj kolotečini i očekivanom, u svom drhtavom stanju zvučne materije [...] Osećali smo se doslovno kao na onoj davnašnjoj premijeri *Bugija*”. Zorica Kojić, „Sušta elektrika”, *Danas*, 21.10.2011, <https://www.danas.rs/kultura/susta-elektrika/>

2012. – 27. јула на Великој сцени Дома омладине изведена су четири гудачка квартета – Други, Пети, Шести и Осми, на фестивалу *Resonate* у оквиру БЕЛЕФ-а. Извео их је Мешовити гудачки квартет из Београда у саставу: Горан Узелац и Селена Јаковљевић (прва и друга виолина), Александра Станић (виола) и Јулијана Марковић (виолончело).¹²
2012. – 3. новембра у холу Народне банке Србије, на отварању 21. Међународне трибине композитора, Ансамбл Градилиште и диригент Премил Петровић извели су Куленовићеву композицију *Voces Nocturnae VIII* за флауту, кларинет, фагот, две виолине, виолу, виолончело и контрабас.
2014. – 19. септембра у Великој дворани Коларчеве задужбине, композицију *Талас* за симфонијски оркестар поново је извела Београдска филхармонија, овог пута под управом Владимира Куленовића – композиторовог сина – на отварању сезоне под називом „Оптимизам као дијагноза“.
2015. – 26. септембра у холу Народне банке Србије, а у оквиру 24. Међународне трибине композитора, Мешовити гудачки квартет поново је извео Куленовићев Гудачки квартет бр. 6.¹³
2016. – 7. октобра Београдска филхармонија под управом Владимира Куленовића извела је композицију *Бореас, бој северној ветра*, што је била трећа по реду поруџбина Београдске филхармоније у концертној сезони 2016/7, којом је отворен циклус „За мегаломане“.
2017. – 10. октобра у оквиру 26. Међународне трибине композитора у Београду, Камерни оркестар *Кончертијанџе* Факултета уметности Универзитета у Нишу под управом Милене Ињац извео је композицију *Механички Орфеј*.
2018. – 5. децембра, на завршном концерту прославе јубилеја Музиколошког института САНУ, у Великој дворани Коларчеве задужбине, премијерно је изведен *Concerto precipitato*. Солисти су били виолиниста Срђан Грујић и виолиста Љубомир Милановић, а Гудачима Светог Ђорђа дириговао је Владимир Куленовић. Била је то прва и, засад, једина постхумна београдска/српска премијера неког остварења Вука Куленовића из његовог „америчког” опуса.

¹² О овом извођењу композитор је рекао: „Моји квартети који су ове недеље на програму Белефа настајали су у претходних тридесетак година и дају ми чудан осећај ретроспективе онога што сам написао. Нисам познавао музичаре који ће свирати моје квартете, али сам на проби видео да су изванредни. То је пријатно изненађење, колико год погрешно може да се схвати таква формулација. Сада већ осећам да сам у овим младим музичарима стекао нове пријатеље”. Цитирано према: Лијескић, „Музика и физика су повезане”.

¹³ О овом делу Вук Куленовић је написао: „Шести гудачки квартет је најкраћи од мојих девет гудачких квартета. Написан је 2007. године у Бостону [...] а премијерно изведен неколико година касније од стране Мешовитог гудачког квартета на њиховом концерту у оквиру летњег музичког фестивала у Дому омладине у Београду, на којем су на целовечерњем концерту извели четири моја квартета (Други, Пети, Шести и Осми). С обзиром на то да су га премијерно тада заиста изванредно извели, сада је квартет посвећен Мешовитом гудачком квартету, исто као и много обимнији, до сада још неизведен Девети гудачки квартет”. Вук Куленовић, текст из програмске књижице за 24. Међународну трибину композитора *Музичка кулџија – инструменти, звук и инспирација*, Београд, Удружење композитора Србије, 24–30. септембар 2015.

Овај импозантан списак премијера и других извођења Куленовићевих великих оркестарских, камерних и концертантних дела у Србији (тј. углавном у Београду) за време композиторовог одсуствовања из земље, у несразмери је са бројем и значајем извођења Куленовићевих дела у иностранству, о којима сам пронашла веома мало писаних или звучних трагова. Једино извођење које је значајније одјекнуло била је премијера његове Шесте – *Електиричне симфоније*. Ово потврђују Куленовићеве речи:

моје фиоке [су] пуне прашњавих, углавном неизведених, и прилично дугачких композиција. *Simfonia Celeste* (Четврта симфонија од 80 минута), педесетоминутни концерт за чело и оркестар, седам нових гудачких квартета (осми сам управо прошле ноћи завршио, или ми се тако чини?) и много других, углавном камерних дела... Све у свему, више од стотину композиција, од тога је само трећина изведених (обично једанпут), а осим Шесте симфоније (*Електирична*) ништа није студијски снимљено. Чак првих година баш ништа није изведено. И *Електирична симфонија*, која је победила на значајном конкурс за ново дело (награда је укључивала и финансирање извођења, што је у Америци скоро немогуће добити ако нисте син или љубавница неког банкара, власника кечапа или Кока-Коле), чучала је у фиоци три године пре него што је угледала светлост дана, преживевши не само то, него и моја два срчана удара. Па шта? Чак и да није изведена и снимљена, за то време сам написао Седму симфонију која је изведена прошле године у Лос Анђелесу. [...]

И поред великог броја нових композиција „трезор“ је празан. Само се *Електирична симфонија* може купити преко Интернета на *CD Babe*, снимак је одличан, па је ето – препоручујем. Али, коме? У Бостону је подигла на ноге хиљаду људи у трену када је одсвиран последњи такт. Слична је *Буџију* који је Саша Шандоров извео са Београдском филхармонијом пре мог одласка у „америчку причу“, и на известан начин наставак је тога.¹⁴

Што се тиче споменуте Шесте – *Електиричне симфоније*, Куленовићеве најзначајније америчке премијере, била је то поруџбина Berklee College of Music. У типичном Куленовићевом стилу, она представља компендијум разних жанрова. Дело је изведено 2008. године у Бостону, под управом мађарско-америчког диригента Тибора Пуштаја.¹⁵ Трајања око 70 минута, ова симфонија је написана за тридесет озвучених инструменталиста и вокалисткињу. Инструментација је еклектична мешавина традиционалног симфонијског и „популарног“ (џез или рок) састава, те извођачки састав обухвата инструменте од виолончела до електричних и бас гитара, од хорни до саксофона. Огромна батерија удараљки (петооро извођача) и конгломерат синтисајзера креирају јарку таписерију модерних, у симфонијској музици неуобичајених, звучних боја. Куленовић је то овако образложио:

Већ више од 10 година предајем на Берклију; ово дело је комбинација разних стилова које сам слушао док сам пролазио кроз ходнике школе,

¹⁴ Шеховић, „Музичко писмо из Бостона“.

¹⁵ Снимак овог извођења доступан је на Куленовићевом Youtube каналу, који је и даље активан: <https://www.youtube.com/watch?v=t57u5MouIQo>

било да су у питању латиноамеричке удараљке, синтисајзери, бендови који изводе блуз или бибап. Пре него што сам дошао на ову школу, предавао сам на различитим институцијама, углавном у домену такозване „класичне музике”. Међутим, још тада сам имао бројна иступања у различите музичке стилове, од индијских рага, ворлд мјузика, џеза и рока. Једног дана сам чуо групу студената како свирају на електричним гитарама и знао сам да морам да их укључим у свој оркестар.¹⁶

Лабудова песма – *Concerto precipitato*

Concerto precipitato (Ужурбани концерт) за виолину, виолу и гудачки оркестар, једна од Куленовићевих последњих довршених композиција, премијерно је изведена 5. децембра 2018. у Великој дворани Коларчеве задужбине у Београду, на свечаном концерту поводом обележавања седамдесетогодишњице рада Музиколошког института САНУ. Концерт је заснован на композиционим поступцима и техникама познатим из ранијих Куленовићевих дела. Како истиче Марија Масникоса у раду посвећеном рецепцији минимализма у српској музици с краја XX века:

Извођење Гласове и Вилсонове опере *Ајнишјајн на йлажи* на БИТЕФ-у 1976. године надахнуло је тадашње младе композиторе, који нису имали индивидуално креативно искуство са тврдокорним модерним минимализмом. Начин на који је Филип Глас „преформулисао“ стриктну минималистичку репетитивност инспирисао је млађе композиторе да креирају мање обавезујуће, „слободније“ минималистичке процесе. [...]

Најуспешнија постминималистичка дела с краја седамдесетих и из осамдесетих година прошлог века садржала су елементе фолклора (попут „плеса“ и „певања“ у *Расковнику* Вука Куленовића), [...] различите засебно компоноване и конвенционално кодиране тематске јединице и гестове (на пример у *Механичком Орфеју* Вука Куленовића) итд.¹⁷

У свом тумачењу Куленовићевих дела с почетка деведесетих, Зорица Премате је истакла:

Његова је музика често склона да успоставља такве корелације са временом у којима је покрет безброј пута механички поновљен, са нагомиланањем „материјала нижег реда”. Фигурација преузима улогу градитеља музичког тока и, мултипликована и у различитим варијантама микроскопског предлошка, усмерава изградњу форме. У таквом стању звучне расипности музика реагује рефлексом сопственог понављања, а огромна количина редуваног материјала диктира, као ослобођена звер, формалне контуре дела [...] Потенцијална енергија ових бритких тема-фигура (и њихових деривата-варијабли) претвара се у кинетичку њиховим обилним понављањем [...]

¹⁶ Roberto Toscano, “Interview with Vuk Kulenović.” Цитирано према: „Vuk Kulenović”, *Serbia Americana*, <http://www.eserbia.org/sapeople/music/189-vuk-kulenovic>

¹⁷ Marija Masnikosa, “The Reception of Minimalist Composition Techniques in Serbian Music of the Late 20th Century,” *New Sound* 40, 2012, 188–189.

Куленовићева музика поседује специфичан однос према самој себи: поједини мотиви-фигурације-флоскуле круже међу композицијама као извештан вид самоплагијата [...] Стога се усуђујемо да закључимо да је за Куленовића препознавање властитих музичких мотива – навика, а њихово уграђивање и понављање – рефлекс.¹⁸

Concerto precipitato садржи све горе описане поступке, иако га од *Механичкој Орфеја* или *Буџија* дели четврт века. Због тога се можемо сложити са Данијелом Кулезич која је, говорећи афирмативно о композиторовом темпераменту, истакла и извештан маниризам, који се манифестује

у густим звучним блоковима заснованим на остинату, који нарастају путем репетиције и експанзије у мелодијски редуковане, али ритмички и колористички оргијастичке ерупције. Његов *Расковник* [...] указао је на моћ робуственог талента којем није недостајало инспирације и креативног нагона, али некако је композитор пропустио да уочи значај развијања свог талента, па је већ крајем осамдесетих постало тешко разликовати једно његово дело од другог.¹⁹

У раду посвећеном Куленовићевим делима инспирисаним идеологијом југословенства, кантатама *Сшојанка мајка Кнежойољка* и *Химнос*, истакла сам да је Куленовићев музички језик „апстрактно-програмски, применљив на разне контексте”;²⁰ наиме, композитор користи малтене истоветан, еклектичан – а опет препознатљив – музички језик и за описивање козарачког покоља, и за дочаравање свечарске атмосфере на отварању XIV Зимских олимпијских игара у Сарајеву, али и за звучно илустровање сцена у популарним југословенским филмовима насталим непосредно пре ових кантата, за које је писао музику: *Дорошеј* (1981, средњовековна љубавна драма, р. Здравко Велимировић), *Имански мари* (1983, партизанска сага, р. Здравко Шотра), *Давишљев њрошљев давишљев* (1984, трилер/хорор комедија из урбаног живота, р. Слободан Шијан) и др.²¹ Истоветан „апстрактно-програмски” музички језик срећемо и у *Ужурбаном концерту*: Куленовићева музика је питорескна и евокативна, али не и дословно програмска, јер нам композитор није понудио никакав „кључ” за одгонетање њеног „значања” – изузев наслова, који може да подстакне најразличитије асоцијације.

Concerto precipitato остварен је у слободној троставачној форми: два бриљантна спољна става уоквирују ламентозни централни, при чему се последња два става изводе без прекида. Куленовићеви минималистички корени видљиви су у коришћењу минимума градивног материјала: наиме, целокупан мелодијски

¹⁸ Зорица Премате, *Дванаест лаких комада*, Београд, Просвета, 1997, 13–16.

¹⁹ Daniela Kulezich, “How to Survive a Murder: An Introduction to Music and Artistic Life in Yugoslavia,” *Journal of Music*, 01.09.2001, <http://journalofmusic.com/focus/how-survive-murder-introduction-music-and-artistic-life-yugoslavia>

²⁰ Ивана Медић, „Испољавање идеје југословенства у стваралаштву Вука Куленовића”, у Мирјана Веселиновић-Хофман, Немања Совтић и Срђан Атанасовски (ур.), *Југословенска идеја у/о музици*, Нови Сад, Матица српска и Музиколошко друштво Србије, 2020, 141–153.

²¹ Ibid.

садржај базиран је на варијацијама и фигурацијама проистеклим из три интервала – умањене квинте, мале секунде и „празне”, чисте квинте. Распоред тоналних центара у концерту одговара овим интервалима: на почетку првог става то је оса Gis–D, а од солистичке каденце (т. 116) тежиште се постепено пребацује на осу C–G; став се завршава in G. Други став започиње in G, али се већ након 13 тактова премешта in C; хармонија је статична, јер се кроз готово читав став протеже педал („бордун”) у дубоким гудачима. Овај педал је задржан и у највећем делу трећег става, а од четвртог такта после партитурне ознаке M музички ток се враћа in G (те педал G преовладава до краја концерта).

Елементи познати из других Куленовићевих остварења – френетична остината, прегнантна, готово манична репетитивност, квази-фолклорни непарни ритмови, варијантне трансформације оскудног мотивског материјала, псалмодични напеви, симулација свирања на фолклорним инструментима попут гусала – сједињују се и прожимају. У маниру концерта греса, солисти су „први међу једнакима”: наиме, током читаве композиције, солистичким инструментима местимично су поверене веома виртуозне деонице, у самосталним наступима или у пару, да би се већ у следећем кораку сјединили с оркестром; овакав третман солистичких инструмената такође је познат из ранијих Куленовићевих концерата. С обзиром на статичност хармоније и оскудност мелодике, ритам је преузео улогу генератора музичке енергије, а Куленовићево мајсторско обликовање музичког времена и вештина у константном трансформисању стално истог материјала, осигурава да композиција ниједног тренутка не западне у баналност или монотону предвидљивост.

Закључак

Куленовићева „лабудова песма” доказује да је композитор и након пресељења у Бостон остао веран стваралачкој методологији успостављеној у Београду, на преласку из седамдесетих у осамдесете године прошлог века. Упркос композиторским притужбама на „заборављеност” у средини из које се отиснуо у свет, његова дела су релативно често извођена у Србији, поготово у Београду – штавише, континуирана присутност његовог опуса на српским (превасходно београдским) концертним подијумима, број и значај српских премијера његових дела током протекла четврт века, као и њихова критичка рецепција, квалитативно и квантитативно далеко надмашују извођења Куленовићевих остварења у Америци и остатку света.

У контексту проблема „повратка” „изгубљених” генерација у историју српске музике, није погрешно констатовати да, упркос томе што је последњих двадесет пет година живота провео у Америци, Вук Куленовић нипошто није био „заборављен”, нити је икад престао да буде „наш” композитор – југословенски, српски, београдски... Његова дела извођена су на концертним подијумима, привлачила су пажњу публике и критике; о њему је писано у релевантним часописима, посвећиване су му емисије на Радио Београду итд. Са данашње дистанце, тешко је проценити да ли би Куленовићева каријера текла другачијим током да је остао у Србији. Као уметник и као човек, Куленовић се, на преласку из XX у XXI век, нашао у процепу између незадовољства политичком и економском ситуацијом у Србији и маргиналног статуса савремене уметничке музике у Северној Америци. Преласком у САД, његова музика остала је

без контекста који јој је обезбеђивао релевантност, тј. омогућавао да се његова махнито репетитивна, редундантна, аутоцитатна дела тумаче као „горка карикатура живота”, „избезумљена производња митологије”, „музика очајања”, „израз немоћи доведене до агресије”, или „обред прочишћења” – како су их окарактерисале Зорица Премате, Зорица Којић, Марија Масникоса и Данијела Кулезић. Са своје стране, Вук Куленовић је био свестан своје позиције; упитан да сумира најзначајније резултате својих америчких година, ставио је у први план свог сина Владимира: „Он има и времена, и могућности, и талента и способности (укључујући упорност) да оствари успешну, ако не и велику диригентску каријеру. [...] Ако ништа друго, то је једна светла тачка моје ’америчке приче’”.²² У истом интервјуу, Куленовић је изјавио: „ускоро намеравам да се пензионирем и вратим у Београд, па можда онда и нећу бити баш толико ’заборављен’”.²³ Нажалост, ова жеља му се није остварила.

²² Шеховић, „Музичко писмо из Бостона”.

²³ Ibid.

БАЛКАНСКА ФОЛКТРОНИКА БЕНДА АРХАИ

Српска еџно музика преосмишљена за британско тржиште¹

Премда српска композиторка, певачица и мултиинструменталисткиња Јована Бацковић има само 40 година (рођена је 1980. године у Београду), бенд Архаи се може сматрати њеним животним пројектом. Грчка реч „архаи” са значењем „почетак” дочарава њену уметничку мисију: ново промишљање традиције у савременом контексту. Композиторкино интересовање за традиционалну музику подстакао је њен отац, професионални музичар.² Јована Бацковић је основала бенд Архаи још 1998. године, као ученица музичке школе „Славенски”, и наставила да наступа са њим за све време студија композиције на београдском Факултету музичке уметности у класи Милана Михајловића.

У својој првој, београдској „инкарнацији”, Архаи је био десеточлани бенд који је фузионисао традиционалну балканску музику са амбијенталним звуцима и цез импровизацијом, уз равноправно коришћење акустичних и електричних инструмената. Поред Јоване Бацковић (вокал, клавир и клавијатуре), бенд су чинили музичари школовани на традицијама класичне, традиционалне и цез музике: Ива Ненић,³ Љубица Бабец-Солунац и Сања Куњадић (вокали), Тамара Драгићевић-Цвејић (флаута), Александар Павловић (виолончело), Ђорђе Бајић (гитара), Александар Цвејић (бас гитара) и Горан Савић (бубњеви). У овој постави бенд је снимиио албум *Mysterion*, објављен 2006. године за ППП РТС. На албуму се налазе оригиналне композиције Јоване Бацковић, као и њене обраде традиционалних песама са Балкана. Бенд Архаи наступао је широм региона, освојио две прве награде на такмичењима Balkan Youth Festival 2003 у Грчкој и Festival Terminal 2005 у Словенији. Истовремено, Бацковић је завршавала обавезе прописане планом и програмом студија композиције на београдском

¹ Делови овог поглавља претходно су објављени (на енглеском језику) у чланку: Ivana Medić, “Arhai’s Balkan Folktronica: Serbian *Ethno Music* Reimagined for British Market”, *Muzikologija/Musicology* 16, 2014, 105–127.

² Из разговора са Јованом Бацковић, септембра 2013. године.

³ Етномузиколошкиња Ива Ненић била је други главни вокал у бенду, али и независни теоретичар бенда, јер је једина у постави била активна као музички писац и предавач. Данас ради у звању доцента на Катедри за етномузикологију београдског Факултета музичке уметности, а њено истраживање усмерено је на родна питања, традиционално музичко извођаштво и популарне музичке праксе, укључујући *world music*. Видети нпр.: Iva Nenić, “World Music: From Tradition to Invention”, *Novi zvuk/New Sound* 27, 2006; idem, “Re-Traditionalization or Modernization? Challenging World Music Scene of Belgrade”; in Predrag Palavestra (ed.), *Stockholm-Belgrade: Proceedings from the IV Swedish-Serbian Symposium “Sustainable Development and the Role of Humanistic Disciplines”*, Belgrade, October 2–4, 2008, Belgrade, Serbian Academy of Sciences and Arts, 2009, 69–76; idem, „Popkulturalni povratak tradicije (World da, ali Turbo?)”, u: Miško Šuvaković (ur.), *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek – I tom: Radikalne umetničke prakse 1913–2008*. Beograd: Orion Art, 2010, 907–916.

Факултету музичке уметности и написала дела попут *Тишине* на стихове Федерика Гарсије Лорке за мешовити хор (2000), *Четири хаику ђесме* за глас, флауту и маримбу (2002), *Махнџа жена* за женски хор и два клавира (2004), *Трилок Трио* за кларинет, виолончело и маримбу (2004), *Inqualieren* за две гитаре (2004), *Basic moods* за гудачки квартет (2005) и *Кончертино* за клавир и оркестар (2006). Поред тога, певала је латино дџез и босанову у београдским клубовима.

Након великог броја одржаних концерата и телевизијског шоу програма снимљеног за Радио-телевизију Србије и емитованог 2007. године, оригинална постава бенда Архаи је расформирана 2008. године. Разочарана недостатком подршке од издавача ППР РТС, као и ригидним академским програмом композиције на српским факултетима, који је често доводио до тога да се осећа као „подељена личност”,⁴ Јована Бацковић се преселила у Уједињено Краљевство, где је завршила докторске студије у Норичу, на Универзитету Источне Енглеске (University of East Anglia) 2014. године. У интервјуу за магазин *Еџноумље*, описала је студијски програм у Норичу:

Не студира се, дакле, класична композиција, где пролазиш кроз разне ступњеве усавршавања, учиш класичне технике компоновања, тога нема; међутим, оно друго што постоји јесте експеримент, експеримент са звуком, има јако много простора да се истражује. [...] Академски свет у Србији, прецизније свет класичне музике, заправо је заснован на једној врсти идеологије која представља став према осталим жанровима музике, са неким унапред прихваћеним квалитативним судовима. Овде, у Енглеској, тога углавном нема. Људи који ми држе предавања и са којима сарађујем врло су отвореног ума, способни да из више различитих перспектива сагледају музику, музичке токове, правце и настанак музике.⁵

У Норичу је упознала гитаристу Адријана Ливера, заинтересованог за традиционалну музику разних народа (између осталог, енглеску, ирску, шпанску, бугарску, македонску и северноамеричку народну музику), коју је изводио са разним бендовима (Acausha, Horses Brawl, Wintersongs итд.).⁶ Овај случајни сусрет инспирисао је Јовану Бацковић да поново покрене Архаи, овог пута као дуо са Адријаном Ливером. Премда су на почетку изводили музику на акустичним инструментима (удараљке, гитара, бугарска тамбура, дулсимер), ускоро су у састав бенда укључили и компјутер, семплер и друге електронске уређаје. Њихов звук тако је постао фузија електронске музике са фолклорним утицајима са Балкана, уз захватање и других традиција, попут келтске, сефардске и турске. Манифест новог звучног света дуа Архаи био је албум *Eastern Roads*, објављен у независној продукцији у Лондону 2013. године, уз подршку Arts and Humanities Research Council.

Полазна хипотеза овог поглавља јесте да је бенд Архаи прешао путању од српске *еџно музике* до глобалне сцене *world music* (музике света), након што се Јована Бацковић преселила из Србије у Уједињено Краљевство, при чему про-

⁴ Из разговора са Јованом Бацковић, септембра 2013. године.

⁵ Марија Витас, „Срби у свету: Јована Бацковић”, *Еџноумље* 13/14, 2010, 5–6.

⁶ Комплетне биографије чланова бенда доступне су на њиховом званичном вебсајту: <http://arhai.com>

мена културног контекста није довела до фундаменталних промена у њеном музичком изразу, већ само до адаптације на нове тржишне услове.

Ми и Они

Пре разматрања „транзиције” бенда Архаи, неопходно је продискутовати термине *world music* и *етно музика*, да бисмо разјаснили шта они значе у српском, а шта у англофоном културном контексту.

I. ЗАПАД НАСПРАМ (ОСТАТКА) СВЕТА

Према естетичару Мишку Шуваковићу, термин *world music* има три употребе:

(1) назив за различите музике које се укључују у збирно поље музичког стваралаштва људске врсте; термин се користи аналогно термину *свешко сликарство* или *свешка књижевност*;

(2) назив за „свет музике”, контекстуални оквир значења, знања, разумевања и идентификација кроз који се појављује уметничко дело у свој својој сложености; термин се користи аналогно термину Артура Дантоа „свет уметности”;

(3) назив за жанр или трансжанр или полижанр популарне музике који се заснива на западној интерпретацији *народних* (аутентичних, нео- или пост-народних) ваневропских или ванвисокоуметничких и ванпопуларно-урбаномасовних (рок и поп) музичких модела и *традиција* Запада.⁷

Шуваковић истиче да се данас термин *world music* најчешће употребљава у трећем смислу.⁸ Године 1987, на састанку представника британских дискографских кућа, продуцентата и маркетиншких стручњака, *world music* је изгласан као „најмање лош” термин којим би се могле обухватити све „етничке” (тј. не-западне, не-англофоне) музичке праксе које је претходно било тешко промовисати.⁹ Прва граница која раздваја *world music* од западне популарне музике јесте лингвистичка, пошто је у почетку термин *world music* углавном поистовећиван са *не-англофоном музиком*.¹⁰ У наредним деценијама, термин

⁷ Мишко Шуваковић, „Вишак вредности: музикологија и етномузикологија у пољу дискурса о World Music”, *Нови Звук / New Sound* 24, 2004, 38.

⁸ Ibid. Ово, међутим, не значи да су први и други начин употребе термина *world music* одбачени. На пример, етномузиколог Филип Болман га користи на први начин (уп. Philip V. Bohlman, *A Very Short Introduction to World Music*, Oxford and New York, Oxford University Press, 2002), баш као и Мајкл Тенцер и Џон Редер, уредници зборника *Analytical and Cross-Cultural Studies in World Music*, који садржи аналитичке студије о међусобно разноврсним традицијама, укључујући јапанску дворску музику, европску средњовековну дворску музику, индијске раге, јужнокорејску руралну музику, песме северноамеричких урођеника и аустралијских аборигина, бразилску популарну музику итд. Видети: Michael Tenzer and John Roeder, *Analytical and Cross Cultural Studies in World Music*, Oxford and New York, Oxford University Press, 2011.

⁹ О историјату употребе овог термина и његовим променљивим политичким конотацијама, видети: Martin Stokes, “Music and the Global Order”, *The Annual Review of Anthropology* 33, 2004, 47–72.

¹⁰ Борђе Томић, „World Music: формирање трансжанровског канона”, *Реч* 65 (II), 2002, 319.

world music је почео да обухвата како „аутентичне” етничке музичке праксе (традиционалне, ритуалне), извучене из свог оригиналног контекста и затим упаковане и понуђене на продају глобалним (тј. западним) потрошачима, тако и жанрове популарне музике базиране на разнородним етничким праксама – без обзира на то где та врста музике заправо настаје и да ли су њени извођачи припадници племенских заједница, имигранти, неке друге „мањине”, или пак западне поп звезде које са њима сарађују.

Данас полижанр *world music* обухвата разне хибридне жанрове као што су *world fusion*, *global fusion*, *ethnic fusion*, *worldbeat*, *world fusion jazz*, *ethnic jazz*, *ethnopop*, *tribal*, *new age*, *sono mondiale*, *Afrobeat*, *Afropop*, *ethno music* итд. Како истиче етномузиколог Младен Марковић, „практично све може да се сврста у ту категорију: од аутентичних снимака певања афричких пастира, преко аранжмана бугарских хорова, до јефтиних диско продукција са додатим фолклорним темама”.¹¹ У свом критичком (и самокритичном) осврту на *world music*, амерички музичар Дејвид Бирн, који је сматран једним од раних протагониста ове сцене, одбацује овај термин као „налепницу за све што се не пева на енглеском језику и не уклапа у западни англофони поп универзум”, али и „нимало суптилан начин за истицање хегемоније западњачке поп културе”.¹² Укратко, једини заједнички чинилац свих ових разнородних музика јесте присуство звучно препознатљивих елемената који нису типични за западне-англофоне музичке праксе, на пример: коришћење незападних инструмената, вокалних техника, ритмичких и мелодијских образаца, модалних система и музичких форми.

Мада Филип Болман поставља питање себи и својим читаоцима „зашто *world music* тако често поставља баријеру између Запада и остатка света”,¹³ он се уздржава од очигледног одговора: управо зато што Запад себе доживљава другачијим од остатка света! Сама идеја да се свет дели на „Запад и остале” је западни концепт, настао током векова колонијалних освајања и експанзије западноевропских сила; поред тога, сва упознавања и прожимања између различитих музичких традиција су посредована и интерпретирана од стране западних култура. Болман, додуше, признаје да су концептуални парови као што су нпр. висока/приземна култура, усмена/записана култура, популарна/елитна култура, народи са историјом/народи без историје, предмодерна/модерна култура и сл. – такође западни конструкти, те додаје да се, до данашњих дана, „јаз између Запада и његових 'других' одржао не због променљивих географија глобалних сусрета, већ због ендемске неравнотеже моћи”.¹⁴ Болман исправно закључује да се *world music* може доживети као „хомогенизовани глобални поп, звучно отелотворење културног империјализма, те као метафора за хегемонију

¹¹ Младен Марковић, „World contra ethno... против као и обично”, *Нови Звук/New Sound* 24, 2004, 48.

¹² David Byrne, “I Hate World Music”, *The New York Times*, 03.10.1999, http://www.david-byrne.com/archive/news/press/articles/I_hate_world_music_1999.php

¹³ Bohlman, *A Very Short Introduction to World Music*, 26.

¹⁴ *Ibid.*, 36–37; 39.

Запада”¹⁵ Шуваковић сматра да је *world music* „инструмент конструисања друштва, пошто *ѿа* музика не настаје у културалној атмосфери аутономија музичког стваралаштва, већ у очигледној пракси извођења политички детерминисане глобализујуће реалности”¹⁶

Дискурси о *world music* базирају се на концептима традиције и аутентичности; међутим, оно што се сматра аутентичним у западној уметности (оригиналност, индивидуална креација) директно је супротстављено оном како Запад перципира аутентичност код других, не-западних култура, где се аутентично изједначава са природним, неукаљаним, колективним и – анонимним. Задовољство западног слушаоца ове музике произилази из очекивања да ће му она омогућити да искуси одређене заједнице на свету као уточишта, оазе, светилишта, као места где је етничко остало неукаљано глобализацијом. Као што истиче Бирн, „постоји перверзна потреба да иностране извођаче видимо у њиховим народним ношњама [...] Не желимо да они превише личе на нас, јер онда претпостављамо да је њихова музика калкулантска, изрекламирана, нечиста”¹⁷ Ова жудња за „аутентичним” је потврђена чињеницом да западни слушаоци углавном игноришу рок и поп музику из других делова света, јер је сматрају недовољно оригиналном.

Током процеса комодификације и дисеминације културних артефаката који се пласирају као *world music*, они бивају „ишчупани” из свог оригиналног контекста и пренети у ново, често некомпатибилно окружје. Приликом овог трансфера, функција коју је та музика имала у свом оригиналном контексту бива занемарена, јер сада мора да се уклопи у западне системе процене и хијерархије – што затим врши повратан утицај на начине на које се ова „извезена” музика (пре)вреднује у свом оригиналном контексту.¹⁸

II. ЕТНО НАСПРАМ СВЕТА, БАЛКАН НАСПРАМ ОРИЈЕНТА

Од почетка последње деценије XX века, термин *етно музика* се учестало користи на српском музичком тржишту. Баш као и *world music*, српска *етно музика* није само музички (поли)жанр, већ комплексан културни и маркетиншки конструкт који обухвата разноврдне музичке праксе: од реконструкција и јавних извођења најстаријих слојева руралне музике, преко најразли-

¹⁵ Ibid., 147. Поред Болманове, још неколико студија одредило је правац дискусија о феномену *world music*: Timothy D. Taylor, *Global Pop: World Music, World Markets*, New York, Routledge, 1997; Martin Stokes, “Globalisation and the Politics of World Music”, in: Martin Clayton, Trevor Herbert and Richard Middleton (eds.), *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, New York – London, Routledge, 2003, 297–308; Simon Frith (ed.), *Popular Music: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, vols. I–IV, New York, Routledge, 2004.

¹⁶ Шуваковић, „Вишак вредности...”, 39

¹⁷ Byrne, “I Hate World Music”.

¹⁸ У свом дипломском раду посвећеном генези *етно цез* жанра, касније објављеном у часопису *Етноумље*, етномузиколог Предраг Милановић идентификује неколико етапа *културног трансфера* и показује како се реализују у различитим контекстима: Predrag Milanović, *Balkan Impressions – Folklor i džez*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, Katedra za muzikologiju i etnomuzikologiju, 1995; Idem., „Balkan Impressions” – Folklor i džez: (I), *Etnoumlje* 9–10, 2009, 28–41; (II), *Etnoumlje* 11–12, 2010, 23–34.

читижих „модернизованих” аранжмана традиционалних песама, до бројних жанрова популарне музике који се ослањају на моделе преузете из фолклора (са или без цитата). Младен Марковић истиче да термин *world music* никад није имао широку примену у нашој земљи¹⁹ и додаје да су томе допринеле политичке околности током деведесетих, посебно санкције уведене против режима Слободана Милошевића, које су Србију изоловале од глобалног музичког тржишта.²⁰ У исто време, скован је нови термин *еџно музика*.²¹ Главни разлог за увођење одреднице *еџно*²² и њену повећану медијску присутност након збацивања Милошевићевог режима 2000. године, била је жеља културних посленика да успоставе жанр популарне музике који би био у сагласју са идеологијом очувања и промовисања српског националног идентитета и културног наслеђа, али би се, у исто време, јасно разликовао од два доминантна жанра популарне народне музике у Србији – *новокомпоноване народне музике* и *турбо фолка*. Ова два жанра сматрана су уметнички безвредним и жестоко критикована од стране демократске културне елите. Као што истиче Ивана Весић, након 2000. године, *еџно музика* је промовисана као „политички коректан” начин за обраћање фолклорном наслеђу.²³ Весић наглашава да су ствараоци *еџно музике* имали доста слободе кад је реч о примени различитих формалних, аранжерских и других решења, али су избегавали препознатљиве маниризме новокомпоноване народне музике и, нарочито, турбо фолка – жанра окарактерисаног од стране неколико теоретичара као симбола Милошевићеве владавине.²⁴ У пракси је то подразумевало избегавање „оријенталних” утицаја попут мелизматичног певања, *хиџаз* (прекомерног) тетрахорда, коришћења инструмената попут зурли и слично.

Мада је *еџно музика* стремилa већој уметничкој вредности од *турбо фолка*, Младен Марковић указује на два проблема који су подривали овај циљ: први је

¹⁹ Међутим, као што ћемо видети, било је неколико покушаја да се у Србији успостави засебна *world music* сцена, раздвојена од сцене *еџно музике*.

²⁰ Марковић, "World Contra Ethno", 48.

²¹ У свом мастер раду, Ивана Весић је разматрала продукцију и промоцију *еџно музике* у Србији након Милошевићевог пада с власти, на основу проучавања делатности двеју медијских кућа, Радио-телевизије Србије и Б92: Ivana Vesić, *Produkcija i promocija etno-muzike u Srbiji nakon 5. oktobra 2000. godine. Društvena i kulturna transformacija sagledana na primeru delovanja medijskih kuća RTS i B-92*, neobjavljeni master rad, Beograd, Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu, Departman za sociologiju, 2009.

²² Што се тиче првог дела синтагме *еџно музика*, Саша Недељковић истиче да не постоји група која је етничка по себи; она постаје етничка успостављањем односа са другим заједницама, путем самоидентификације својих чланова и путем њиховог испољавања у друштвеним праксама. Видети: Saša Nedeljković, *Čast, krv i suze: ogledi iz antropologije etniciteta i nacionalizma*, Beograd, Zlatni zmaj, 2007, 27.

²³ Vesić, *Produkcija i promocija etno-muzike...*, 38–39.

²⁴ Упоредити: Milena Dragičević-Šešić, *Neofolk kultura: Publika i njene zvezde*, Novi Sad, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1994; Eric D. Gordy, *The Culture of Power in Serbia: Nationalism and the Destruction of Alternatives*, University Park (PA), Pennsylvania State University Press, 1999; Ivana Kronja, *Smrtonosni sjaj: masovna psihologija i estetika turbo-folka*, Beograd, Tehnokratija, 2000. С друге стране, аутори другачије идеолошке оријентације, попут Мише Ђурковића, критиковали су ову „сатанизацију” турбо фолка: Miša Đurković, „Ideologizacija turbo folka”, *Kultura* 102, 2001, 19–33; idem., „Ideološki i politički sukobi oko popularne muzike u Srbiji”, *Filozofija i društvo* 25, 2005, 271–284.

била околност да је наводно аутентична фолклорна традиција често бивала контаминирана другим утицајима када је „пакована” као *еџно*.²⁵ Други проблем огледа се у томе што читав опус *еџно музике* заправо садржи веома мало српске музике, а уместо ње ту су „влашка, бугарска, македонска, грчка, чак и мађарска музика”²⁶ – при чему су све ове традиције спојене у једно, упркос међусобној различитости и јасној етничкој диференцираности.

Не само што је традиционална музика читавог балканског полуострва интегрисана у жанр *еџно музике*, већ и протагонисти ове сцене – бендови и појединци – често избегавају коришћење придева „српски” на уштрб маркетиншки рентабилнијег придева „балкански”. Као што примећује етнолог Иван Чоловић:

Три *еџно* бенда из Србије садрже Балкан у свом имену: *Балканика* Сање Илића, *Балканџолис* Слободана Тркуље и *Балкан Салса Бенд* Јована Маљковића. Неколико композиција *еџно музике* такође реферира на Балкан својим именом: Огњен и пријатељи имају композицију *Балкан Румба* [и истоимени албум – *џрим. И.М.*], Бора Дугић има *Обичан балкански дан*, а Дарко Маџура има *По Балкану*. Један од албума Слободана Тркуље зове се *Лети изнад Балкана*, док је Сања Илић назвао свој први албум етно музике *Балканика 2000*.²⁷

Чоловићевом списку можемо придодати бенд Архаи, јер њихов опус садржи композиције *Balkan Under* и *Balkan Mantra*, а последњих година бенд се промовише слоганом *Balkan Folktronica*.

Феномен *еџно музике* у Србији уско је повезан са још једним сложеним културним конструктом – „имагинарним Балканом”. Као што је Марија Тодорова артикулисала у истоименој књизи, „Балкан” није само географски појам или културни регион, већ збир стереотипа и предрасуда о овом региону, са становишта Запада.²⁸ Разматрајући публикације из области „студија Балкана”,²⁹

²⁵ Марковић наводи примере браће Теофиловић, који певају народне песме са Косова у паралелним терцама (I), или Сање Илића, на чијем се албуму *Балканика 2000* може чути буљук народних инструмената који никад нису свирали заједно у аутентичној руралној пракси: видети Марковић, „World Contra Ethno”, 49. Аутор такође учача бројна исклизнућа до којих долази приликом покушаја „модернизације”, „прожимања” и „преобликовања” традиције у остварењима нпр. Сање Илића, Биље Крстић или Слободана Тркуље: видети Mladen Marković, „Ethno-Music in Serbia as a Product of Tradition – False or True?”, in: Dejan Despić, Jelena Jovanović and Danka Lajić Mihajlović (eds.), *Musical Practices in the Balkans: Ethnomusicological Perspectives – Proceedings of the International Conference Held from November 23 to 25, 2011*, Belgrade, Serbian Academy of Sciences and Arts, Institute of Musicology, Department of Fine Arts and Music, 341–343.

²⁶ Марковић, „World Contra Ethno”, 50.

²⁷ Иван Чоловић, „Балкан у нарацији о world музици у Србији,” *Нови Звук / New Sound* 24, 2004, 59.

²⁸ Marija Todorova, *Imaginary Balkan*, Beograd, Biblioteka XX vek, 1999.

²⁹ Нпр. Dina Iordanova, *Cinema of flames: Balkan film, culture and the media*, London, British Film Institute, 2001; Vesna Golsvorti, *Izmišljanje Ruritaniје: imperijalizam mašte*, Beograd, Geopoetika, 2005; Milica Bakić-Hayden, *Varijacije na temu "Balkan"*, Beograd, Institut za filozofiju i društvenu teoriju, 2006; Mirjana Laušević, *Balkan fascination: creating an alternative music culture in America*, Oxford – New York, Oxford University Press, 2007; Božidar Jezernik (ur.), *Imaginary Turčin*, Beograd, Biblioteka XX vek, 2010; итд.

Марија Думнић [Вилотијевић] закључује да је мало пажње посвећено апропријацији балканских стереотипа у савременој популарној музици, јер се Балкан претежно сагледава као „непотпуни Други”, „полу-Други”, или као „тачка сусрета између Истока и Запада”.³⁰ Тиме што задобија атрибут „балканска” или „српска”, музика постаје симбол идентитета и (ре)продукује одређени симболички поредак, како у локалном, тако и у глобалном контексту.³¹ Думнић запажа да креатори званичних политика везаних за развој туризма у Србији намерно подстичу стереотипе о Балкану, да би привукли иностране туристе.³² Ауторка користи термин *аутобалканизам* којим описује прихватање балканских стереотипа унутар властитог националног идентитета од стране српских слушаца.³³

У одличној анализи дискурса *етно музике* и њене апропријације „Балкана”, Чоловић издваја девет проблемских кругова³⁴ [нумерација и курзив су моји – прим. И.М.]:

- 1) *Балкан као метафора древности* – Чоловић сматра да придев „балкански” сугерише да је музика одређена овим термином веома стара, древна, што се сматра њеном предношћу, у односу на млађе, новије нације;
- 2) *Прошлост оживљава кроз музику* – *Етно музика* евоцира древни Балкан, посебно средњи век, када је српско царство било респектабилна сила на Балкану – за разлику од ситуације у деведесетим годинама XX века (што је моменат настанка ове врсте музике и дискурса о њој), када је Србија била поражена и понижена;
- 3) *Традиционални инструменти као метафоре* – Инструменти начињени од дрвета, коже и других природних материјала, нпр. *рој*, *шубљек*, *кавал*, *цевара*, *тајде*, *двојнице*, *дудук* *џусле* постају симболи древности и блискости са природом; слушаоци који посећују концерте *етно музике* охрабрани су да погледају и додирну инструменте, који постају објекти фетишизације;
- 4) *Природно певање* – Људски глас евоцира древност имитирањем старијих начина грленог, нетемперованог певања, без примеса „неприродне”, школоване технике; у исто време, певачи истичу да им овакво певање природно „лежи”;
- 5) *Балкански темпераменти* – Људи са Балкана наводно поседују квалитете попут спонтаности, необуздане емоционалности, екстремне радости и туге, бунтовности, неукротивог темперамента итд.

³⁰ Marija Dumnić, “This Is The Balkans: Constructing Positive Stereotypes about the Balkans and Autobalkanism”, in Dejan Despić, Jelena Jovanović and Danka Lajić-Mihajlović (eds.), *Musical Practices in the Balkans: Ethnomusicological Perspectives – Proceedings of the International Conference Held from November 23 to 25, 2011*, Belgrade, Serbian Academy of Sciences and Arts, Institute of Musicology, Department of Fine Arts and Music, 347.

³¹ Антрополошкиња Марија Ристивојевић истиче да музика која носи назив одређене земље или региона постаје „амбасадор” те земље или региона и тиме преузима улогу у конструисању етничког идентитета. Marija Ristivojević, „Uloga muzike u konstrukciji etničkog identiteta”, *Etnološko-antropološke sveske* 13 (II), 2009, 126–127.

³² Dumnić, “This Is The Balkans”, 348–349.

³³ Ibid.

³⁴ Упор. Чоловић, „Балкан у нарацији о world музици у Србији,” 59–62.

- 6) *Прожимање византијске и фолклорне традиције – Етно музика* садржи складан спој религиозне (православне, византијске) и народне уметности, сакралног и секуларног;
- 7) *Истицање популарних стереотипа о Балкану* – Док су ратови након распада Југославије подстакли негативне стереотипе о „варварском” Балкану, дискурс о *етно музици* промовише позитивне стереотипе;
- 8) *Брајство и јединство на Балкану* – Непроблематичан спој разних националних традиција у *етно музици* демонстрира да је Балкан мултикултурални регион где су трансцендиране границе између националних држава, језика и вероисповести;
- 9) *Неирање оријенталног наслеђа* – Једна традиција се изоставља из овог хармоничног балканског мултикултурализма: реч је о оријенталном наслеђу, које се третира као нешто страни и претеће по аутохтоне балканске културе. Музички означитељи Оријента приписују се само *џурбо фолку* – жанру којем се негира веза са „аутентичном” балканском прошлошћу.

III. ЕТНО НАСПРАМ НАРОДНЕ МУЗИКЕ И WORLD MUSIC

Упркос међународним санкцијама и изолацији током деведесетих година прошлог века, као и антизападњачкој реторици која је доминирала на државним медијским кућама, српска *етно музика* није остала изолован феномен. Тадашњи главни опозициони медиј у Србији, Радио Б92, чији су аудиторијум углавном чинили млађи, образовани, либерално настројени слушаоци, супротстављени Милошевићевом режиму, постао је жижа политичког активизма, али и отпора у односу на националистичке и популистичке културне моделе и жанрове попут *џурбо фолка* који су повезивани са Милошевићевим режимом. Радио Б92 промовисао је западне вредности и трендове, па тако и нови жанр *world music*, усмерен ка урбаној, образованој публици, за коју се очекивало да има космополитска интересовања.

Оснивање фестивала алтернативне музике *Рини Рини* 1996. године представљало је тренутак када су, по први пут, неки од извођача рекламирани као звезде *world music* жанра. Ускоро је Б92 започео едицију компакт дискова која је углавном садржала лиценцна издања *world music* извођача претходно издатих од стране европских дискографских кућа. Међутим, ова едиција је убрзо додала и неколико домаћих извођача – првенствено ромских певача и дувачких оркестара. Као што је учила Ивана Весић, ови извођачи (нпр. Есма Реџепова, Шабан Бајрамовић, оркестар Бобана Марковића и други) раније нису били довођени у везу са *world music* жанром; у Србији, они су једноставно сматрани извођачима *народне музике*.³⁵ Међутим, Бојан Ђорђевић, идејни творац ове едиције, као и *Рини Рини* фестивала, одлучио је да их брендира као извођаче *world music*, те да их „извезе” на западно тржиште. Као припадници ромске мањине и извођачи музике која је западним слушаоцима звучала „егзотично”, они су без проблема пронашли пут до слушалаца *world music*, а неки од њих објавили су албуме за

³⁵ Vesić, *Produkcija i promocija etno-muzike...*, 41.

западноевропске издавачке куће.³⁶ Весић истиче да је српским слушаоцима, посебно припадницима образоване елите (која је чинила већи део аудиторијума Б92), заправо било теже него странцима да прихвате Рецепову или Бајрамовића као *world music* извођаче, јер су их претходно доживљавали као солисте *народне музике*, која је дуго повезивана са плебејском забавом и сматрана безвредном.³⁷ Услед тога, ромски музичари су постали прихватљиви за домаћу урбану публику тек након што су успешно „извезени” на Запад као *world music* звезде. С друге стране, српски теоретичари културе и апологети *еџно музике* попут Ненада Љубинковића били су незадовољни тиме што се на Западу „српско” и „балканско” изједначава са „ромским”.³⁸

Након што су ромски музичари ушли у каталоге иностраних дискографских кућа и дистрибутера специјализованих за *world music*, и други извођачи народне музике из Србије постали су им интересантни. Међутим, западни дистрибутери се никад нису потрудили да направе разлику између српских музичких звезда које припадају јасно диференцираним жанровима попут *џурбо-фолка*, *новокомбиноване народне музике* или *еџно музике*, пошто западним слушаоцима сви они звуче довољно „егзотично”, а притом они немају свест о политичким, културалним и класним разликама које у Србији одвајају нпр. *еџно музiku* од *џурбо-фолка*.

Међутим, ова недоумица у вези с тим које српске извођаче треба сврстати у *world music*, односно, како се ова идеологија односи према феномену *еџно музике* није карактеристична само за Запад. Наиме, она је очигледна и у два српским монографијама о *world music* жанру,³⁹ као и у бројним текстовима објављеним у магацију *Еџноумље*, који издаје *World Music Асоцијација Србије*.⁴⁰ На вебсајту ове организације, коју је основао Оливер Ђорђевић, налази се списак свих извођача из Србије који могу бити сматрани представницима *world music* жанра.⁴¹ Ђорђевић је сковао проблематични оксиморон *српска world music*, којим је обухватио и све експоненте *еџно* полижанра.

Српски етномузиколози такође различито одређују демаркациону линију између *world music* и *еџно музике* (ако је уопште констатују). Ива Ненић прави разлику између, с једне стране, супкултуре *world music*, где сврстава извођаче и бендове који се ослањају на разнородне традиције које постоје у Србији, дакле не само на српску (коју представљају нпр. Моба, Паганке, или Светлана Спајић), већ и на јеврејску (нпр. бенд Shira U'tfila), ромску (група Кал), мађарску (Лајко

³⁶ Почетком миленијума, Есма Рецепова и Шабан Бајрамовић потписали су уговоре са холандском дискографском кућом World Connection и издали неколико албума. Рецепова је била рекламирана као „ромска краљица”, а Бајрамовић као „ромска легенда”. Видети каталог издања World Connection: http://www.worldconnection.nl/wclayout/discografy.php?site_id=6

³⁷ Vesić, *Produkcija i promocija etno-muzike...*, 41.

³⁸ Ненад Љубинковић, „Етно песма и етно инструментална музика за ново доба”, у Тања Николић (ур.), *Биља Крсћић и Бисџрик – Изворишће (Ог Извора до „Бисџрика”)*, Београд, Нова Поетика, 2013, 110.

³⁹ Jasmina Milojević, *World Music – muzika sveta*, Jagodina, World Music Asocijacija Srbije, 2004; Rastko Jakovljević, *World Music u Srbiji*, Beograd, Muzička omladina Srbije, 2011.

⁴⁰ <http://worldmusic.org.rs>.

⁴¹ <https://worldmusic.org.rs/umetnici/>

Феликс) итд. – и, с друге стране, комерцијалнијег *еџно* жанра, чији су представници нпр. Биља Крстић и Бистрик, или Сања Илић и Балканика.⁴² Драгана Стојановић, пак, сматра да оба ова „кампа” припадају жанру *world music*, али их дели у две групе: прва је *локализацијска world music* која тежи очувању традиције (нпр. Василиса, Павле Аксентијевић, Браћа Теофиловићи), а друга *глобализацијска world music* (нпр. Горан Бреговић, Бистрик, Балканика итд.).⁴³

Насупрот Иви Ненић, Оливер Ђорђевић сматра да уметници и бендови попут Биље Крстић и Бистрика, Сање Илић и Балканике и сл. припадају жанру *world music*, јер доносе синтезу савремених музичких трендова и традиционалне музике, док се термин *еџно* односи само на „ревивалистичке” групе као што су Паганке и Моба, чија је уметничка мисија да сачувају аутентично традиционално певање.⁴⁴ Међутим, просечни српски слушалац никад не би поистоветио Биљу Крстић или Сању Илића са *world music* жанром, јер су ови уметници у Србији промовисани као „чуvari” српске и балканске традиције и идентитета. Сами музичари су, такође, свесни ове разлике; нпр. Биља Крстић је изјавила: „Када наступамо у Србији, онда смо *еџно*, али кад наступамо изван земље, на међународном фестивалу, представљају нас као *world music* музичаре”.⁴⁵ Ово није случај само у Србији: на пример, Ирци такође не посматрају своју традиционалну музику као део *world music* сцене; њихов конструкт *келтске музике* је мање-више аналоган овдашњем концепту *балканске* или *еџно музике*. Отуда Филип Болман истиче да

текстови на келтским језицима обезбеђују један од начина на који се музика позива на унифицирајуће факторе. Главно питање није да ли разумемо ирски језик, или шкотски гелски, или велшки, или корнволски, већ да ли смо сигурни да ови језици обезбеђују наративне контексте за митове који се налазе у основи келтске музике.⁴⁶

Међутим, када покушавају да пласирају своју музику на глобално тржиште, српски, ирски и други музичари дозвољавају да буду етикетирани као извођачи *world music*; у исто време, та наводно „светска” музика, у Србији (или Ирској, свеједно) игра улогу симбола националног поноса и нечег „аутентично нашег”!

⁴² Iva Nenić, „Popkulturalni povratak tradicije (World da, ali Turbo?)”, u Miško Šuvaković (ur.) *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek – I tom: Radikalne umetničke prakse 1913–2008*, Beograd, Orion Art, 2010, 907–909.

⁴³ Dragana Stojanović, „World Music žanr kao politički performativ: slučaj regionalnog i lokalnog (pro)izvođenja Balkana i balkanskog u World Music kulturalnim tekstovima”, *Etnoumlje* 19–22, 2012, 47–50.

⁴⁴ Gordana Jocić, „Razgovor sa Oliverom Đorđevićem, Predsednikom World Music Asocijacije Srbije”, http://www.worldmusic.org.rs/o_nama.html

⁴⁵ Marković, „Ethno-Music in Serbia as a Product of Tradition – False or True?”, 334.

⁴⁶ *A Very Short Introduction to World Music*, 79–80.

Архаи: од Србије до Уједињеног Краљевства, од *eīno* до *world* музике

ПРВА ИНКАРНАЦИЈА (БЕОГРАД, 1998–2008)

По сопственим речима, Јована Бацковић никад није доживљавала бенд Архаи као део српске сцене *eīno* музике.⁴⁷ Бенд је основала јер се интересовала за српску фолклорну музику, али је није перципирала као окамењену традицију:

Музика је жива ствар, непрекидно се мења. Традиционална музика је имала своје место у свакодневном животу људи током протеклих векова, али данас се фосилизовала. На пример, ако изводите стару жетелачку песму у дворани на аутентичан начин, опет је она стављена у неприродан контекст. Ја одржавам традицију живом тако што је реинтерпретирам на свој начин (...) Важно је да људи познају своју традиционалну музику, али такође знам да би било тешко за неког ко је читавог живота слушао савремену поп музику да се пребаци на традиционалну музику у неизмењеном виду.⁴⁸

Због тога је композиторка себи задала циљ да посредује између традиционалне музике и савремених слушалаца. Тиме што ради аранжмане фолкорних песама и игара, или користи семплове снимљених традиционалних напева за своје оригиналне композиције, она настоји да „преведе” традицију у савременост и учини је пријемчивијом данашњим слушаоцима. Композиторка је признала да често посеже за фолклором јужне Србије, Косова и Метохије, Северне Македоније, источне Србије (укључујући влашку традицију), а такође и за бугарским, грчким и турским народним напевима, док је мање привлачи народна музика централне Србије и Шумадије: „Поштујем ту традицију, али она не одговара мом темпераменту”.⁴⁹ С друге стране, у њеној музици видљиви су утицаји западне поп музике, почев од енглеско-аустралијског „средњовековног дарквејв” дуа Dead Can Dance (који, пак, преузима грегоријанске напеве, средњевековне популарне плесове, галски фолк, источњачке мантре и афричке ритмове, које прожима са арт-роком) до француског електро-дуа Deep Forest, који укршта жанрове електро-поп музике (*dance, chillout, ambient*) са узорцима комодификоване фолклорне музике из целог света. Приметно је да дуо Deep Forest приступа овим разнородним традицијама као готовим артефактима; без обзира на то да ли користе семплове музике пигмејских племена, или мађарске фолк певачице Марте Себешћен, њихов поступак је у основи исти – наиме, семплови су одабрани и коришћени само због својих звучних квалитета, док је оригинални контекст те музике у потпуности занемарен. За разлику од њих, Јована Бацковић настоји да традиционалној музици не приступа на површан начин; њени спојеви западног попа и балканског фолклора посредовани су њеним непосредним дугогодишњим искуством извођача унутар оба ова жанра, као и жељом да остане верна својим коренима и породичној традицији.⁵⁰

⁴⁷ Из разговора са Јованом Бацковић, септембра 2013. године.

⁴⁸ Витас, „Срби у свету: Јована Бацковић”, 6–7.

⁴⁹ Ibid., 7.

⁵⁰ Из разговора са Јованом Бацковић, септембра 2013. године.

Упркос њеном неодобравању термина *етно музика*, бенд Архаи је постао део овог тренда када је средином прве деценије новог миленијума потписао уговор са државном дискографском кућом ППП РТС, чији је каталог издања *етно музике* углавном обухватао албуме ветерана који су раније већ објављивали за ППП РТС (укључујући раније споменуте Биљу Крстић и Сању Илића).⁵¹ Међутим, музички уредници у овој дискографској кући били су спремни да дају шансу и новим бендовима, као што су Архаи и Врело, али и експерименталним пројектима попут бенда Марсија композиторке Александре Ање Ђорђевић – још једне уметнице школоване на класичној традицији која се „одметнула” у другачије воде. Као што је приметила Ивана Весић, уметници који су имали уговоре са државном дискографском кућом, добили су и значајан простор у ударним терминима на националној телевизији. Весић закључује да су музички уредници у ППП РТС имали високо мишљење о својим издањима *етно музике* и промовисали их као културно и естетски вредне производе.⁵² Тако је и бенд Архаи добио прилику да сниме свој наступ у студију РТС; концерт је емитован на првом каналу РТС почетком 2007. године, у склопу промоције њиховог првог албума *Mysterion*.

На овом издању нашле су се оригиналне композиције Јоване Бацковић, као и њени аранжмани балканских фолклорних напева. Свака од десет нумера на албуму *Mysterion* демонстрира специфичне извођачке стилове сваког од музичара у бенду, али и сведочи о ширини ауторкиних интересовања и њеним вишеструким идентитетима као композиторке класичне музике, певачице босанове и латино цеза, те љубитељке народне музике. Што се тиче остатка бенда, флаутисткиња и виолончелиста били су класично образовани музичари, од којих је често захтевано да симулирају извођење на народним инструментима, те је флаута преузимала улогу кавала или фруле, док се озвучено виолончело „претварало” у гусле. Електрична и бас гитара и бубњеви додавали су елементе *фјужн цеза* овој звучној слагалици. Гитариста је повремено имитирао звук шаргије или мандолине, док је ритам секција често изводила непарне, *аксак* ритмове, типичне за ритмичку структуру традиционалне и вернакуларне музике Балкана, али и ширег јужноевропског и блискоисточног простора. Као извођачица на клавијатурама, Јована Бацковић је обогатила аранжмане амбијенталним текстурама, док је њен високи, етерични сопран контрастирао гласовима Иве Ненић, Љубице Солунац и Сање Куњадић, које су често примењивале „отворено” певање, карактеристично за руралне фолклорне праксе. Међутим, све четири вокалисткиње експериментисале су и са другачијим начинима извођења и гласовним бојама, чиме се бенд Архаи издвојио у односу на већину српских *етно* извођача, који су углавном само подражавали „грлено” рурално певање.

Песме на албуму *Mysterion* могу се поделити у три групе. Прву групу чине нумере бр. 3 и 10, *Слнце се слепа да заиге* и *Смиљ Смиљана* – бугарска, односно, српска народна песма, аранжиране за женске гласове *a capella*, у маниру који донекле подсећа на руралну праксу, али још више на *Руковети* и *Приморске најеве* Стевана Мокрањца. Друга група такође садржи народне песме (бр. 6 и 8, *Да сам извор вода ладна* и *Жањем жињо*), али су мелодијске линије слободно

⁵¹ Ивана Весић даје исцрпан преглед издања *етно музике* дискографских кућа ППП РТС и Б92: видети Vesić, *Produkcija i promocija etno-muzike...*, 57–62.

⁵² Ibid.

третиране и придодата им је инструментална пратња. Преостале нумере *Шанама Деус*, *Архаи*, *Тинувиел*, *Камелеон*, *Балкан Манџра* и *Кинезис* јесу оригиналне композиције Јоване Бацковић, обично засноване на *аксак* ритмовима попут 7/8 (*Кинезис*) или 5/8 (*Тинувиел*), уз синтезу разнородних утицаја – од симулација древних балканских ритуала, преко европске средњовековне традиције (посредоване бендовима попут *Dead Can Dance*), до савременог латинског цеза (најочигледнијег у нумерама *Да сам извор вода лагна* и *Камелеон*). Гласови су често третирани као инструменталне боје и певају на неутралним слоговима, појачавајући тиме ритуални карактер музике.

Концерт емитован на првом каналу РТС почетком 2007. приказао је бенд на врхунцу форме; беспрекорно изведен сет обухватио је како нумере са албума *Mysterion*, тако и нове песме, вероватно припремљене за наредни албум (*Balkan Under*, *Засџо ми је граџи*, *Тугора*, *Шиз коло*, *Дин Та* и *Киша*). Међутим, други албум никад није објављен у Србији, јер се Јована Бацковић 2008. године преселила у Норич. Од ових нових песама, једино је *Тугора* објављена на албуму *Eastern Roads*, али у измењеном аранжману.

ДРУГА ИНКАРНАЦИЈА (НОРИЧ/ЛОНДОН, 2008 – ДО ДАНАС)

Убрзо након што се 2008. године преселила у Уједињено Краљевство, Јована Бацковић је установила да тамошња публика скоро ништа не зна о српској (или балканској) музици; само би повремено сретала понеког ко је чуо за нпр. Горана Бреговића, ромске дувачке оркестре, или за фестивал у Гучи. Вероватни разлог због кога је српска музика остала непозната на међународном тржишту јесу међународне санкције којима је СР Југославија била подвргнута током деведесетих година XX века, јер су наши музичари тада били спречени да путују и учествују на светским музичким фестивалима. Услед тога, нису били у могућности да се наметну промотерима и дискографској индустрији у тренутку када је интересовање за *world music* било на врхунцу. За Јовану Бацковић пресудан је био сусрет са Адријаном Ливером, британским гитаристом који је већ имао искуства са извођењем бугарске музике и, још важније, био заинтересован да упозна музику других балканских земаља. Бацковић и Ливер су увидели да на британском тржишту има простора за нешто ново; међутим, да би балканску музику успешно пласирали на британском тржишту, морали су да је учине донекле пријемчивијом. Композиторка је то објаснила на следећи начин: „Миксујем балканску народну музику са другим жанровима, као што су *ambient*, *drum'n'bass* и *dubstep* (...) Британским слушаоцима нудим оно што им је познато, али помешано са нечим што је за њих ново и веома интересантно”.⁵³

Једине две заједничке карактеристике издања *Mysterion* и *Eastern Roads* јесу препознатљив сопран Јоване Бацковић и референце на балканску традиционалну музику. Међутим, фолклорни цитати на албуму *Eastern Roads* захватају много шири географски простор – од Блиског Истока, преко читавог Медитерана, до келтске музике са обода Европе. Пратећа књижица уз компакт диск не садржи информације о цитираним фолклорним напевима, чиме се задржава извесна мистичност, а слушаоци су позвани да се сами упусте у потрагу за

⁵³ Витас, „Срби у свету: Јована Бацковић”, 6–7.

изворима ове музике. Смањење броја музичара у бенду, у односу на београдску инкарнацију, неминовно је утицало на звук; мада и Бацковић и Ливер свирају по неколико инструмената, у новој постави више нема ритам секције, која је замењена електроником, а целокупан звук бенда преусмерен је у правцу *techno* и *ambient* стилова.⁵⁴ Поред практичних разлога, овај заокрет ка електронском звуку био је мотивисан и темом докторског уметничког пројекта Јоване Бацковић.⁵⁵ С друге стране, инструментаријум бенда обогаћен је традиционалним инструментима попут бугарске тамбуре, средњовековног дулсимера и индијске табле. Још једна значајна разлика између првог и другог албума огледа се у томе што, након пресељења у Уједињено Краљевство, композиторка више није морала да се уздржава од оријенталних утицаја. Као што сам већ истакла, у српској *етно* музици није било места за оријенталне утицаје, јер су они повезивани са омраженим жанровима попут *новокомјоноване народне музике* и *џурбо-фолка*. Међутим, пошто британска публика није била свесна ове жанровско-идеолошке поделе, додавање оријенталних елемената само је учврстило „егзотичност” звука бенда Архаи и допринело његовом лакшем пласману на *world music* тржишту.

Већ прва, истоимена нумера албуму *Eastern Roads*, представља нову естетику. Уместо асиметричних ритмова карактеристичних за албум *Mysterion*, ритам-машина производи плесне ритмове типичне за електро-поп и техно музику. Бугарска тамбура Адријана Ливера је доминантан солистички инструмент, док Јована Бацковић пева на неутралне слоге, симулирајући древне обреде. Друга нумера на албуму, *Beneath the Tree*, садржи цитат српске песме са Косова, *Гусџа ми мајла ѓагнала*, у такту 7/8. Трећа нумера, *Peregrinus*, почиње семплом бугарске народне песме *Кавал свири* у извођењу женског хора *Le Mystère des voix Bulgaires*, који је Бацковићева означила као веома утицајан на њену естетику.⁵⁶

Следећа нумера, *Morena*, представља обраду сефардске традиционалне песме, *Morena me llaman*, коју Јована Бацковић изводи на ладино језику. Једина песма на енглеском, *Speaking Clock*, јесте спора амбијентална нумера која подсећа на опус *гарк рок* бендова из осамдесетих година XX века попут *Sockteau Twins*, али и на британски *џрип хоп* из деведесетих, чији су најзначајнији представници британски бендови *Portishead* и *Massive Attack*.

Наредне две нумере на овом музичком пропутовању кроз Европу враћају слушаоце на територију Балкана, јер су у њима цитиране традиционалне песме из Северне Македоније, *Гују Тино*, и из региона Добруђа у Бугарској, *Тугора куџаи мисири*. Премда је потоња песма позната у извођењу бугарске интерпретаторке изворних напева Верке Сидерове, песма је у репертоар бенда Архаи

⁵⁴ Поред Јоване Бацковић и Адријана Ливера, још троје музичара гостује на албуму *Eastern Roads*: Јес Бејет (Jesse Barrett) – табла (нумере 2,6,8), Ник ван Гелдер (Nick Van Gelder) – удараљке и Матео Граси (Matteo Grassi) – електрични бас (нумере 1-3, 5-8, 10).

⁵⁵ Jovana Backović, *Between two worlds: approaching Balkan oral music tradition through the use of technology as a compositional and performing medium*, PhD Thesis, Norwich, University of East Anglia, 2014, <https://ethos.bl.uk/OrderDetails.do?did=1&uin=uk.bl.ethos.656078>. Део истраживања спроведеног за потребе докторске дисертације објављен је у часопису *Музички џалас* бр. 44, 2015, 28–48.

⁵⁶ *Ibid.*, 6.

ушла посредством раније споменутог француског електро-дуа Deep Forest и мађарске певачице Марте Себешћен (у њиховој верзији, ова нумера се зове *Bulgarian Melody*). Дакле, Архаи не користе „изворни” (мада комодификовани) фолклорни узорак, већ се слободно крећу по глобалном архиву звучних означиатеља.

Следећа нумера *The dance of the Bacchantes* евоцира имагинарни Оријент својом живом орнаментиком у тамбури, комплексним ритмовима и мелизматичним певањем. Исти оријентални-техно идиом срећемо и у десетој композицији, *Ismail*, у којој је семплован глас истоименог турског певача (Ismail Nakki Ates), који изводи традиционални напев *Sari Yazma*. Преостале две нумере, бр. 9 *Simbil Flowers* – аранжман популарне баладе из Јужне Србије, *Симбил цвеће*, те бр. 11, *Jasmine* – обрада грчког традиционала *To yasemi*, доносе сведенију инструменталну пратњу, у којој поново доминира виртуозна тамбура Адријана Ливера.

Албум *Eastern Roads* води слушаоце на путовање од Андалузије до Турске, а заступљене су песме на седам језика (српски, македонски, бугарски, ладино, грчки, турски и енглески), чиме је испуњен први, лингвистички критеријум за *world music*. Поред тога, инкорпорисање традиционалних напева из читавог јужноевропско-балканско-медитеранског географског и културног простора учинило је да ова музика звучи „егзотично” британским слушаоцима, упркос значајној употреби ритам машина и текстура типичних за (западни) електро-поп и техно. Албум је овенчан одличним критикама на блоговима специјализованим за *world music*, чиме је потврђено композиторкино запажање да британска публика (која није ограничена само на поклонице *world music* жанра) доживљава овај музички спој познатог и непознатог, западног и источног, препознатљивог и егзотичног, као веома занимљив.⁵⁷

Балканска фолкфроника као резултат парадигматских трансформација

Док је живела у Србији, Јована Бацковић је тежила да српску традиционалну музику приближи савременим слушаоцима прожимајући је са елементима других жанрова; поред тога, писала је самосталне композиције ослоњене на српско и балканско фолклорно наслеђе. Захваљујући инкорпорисању и симулирању музичких идиома Србије и Балкана, прва „инкарнација” бенда Архаи постала је један од експоната *аушобалканизације*, карактеристичне за српску популарну музику почетком новог миленијума, а локална рецепција углавном

⁵⁷ Издвојила сам неколико илустративних одломака из критика објављених на порталима специјализованим за *world music*: „Уколико сте гладни фолк музике, Архаи је врло укусно сервира” (M. Forss, “CD Review: ArHai’s *Eastern Roads*”, *Inside World Music*, 2013, <http://insideworldmusic.blogspot.com/2013/03/cd-review-arhai-eastern-roads.html>); „фино обликовано и веома софистицирано остварење” (V. Millet, “Album Review: *Eastern Roads* by ArHai”, *The Secret Archives of the Vatican*, 2013, <http://secretarchives-of-thevatican.wordpress.com/2013/03/09/album-review-eastern-roads-by-arhai/>); „етерична, готово ванземаљска атракција (...) једноставно неодржива (...) Вокал Јоване Бацковић је супериоран; осим тога, она и Адријан Левер су изузетни музичари” (Rainlore, “Review: ArHai – *Eastern Roads*”, *Rainlore’s World of Music*, 2013, http://www.rainloresworldofmusic.net/Reviews/Revws_A-D/ArHai-EasternRoads.html).

је била у сагласју са, тада већ дефинисаним и дискурзивно кодификованим конструктом *еџно музике*.

Упркос томе што су и Јована Бацковић и њена колегиница из бенда Ива Ненић изразиле скепсу у вези са тадашњом српском сценом *еџно музике* (услед њене претежно комерцијалне оријентације) и идентификовале се са супкултурним *world music* покретом,⁵⁸ Архаи се може сматрати једним од најбољих представника српског *еџно* полижанра – при чему је бенд вешто избегао упадање у замку „аутентичности” и, уместо тога, реинтерпретирао традицију на свој начин.

Након пресељења у Уједињено Краљевство, Јована Бацковић је обновила Архаи са Адријаном Ливером; дуо је у звук бенда унео разне европске и блискоисточне мотиве, са карактеристичним ритмовима, модусима, хармонијама и инструментима који нису уобичајени за острвску музику, као и текстовима на бројним (за Британце) „неразумљивим” језицима. Истовремено, бенд је сачувао свој већ успостављени (имагинарни) балкански идентитет, потврђен маркетиншком кованицом *балканска фолктроника*. Ова *ауџобалканизација* у новом контексту није била производ опортунистичке маркетиншке стратегије, већ резултат композиторкине жеље да константно проширује своја сазнања о различитим традицијама, а, с друге стране, да британске слушаоце упозна са српском и балканском музиком, у форми у којој би им била пријемчива. На тај начин Јована Бацковић је створила идиосинкратични, хибридни стил, који се лако уклапа у светске каталоге *world music* издања. Разни музички стилови који су постали градивни чиниоци хетерогеног звука бенда Архаи често су и сами *културни хибриди*, односно, резултати *парадигматских трансформација* на различитим нивоима. Естетичар Радослав Ђокић дефинисао је четири етапе у процесу *парадигматске трансформације*,⁵⁹ а етномузиколог Предраг Милановић је, на основу њих, реконструисао генезу српског *еџно џеза*:⁶⁰

1. *културни дошлицаји* дешавају се када елементи страног културног идиома први пут уђу у контекст посматране културе;
2. *културни конџакџи* доносе први вид комуникације међу културама, односно, покушај да се домаћи и страни идиом комбинују;
3. *џрожимање култура* представља следећи корак, када се два идиома у пуној мери сучељавају и мешају;
4. *културно заједништво* јесте финални корак у процесу парадигматске трансформације, а као његов резултат настаје *културни хибрид*, тј. нов и аутентичан квалитет, идиом или стил.

Многи жанрови типични за југословенски/балкански културни простор настали су као резултат парадигматских трансформација претходно туђих идиома, у различитим историјским моментима. На почетку XXI века, *балканска фолктроника* бенда Архаи представља нови спој „аутентичних”, али комодификованих

⁵⁸ Из разговора са Јованом Бацковић и Ивом Ненић, у Београду, 2013. и 2014. године.

⁵⁹ Radoslav Đokić, *Vidovi kulturne komunikacije*, Beograd, Fakultet dramskih umetnosti, 1992.

⁶⁰ Milanović, *Balkan Impressions – Folklor i džez*.

народних музика са „имагинарног Балкана”, са неколико других, већ хибридних стилова, као што су српски *eino џез*, затим, *Latin jazz, fusion jazz (jazz rock), worldbeat, art rock, synth pop, trance, trip hop*, итд. Како би остварила убедљив спој, Јована Бацковић је морала да пронађе одређене заједничке деноминаторе за све ове, наизглед веома различите стилове. Услед тога, њен композициони метод обухвата, најпре, непрекидно варирање као основни градивни поступак; затим, коришћење остинатних фигура и мелодијско-ритмичких модела – „рифова”; „бордунске” хармоније и текстуре; примену пентатонике и других модуса; избегавање класичних аутентичних каденци, вођица и хроматских алтерација. Фокусирањем на ове заједничке одлике свих побројаних стилова, музика бенда Архаи остварује највиши степен парадигматске трансформације и тиме се дистанцира од бројних, франкенштајновски неконзистентних музичких творевина.

Током процеса преосмишљавања традиционалних напева и других музичких артефаката из читавог *каталога савремене цивилизације*,⁶¹ Јована Бацковић брише историјске, географске, културне и политичке разлике и остварује нове синтезе, при чему ти артефакти постају означитељи својих ранијих контекста. Користећи трагове далеких времена и предела, она креира нов музички простор, *Мистерион*, до којег слушалац може стићи корачајући имагинарним *источним џуџем*.

⁶¹ Dubravka Oraić Tolić, *Paradigme 20. stoljeća – Avangarda i postmoderna*, Zagreb, Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 1996, 101–102.

КОМПОЗИТОРИ У ПРВОМ ЛИЦУ

АМЕРИКА ЈЕ ДРУГИ СВЕТ Разговор са Наташом Богојевић¹

Када сте отишли из Србије и који су Вас разлози на то навели?

Ја сам отишла у Сједињене Америчке Државе 1995. године, а разлог је био потпуно личне природе, јер се тада родила моја кћерка, овде, у Београду. Било је страшно тада у породицишту, ужасни услови, заиста није било ничега... Тада сам пожелела да моје дете не одраста у таквом окружењу. То је било тачно после Олује, имала сам 29 година. Пошто је у питању била одлука личне, а не професионалне природе, отишла сам без неког плана – нисам знала да ли ћу остати тамо годину дана, или пет година, а поготово нисам очекивала да ћу остати заувек. Али, када се нађете у новој средини, почиње нешто другачије да се гради... Мој тадашњи супруг био је амерички држављанин српског порекла, тако да нисам имала проблем са папирима.

Пошто сам и сама била у сличној ситуацији, јер сам отишла у Уједињено Краљевство када сам имала 31 годину, са мужем и малим децом, знам колико је то била тешка одлука – требало је најусиљеније истражити све што је до тада тражило у овој земљи, доказати се на потпуно новом терену.

Ја сам донекле погрешила у процени. Наиме, ја сам пуно путовала по Европи, али нисам никад била у Америци и мислила сам: Америка је, вероватно, иста као било која западна земља. Али – није. Тек кад сам дошла тамо схватила сам да је све другачије; ни боље, ни горе, само другачије... стил живота, начин размишљања, све. Ми Срби смо велики емотивци, док је код њих све прагматично и рационално. Одмах вас питају: који су Ваши циљеви за следећих пет година, за следећих десет година. Код њих је све испланирано, нема спонтаности. С друге стране, ми не волимо да размишљамо на тај начин – то нас некако више приближава смрти, кад је све свесно и извесно.

Можда Вам је било утолико теже јер сте у Србији већ имали изграђено име. Ваша генерација, окуљена у неформалну групу Седам величанствених значајно је утицала на српску музичку и, уопште, културну сцену осамдесетих.

Одмах по доласку у Америку било ми је јасно да морам да се сналазим. Најпре сам желела да наставим образовање. Међутим, последипломске студије у Америци су веома скупе, а не нуде никакву перспективу. Дуго нисам могла да

¹ Разговор је вођен у Београду у просторијама Музиколошког института САНУ, 19. августа 2013. године. Интервју је први пут објављен у часопису *Музички шалас* бр. 44, 20–27.

схватим да, на пример, глумци у позоришту имају други посао преко дана – рецимо, раде као келнери – а онда увече играју у позоришту. Нико ко се бави уметношћу не прима плату за то... И онда, када ја кажем да се бавим музиком, сви ме питају: „Али, који је твој свакодневни посао?” [What’s your day job?] Подразумева се да је бављење уметношћу некакав хоби, а не стваран посао, од којег се плаћају рачуни.

Пошто сте оишли у Америку без иеиодишњеи плана, шта је преваинуло да већ иолико иодина живите тамо?

Првенствено сам мислила на своју децу – допао ми се амерички систем здравственог осигурања, образовни систем, чинило ми се да млади имају бољу перспективу.

Рекли сте да нисте били припремљени на оно што Вас чека у Америци, у професионалном смислу. Да ли можете да нам сумирате украјко по чему се савремена музичка сцена, начин школовања композитора, полагај и стајус професије композитора, разликује – конкретно у Чикау, а заим и у ошайку Америке – у односу на Европу, односно, Србију?

То је веома сложено питање. Кренимо од угледа и статуса. Сећам се кад сам упознала Пјера Булеза, на фестивалу у неком малом француском месташћету, такорећи селу. После концерта смо сви ишли на вечеру, ту у селу. Сви су га препознали у том ресторану, мада је он био композитор савремене музике и диригент. Мени је то било фасцинантно. У Америци то не би било могуће. Пре свега, ја се никада нисам сложила са њиховом естетиком музике. На свим америчким универзитетима још увек влада серијализам...

Слично је и у Уједињеном Краљевству, мада у мањој мери, али и тамо се још увек примењује „академски серијализам” као основни начин обучавања младих композитора...

У Америци је то баш наглашено. Тако да сам ја од самог почетка била окарактерисана као другачија. Ево примера: ја радим на Универзитету *DePaul* у Чикагу и једном годишње организујемо традиционални концерт нове музике. Колико год да је композитора заступљено, сва дела која се нађу на програму звуче слично. Чим се појави нешто што није налик томе, наилази на отпор. Наравно, нико неће то директно да вам каже, али то се јако осећа. С друге стране, изван универзитета постоји све остало, сви жанрови музике, савремена сцена је невероватно разуђена; и, наравно, све се огледа кроз новац. Американци су „увезли” из Европе композиторе и диригенте: већ споменути Булез је годинама био диригент и стални композитор Чикашког симфонијског оркестра, сада је то Рикардо Мути, који није композитор, али јесте део те европске серијалистичке елите. Опет, и даље је веома јака минималистичка струја, као и експериментална струја, тога је у Америци одувек било.

Ја држим наставу на универзитету по уговору и понекад добијем да предајем композицију. Неколико пута ми је декан скренуо пажњу на то да студентима дајем превише слободе – јер, наводно, то су младе личности и не могу они у том периоду свог живота да се уметнички исказују, него морају да науче „како треба да се компонује”, морају да науче „правила”... И онда сам се ја борила за

њихову слободу, што ми баш и није донело поене код декана. То стварно није лако. Да не говорим о политици која постоји на сваком универзитету...

Вероватно зависи и од професора око којих се трудиш асистент и студент – на сваком факултету, две-три личности практично усмеравају како ће сви остали писати...

Да, рецимо на Универзитету у Чикагу [University of Chicago] настава је мало либералнија. Генерално, у Чикагу осећам недостатак стваралачке слободе – док, рецимо, у Њујорку не. А да не спомињем Лос Анђелес, тамо је доминантна индустрија забаве.

У Уједињеном Краљевству групу крајности, у односу на серијалисте, представљају професори на универзитетима који студентима не дају никакав „класичан“ занат у руке, све свршени студенти не знају да оркестрирају, не знају хармонију, већ искључиво раде електронску музику.

Слично је и у Америци. Они купе софтвер који симулира инструменте и мисле да одмах све знају. Веома често користе екстремне регистара који не постоје на конвенционалним инструментима. А кад им кажем да то не постоји на реалним инструментима, наљуте се. Тако су васпитани, нема оног поштовања према професору као неком ко је мало старији и мало више зна.

Рекла бих да су универзитети у Америци и Уједињеном Краљевству преваходно изворени у услужне сервисе: студент плати одређену своју новца, после неког времена добије жељену диплому, и то је то. Због тога је и професор сведен на ниво услужног радника који им олакшава да дођу до тог циља.

Слажем се. Поред тога, у Америци не постоје музичке школе као код нас. Они имају једанпут недељно по пола сата неког инструмента – ако плате. Тако да ја држим часове инструменталне наставе, клавира. То је лако да се региструје као самостална делатност, мени то плаћа рачуне, мада немам амбицију да правим од тога музичку школу. Сви ти ученици, студенти који уче клавир код мене, сигурно ће научити да свирају, али ко зна да ли ће икада користити то знање. Посебна је прича то што свако ко је иоле приучен може да држи наставу клавира, или неког другог инструмента – нико вам не тражи диплому.

Слично је и у Уједињеном Краљевству – ни тамо нема музичких школа, већ ученици кроз школе ошине тине стекну и неко музичко образовање. С групе стране, они нећу традицију аматерског музицирања на кућном нивоу, или у школи, али то је далеко од нивоа који се очекује у Србији да би неко уочио положио пријемни испит за музичку академију.

У Америци, рецимо, свака школа има оркестар, са свим инструментима. Моја деца су свирала по неколико инструмената у оркестру, и ја дођем на концерт и не могу да слушам колико су сви фалш! А жена која седи поред мене свира прву виолину у чикашкој Опери [Lyric Opera], дакле професионални је музичар, и каже: „Јао, што су слатки, баш је то лепо!“ Она има другачији однос према томе: важно је да свирају, да вежбају, да иду на пробе, па макар и фалширали. То су те разлике у погледу на свет о којима сам говорила.

Са којим циљем стиуденти у Америци уписују стиудије музике? Да ли сви желе да се професионално баве музиком?

Свакако да желе да се баве музиком, чим су то уписали и платили школарину. Али, систем школовања је другачији него код нас. Основне студије трају четири године, затим се уписују постдипломске и тек тада се опредељују да ли желе да се баве композицијом, или да буду инструменталисти, теоретичари... Није тај систем много лошији од нашег, осим што ми имамо огромну предност, јер учимо солфеђо кроз читаву нижу и средњу музичку школу. Они то немају, и онда, кад упишу факултет, не могу ни тако лако да истренирају слух, који ми вежбамо од малих ногу. Међутим, сви воле да се баве музиком, свако село има свој оркестар, сваки еснаф. На пример, имате аматерски оркестар адвоката, где ти људи раде читав дан, а онда увече имају пробе и концерте.

У Америци, међутим, концертни живот није организован тако да се на концерту појаве критичари, да се објави критика, да дође неко то да сними за телевизију. Поред тога, за све ове концерте на универзитету, не плаћају се никакве ауторске накнаде, све је на добровољној бази. Наравно, ја волим да ми се изводе дела и да организујем концерте, али да би се то десило, морам да откажем часове који ми доносе новац, да присуствујем пробама, да за то време организујем бејбиситерку, јер нема ко да ми чува децу, и дакле толико новца морам да уложим да бих добила неку своју духовну сатисфакцију – а никакав приход од тога не остварујем.

Да ли неко у Америци, осим прослављених композиitora попут Дона Адамса или Филија Гласа, може да живи само од компоновања? И да ли има млађих композитора који имају исти стајтус као ова „стаара тарга“ минимализма?

Да, Дон Адамс може, Агоста Рид Томас – да ли Ви знате ко је она? Ретко ко у Европи зна, а она у Америци има фантастичну каријеру... Што се тиче млађих, ево сад покушавам да се сетим ко би то могао да буде... Нико Мули и још неколицина композитора који су се повезали са овим већим именима... Има јако много композитора, а ја ту не видим никакав заједнички именитељ, нити посебну естетику, већ сви имају портфолио-каријере и све се своди на то ко кога познаје и ко је одакле дошао. Постоји много категорија композитора и музичара уопште – рецимо, композитори филмске музике су посебна категорија... Постоје такмичења, поруџбине, стипендије за композиторе, али на свему томе мора много да се ради, одузима пуно времена. Нико неће да вас цима за раме, већ морате сами да се потрудите да обезбедите поруџбине. А конкуренција је огромна, јер данас свако ко купи софтвер може да компонује.

И врло је тешко успоставити критеријуме шта је од све те хиперпродукције добро, а шта лоше...

То је практично немогуће. Ево, рецимо, професор дириговања који ради на мом факултету, Клиф Колнот, добио је поруџбину да ради рекламу за *Кока-колу*, на основу неке препоруке, и за неколико година постао мултимиллионер. А никада није учио компоновање! Елем, професор Колнот је купио један сегмент Чикашког симфонијског оркестра који је назвао *New Music Chicago*, и ту се сада одржавају концерти нове музике којима он руководи, а он је уједно и главни

композитор, увек се неко његово дело изведе. И даље ради на универзитету јер то воли, али цела његова плата иде на донације за стипендије студената, јер он и његова деца до краја живота више не морају да раде, нити да брину о новцу. А то је само један од бројних примера како се тамо успева.

Има пуно ансамбала за нову музику, пуно концерата се организује на универзитетима или у црквама које функционишу и као концертни простори, и све је то дивно и красно – али од тога не може да се живи. Сви то раде успут, поред нечега што иначе раде и што им доноси приход. И шта год се изведе има статус као да је изведено на трибини. Постоји лични доживљај и оцена да ли је нешто добро или лоше, али не постоји институционална критика; све може да прође.

Да ли је данас у Америци мојуће постојати Џон Адамс? Или Марина Абрам-овић? Шта је пошребно?

Не постоји рецепт. То је ствар среће, доброг стицаја околности, бити у правом тренутку на правом месту и да неко то препозна. Наравно, квалитет је битан, али није пресудан, јер и многи други имају квалитет, али никад не добију шансу. Музика Џона Адамса је фино упакована, постминималистичка, у занатском смислу то је веома лако да се ради. Кад смо већ код минималиста, Стив Рајш је много занимљивији од њега. Или рецимо Арво Парт, он је један од ретких савремених композитора који има оригиналан стил.

Гледајући Ваш списак композиција, уочава се период од око десет година „креативног ћутања”. Многи композитори су имали такве кризе – Бетовен, па већ споменути Арво Парт, наша Љубица Марић... Који су били разлози за ову паузу у Вашем стваралаштву?

Нисам имала клавир... нити интересовања за компоновање, с обзиром на описану ситуацију, која није била нимало стимулативна. Била је то и моја реакција на трауму, на пресељење у Америку. Иста прича је и са Огњеном Богдановићем, који дуго живи у Лондону. Када је недавно добио поручбину да пише за харфу и гудачки оркестар, схватио је да је он вероватно једини преостали композитор који пише руком! Док сам се ја, рецимо, још у млађим данима доста бавила електроником, и када сам се вратила компоновању врло брзо сам савладала *Sibelius*, пре тога *Finale*, па *Logic Pro*. Доста сам користила софтвер када сам радила музику за позориште и филм, али то је тек посебна прича. У Србији се филмом и позориштем баве људи који су се за то школовали, док у Америци то може да ради буквално свако ко сакупи новац. То су независне продукције које се раде без профита, а већина тих филмова никад не изађе на светло дана.

Шта Вас је навело да се вратите компоновању?

Не знам. Али мислим да је ова пауза од десетак година била добра, јер се ја сада заиста осећам ослобођеном. Чак су критичари приметили, када су ми се овде изводиле две композиције на БЕМУС-у, да су потпуно различите, у стилском и сваком другом смислу, од мојих ранијих дела. Што се тиче ревизије старих дела, многа од њих су постојала само у рукопису, или су сачувана на неким фотокопијама... Када сам одлучила да их унесем у *Sibelius*, увидела сам да бих неке ствари могла и да прерадим. С друге стране, *Oratorio*, који је оригинално био написан као *Музика за сто ноћа*, за New York Miniaturist Ensemble, био је мој

tour de force – како направити читав ораторијум, са наратором, са свега сто нота. Али, нисам била сасвим задовољна, недостајало ми је још неколико нота, па сам га прерадила за београдску Трибину композитора, тако да сада има око сто двадесет нота!

Шта Вас сада инспирише? Сугећи по називима нових дела – Бајалица, Коло и слично, излегла да је што сада српски фолклор или митологија.

Композиција *Бајалица* инспирисана је вербалним бајалицама. Постоји веровање да се специфичним изговарањем стихова уз обред бајања и чаробних речи може ослободити од злих чини или излечити од болести. Реч бајање потекла је од речи „бха”, што значи говорити. Бајалице су вербална поезија која се може пронаћи у различитим културама, а код нас је произашла из паганске традиције. Употреба риме скоро непостојећег језика у бајалици има фундаменталну улогу у вишеслојности ове оралне поезије. Структура стихова су варијације које немају ограничења (*пример бр. 1*).

Начин изговора речи и стихова у бајању је импровизација уз замену одређених речи, инверзију римованих патерна као и ритмизацију магичних речи. Значајна карактеристика овог обреда је жив стих, увек изнова рођен при новом бајању као и у новом начину и варирању изговора, без могућности да икада постане окамењен. Да ли је могуће у бајалицама докучити скривени, тајанствени смисао? Можда бисмо то могли тек када будемо одгонетнули све метафоре на којима оне почивају, а у њима је извор народног живота и филозофије.

У потрази за новим звучанима и могућностима формалне структуре, кроз компоновање сам дошла до узбудљиве синтезе српске драматичне народне музике (певање нарикача у микро интервалима) и чаробне једноставности америчког минимализма који, понављањем истих фраза, доводи слушаоце до стања транс (*пример бр. 2*). Никада раније нисам активно слушала нашу изворну фолк музику, нити сам била присталица минимализма, али од ове композиције па до данас, спајање ових „немогућих” образаца, руралних и урбаних култура Србије и Америке, наравно доживљених и виђених у личном калеидоскопу, све то представља моју музичку поетику која се природно формирала током низа година.

Бајалица је полимедијско дело написано за гласове, флауту, кларинет, саксофон и електронски филм. Структурирана је у дводелној форми и инспирисана балканском музиком, као песма и игра. Сlike у филму ређају се без претензије за визуелном нарацијом. Однос слике и звука је још једна варијација, односно, боље речено, замишљен визуелни исон као још један инструмент, а не музички видео. Композиција је настала 2007. године, када је мултиинструменталиста Деметријус Спанеас из Бостона пожелео да свира овакву композицију на својој евроазијској турнеји. Нова верзија *Бајалице* написана је 2008. године за камерни оркестар, уз постојећу електронику и филм.

А Коло?

Композиција *Коло* настала је као поруџбина господина Доналда Кејсија Џуниора, декана Универзитета *De Paul* у Чикагу, поводом прославе 75. рођендана чувеног композитора Бернарда Рендса. Дело је премијерно изведено у свечаној сали овог Универзитета 27. фебруара 2009. године.

Пример бр. 1 – Бајалица

23 **FILM: city street through white rectangle**

Fl. *ppp*

Cl. *ppp*

Alto Sax. *f* The magic rhyme on the key pops

Vln. *mf* ool legno

Vla. *mf* Ba Ya Le Tza Ba Ya Le Tza Ba Ya Le Tza ool legno

Vc. *mf* Ba - Ya Le Tza Ba Ya Le Tza jette

Cb. *mf* ool legno

FILM: city street through white rectangle

mf

Пример бр. 2 – Бајалица

198 **GG**

Fl. *f*

Cl. *f*

Alto Sax. *f*

Vln. *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

GG

mf

Tu-Mo-Va-Ra Vo Tu-Mo-Va-Ra Vo

Будући да је реч о прослави, „позајмила” сам расположење веселе српске мелодије ужичког кола (*пример бр. 3*). Сматра се да је коло као народна игра један од најстаријих облика српске традиционалне плесне културе у којем је истакнута потреба за изражавањем заједништва. Назив „коло” вероватно потиче од старе словенске речи чије је значење „точак”. Коло, као кружни облик плеса у којем играчи следе један другог, обично се изводи у затвореном кругу, али може бити и отвореног типа, где су најважнији први (коловођа) и последњи играч, који уз жустре покрете и уз ситно дрмусање доприносе виртуозним и импровизованим играчким украсима.

Расположење веселог ужичког кола (*пример бр. 3*) „укрстила” сам са латиноамеричким ритмовима. Резултат тога је необична токата у којој се српска фолклорна мелодија препознаје, али звучи деперсонализовано и другачије. Композиција почиње и завршава се серијом тонова конструисаних од имена композитора (*примери бр. 4 и 5*). Свака секција токате почиње и завршава иницијалима имена овог композитора. Међутим, важно је нагласити да *quasi toccata* коју уоквирује серија тонова „пролога” и „епилога” изведена из имена Бернард Рендс, поништава било какве алузије на оставштину серијализма и компоновања по његовим принципима.

Пример бр. 3 – Коло

Allegro (♩=120)

Пример бр. 4 – Коло (пролог) B-E-Re-N-(F#G#)-A-Re-D

A piacere (♩=100)

Пример бр. 5 – Коло (епилог) Re-A-N-(F#G#)-D-S (Es=E b)

A piacere, ma presto (♩=140)

60 R A N D S
mp 5 R N A R D

61 R A N D S B
pp 3 R N A R D sf p

Последња композиција, коју сам радила поводом стогодишњице *De Paul* универзитета, базирана је на старом шкотском фолклорном напеву „Auld Lang Syne“, који се изводи на разним свечаностима. Ја сам је назвала *De P-Aulud-Lang Sine* и додала разне занимљиве хармоније. У пропозицијама порудбине било је да комад мора да почне и да заврши тоном *Де* јер је то прво слово *DePaul* универзитета на којем предајем. Желела сам да истражим могућност супротстављања две музичке идеје на начин какав је примерен техници DJ перформера у *dance* клубовима. Прва идеја је музички комад који израста из различитих звучача репетитивног ритмичког мотива на тону *ge*, док је друга идеја „позајмљивање“ старе шкотске песме „Auld Lang Syne“. У земљама енглеског говорног подручја ова песма се често изводи као поздрав минулим временима, присутна је на свечаностима, дипломским забавама, венчањима, па чак и сахранама. Сто година Универзитета *DePaul* у мом прелудијуму је обележено овом песмом и зато носи назив *DeP-Aulud Lang Sine*. Дело је премијерно изведено на свечаности поводом стогодишњице Универзитета а свирала је пијанисткиња Ан Ји.

Композиција *De P-Aulud-Lang Sine* започиње деперсонализованим звуком клавира, тон *ge* се изводи трзалицом на клавирској жици (пример бр. 6). Постепено долази до промена тонске боје и динамике, мотив се варира и резултат је различитост озвучавања тог истог тона *Де*. Овај се ток постепено прекида „умиксавањем“ мелодије песме „Auld Lang Syne“, која је богато хармонизирана и често ритмички промењена, али се ипак може препознати (пример бр. 7). Мелодија ће достићи климакс после кога се музички ток враћа на првобитну идеју, те је формални образац А-В-А1.

Пример бр. 6 – DeP-Aulud Lang Sine

Allegretto (♩ = 100)

pluck the string
pluck the string (with the guitar pick)
p
ord. (on the keyboard)
f
con Ped.
senza Ped.

Пример бр. 7 – DeP-Aulud Lang Sine

57
62
66
mf
f
mf

Иначе, ја немам никакав унапред дефинисан план – једноставно, нека ме мисао поведе, почнем да компоујем, онда читам и истражујем... У Србији, ансамбл *Градилиште* је снимио моју композицију *Le beau est toujours bizarre*.

С ким сће још у конџакџу од Ваше генерације композиџора, која се „расула” по свету..

Милица Параносић је у Њујорку, Ана Михајловић у Холандији, Катарина Миљковић у Бостону. Срећом, постоји Фејсбук, ту смо се сви поново пронашли, сви смо у контакту, „лајкујемо” ко шта ради. Иначе, у контакту сам и са колегама из некадашње Југославије, са Срђаном Дедићем, Ивом Јосиповићем² и другима...

Пошто сће сами рекли да нисте још ушли у амерички сисџем деџалној иланирања живоџа, да ли барем имаџе идеју, иде видџије себе – у професионалном смислу – у наредних неколико година?

Не, заиста немам... Неко ме је недавно питао: „Шта ћеш да радиш кад се пензионисеш, хоћеш ли да се вратиш у Београд?” А ја уопште не размишљам о томе. За разлику од многих Американаца, немам стални посао, нисам у том смислу обезбеђена, али ни „усидрена”. Имам свој портфолио, то је најважније на Западу, стално усавршавам своје вештине и знам да ћу увек нешто радити. Иначе, немам неке велике планове, идем куда ме пут нанесе, пуштам да ми се ствари десе саме од себе, тако је много занимљивије.

Да сада имаџе 18 година и да џреба да бираџе свој живоџни џозив, да ли бисте оџеџ уџисали композицију?

Да, мени је било дивно на факултету, увек бих то поново студирала, те дане носим у најлепшем сећању. Али, чиме бих се тачно бавила у животу, то не знам... Увек говорим својим студентима у Америци да морају да имају план Б, да поред студија музике науче да раде и нешто друго, јер ово је врло неизвесан и несигуран посао, нема гаранција да ћете једног дана постати Џон Адамс.

У Америци студенти имају могућност да студирају “double major”, на пример математику и музику, па можда ће им једног дана математика бити “day job”, а музика нешто што раде из љубави.

Примећујем да сће, за све ово време, иџак одржали конџакџе са музичарима и ансамблима из Србије и, што је фасџинанџно, људи Вас се овде сећају. Очеџледно је да сће оставили џраџ, и џојединачно и као чланица групе Седам величанствених. Многи још имаџе Вашу музику за џозоришну џредсџаву Чикашке перверзије.

Ето, недавно сам се срела са Огњеном Богдановићем после двадесет две године, сви су били одушевљени, мораћемо изгледа поново да се окупимо. Онда, била сам у Клубу књижевника, са мојим пријатељем Кристијаном Чивљаком, београдским пијанистом, који такође дуго живи у Чикагу, и после сам пришла да поразговарам са бубњарем, хтела сам да се представим, а он је рекао: „Па ја

² У време када је рађен овај интервју, Иво Јосиповић је био председник Хрватске.

знам ко сте, Ви сте Ната Бог!" Такве ствари ме фасцинирају, јер ово ипак није тако мала средина, али ето, људи нас се сећају.

Мислим да Вас људи овде доживљавају као симбол срећнијих времена, симбол духа урбаних осамдесетих, као што памтимо Дубравку-Дуцу Марковић, Хит месеца... Нажалост, што урбано језиро се распршило, Срђана Јаћимовића и многих других више нема, многи су емигрирали... Зашто се људи искрено обрадују када Вас виде овде.

Да, то сам осетила кад сам први пут дошла у Србију професионално, било је то 2007. године на фестивалу БЕМУС. На самом концерту нису могли да нађу пулт за клавир, пијаниста је тражио у полумраку, али није могао да нађе... Видим ја шта се дешава, изађем на бину и подигнем даску... и одједном публика почиње да виче: „Натоооо!" и крене аплауз – а ја са даском у руци... Али, кад се композиција завршила и ја поново изашла, овог пута да се поклоним, оно што сам осетила, то није била никаква слава и популарност у баналном смислу речи, већ заиста размена позитивне енергије.

„ОДИСЕЈА” СЛОБОДНОГ УМЕТНИКА Разговор са академиком Иваном Јевтићем¹

Ви сте један од првих наших (српских, односно, тада југословенских) композитора који су се одважили да каријеру направе у иностранству. Шта Вас је навело на тај, у то време веома неуобичајен корак?

Ја нисам отишао у Париз те давне 1973. године са намером да тамо останем до краја живота. Отишао сам јер сам добио стипендију француске владе да студирам у класи Оливијеа Месијана, у то време најгледнијег и најтраженијег професора композиције у Европи. Ја сам слушао музику Месијана и просто сам се заљубио у њу, посебно у његова дела за оргуље, која су ме бацила у неке сфере које до тада нисам познавао. Зато сам пожелео да одем код њега у класу и, ето, жеља ми се испунила. У том првом наврату провео сам једну годину у Паризу. То је било веома драгоцено искуство, јер је тамо било пуно младих композитора, сви су износили своје стваралачке принципе и презентовали своја дела – па тако и ја. То ми је много користило, јер је Месијан био изузетан аналитичар; ту су ми се многи појмови отворили. Он је са нама на часу анализирао Дебисијеву оперу *Пелеас и Мелисанда*, Равелове композиције итд. – а, интересантно, Месијан је волео и Вагнера, па смо и то анализирали. Он је с пажњом слушао радове студената. Наравно, није он могао да вас научи композицији, али је могао да да понеко упутство како треба даље да се ради, или да посаветује око оркестрације. О форми није водио много рачуна – то је препуштао нама, да сами одлучимо како ћемо изградити форму композиције.

С друге стране, у почетку нисам разумео сву његову музику, јер сам дошао из ове наше, конзервативније средине; међутим, временом се он врло усталио у мени, са својим хармонијама, ритмовима, модусима – међу којима је и други модус, који је подударан нашој истарској лествици, а што Месијан није знао док му ја нисам рекао! У Паризу сам уписао и студије клавира на Екол Нормал у класи Душана Тадића.

После завршене те прве школске године, вратио сам се у Београд, али ускоро сам поново пожелео да одем у Француску. Наш аташе за културу у Паризу ми је доделио стипендију за пролеће 1975. године. Најпре сам живео са девојком Саром, америчком флаутисткињом; али, када смо раскинули, преселио сам се на Монруж, у веома мали стан. То је било врло тешко време у егзистенцијалном смислу, чак сам се разболео због лоших животних услова. Ипак, ту сам завршио свој први Концерт за флауту, клавир и гудачки оркестар; то је била поруџбина чувеног француског флаутисте Максанса Ларијеа.

¹ Разговор је вођен у Београду, 25. октобра 2019. године.

Иначе, док сам први пут био код Месијана, те академске 1973/4. године, ја сам почео да пишем свој Други гудачки квартет (први сам написао у Београду). И то је једна интересантна епизода, јер сам тај почетак квартета донео Месијану на час и одсвирао му га на клавиру. Месијан је саслушао и окренуо се ка нама, студентима и рекао: „Видите, Јевтић је ово написао, али то је више клавирска музика, мени не личи на квартет. Уосталом, Јевтићу, Ви сте млад човек, чуди ме да желите да пишете тако озбиљну музику као што је гудачки квартет!” Тако је мене професор Месијан дочекао „на нож”... Ништа му нисам рекао, али сам мислио у себи: то је квартет, знам ја шта радим! Био сам тако тврдоглав да му тог пролећа више ниједном нисам показао тај квартет, иако сам наставио да радим на њему. Тако сам 1974. завршио тај Други гудачки квартет, а кад сам се вратио у Париз 1975. године, поново сам ишао у Месијанову класу, где смо проучавали његову симфонију *Туранџалила*. Маја месеца 1975. године гудачки квартет Музика извео је овај мој квартет у Новом Саду; тада сам направио снимак. Кад сам се вратио у Париз, понео сам тај снимак Месијану. Саслушао је он то и добио сам похвалу, рекао је: „Изванредно, то је прави квартет”. А ја сам помислио у себи: „Е, драги професоре, да сам Вас слушао, ја га никад не бих написао!” Дакле, мора човек да верује у себе.

Те 1975. године добио сам Хердерову стипендију, пошто је мој професор Рајичић претходно добио Хердерову награду, па је предложио да ја, као његов најталентованији ђак, одем у Беч. Нормално, остатак класе се бунио, рекли су: „Како сад то Иван иде у Беч, а већ је био у Паризу?” А Рајичић је тада изјавио, у интервјуу који је објављен у *Илустрованој Полицији*: „Ја нисам за то да сви добију по мало, већ да онај ко вреди добије све”. Тако је рекао Рајичић. Он је био поштен човек.

Тако 1975. године ја одем у Беч код професора Алфреда Ула, који је предавао на Високој школи за музику у Бечу. Имао сам среће да дођем у класу тог дивног човека. Пошто сам био сам у Бечу, нисам никог познавао, нисам знао ни немачки језик, ја сам само писао, писао и писао. Ту сам написао много дела, пре свега *Вечне визије* за клавир, које су сада снимљене и објављене на двоструком компакт диску, па онда *Узгах земље* за велики симфонијски оркестар, посвећен рекама Топлици и Морави и мом оцу и мајци, пошто су они из тог краја. Већ тада сам био доста национално загрижен. Сматрао сам да је то звук земље која уздише. Међутим, на моју жалост, то дело те године није изведено. Желео сам да га изведе симфонијски оркестар Војске, тада је Будимир Гајић био главни. Он ми је рекао: „Па, ако би могао ову посвету да исправиш, могли бисмо то да изведемо”. А ја сам рекао: „Не; или ће бити с посветом, или неће бити концерта”. И тако је то дело изведено тек 1978. године, на Коларцу, са оркестром РТБ, а дириговао је Кан Кото, Јапанац. Њему није сметала посвета.

Кад се та моја школска година у Бечу ближила крају, професор Ул ми је рекао: „Иване, па Ви само радите и радите, одморите се мало, останите овде у Бечу још једну годину, тражићу ја за Вас стипендију од аустријског Министарства културе”. И тако је и било, па сам остао још једну школску годину у Бечу, до 1977. Након тога сам се вратио у Париз, али услови су били веома тешки, нисам могао ту да живим, па сам се вратио у Беч. Те 1978. године више нисам имао стипендију, па од тада рачунам свој стаж слободног уметника – ето, већ више од 40 година сам у том статусу. Као слободан уметник, био сам без плате, без

редовног запослења, само сам писао музику и од тога живео – ауторски хонорар овде, ауторски хонорар онде... Радио сам аранжмане за Мориса Андреа и то ми је помогло да некако преживим, да радим оно што желим и да будем слободан. Тако да је то моје слободно уметништво стварно била једна одисеја, јер никад не знате када ћете добити нову поручбину, да ли ћете сутра имати да једете... увек морате да мислите много унапред, нпр. за шест месеци шта ће да се деси, да бисте могли да планирате шта ћете радити и где ћете ићи.

У Паризу 1984. године одем ја у ауторску агенцију, да видим да ли има нешто од хонорара – умало нисам пао у несвест када сам чуо да имам на рачуну 40.000 франака! То је тада било као данас 40.000 евра. Ево шта се десило: ја сам радио аранжмане за чувеног француског трубача Мориса Андреа, а он је нешто од тога снимео и објавио на свом албуму, али нигде није потписао мене као аранжера. Срећом, ја сам имао као доказ партитуру тог аранжмана и преписку са Андреом, то сам све понео у ауторску агенцију и борио се за своја права. И, након три године, они су то евидентирали и исплатили ми све акумулиране хонораре. Тако сам зарадио стан, ауто и остало ми је још пара.

Људи Вас у Србији знају као академик, досеили сīе врхунац каријере. Лаици обично виде само шїај врх легоној бреїа, финални усїех, а не виде све оно шїто се налази испод површине, шїј. колико сїе рада, шїруда и времена морали да уложишїе да бистїе се афирмисали, да бистїе сїворили шїолики оїус – шїреко 100 композиција... То не виде, шїа коменшаришу: „Јевшїић је академик, блаїо њему!“ А нико Вас не шїиша како сїе дошли до шїоїа.

Мене су први пут предложили за чланство у САНУ професор Рајичић и професор Властимир Перичић давне 1994. године. Тада сам прошао у Одељењу ликовне и музичке уметности САНУ, али нисам прошао на Генералној скупштини САНУ. Тада сам имао 47 година. Онда сам 1997. године поново предложен (избори су на сваке три године) и тада ме у Одељењу нису примили. Професор Перичић, који је био веома поштен, скроман и частан човек, који је познавао мој рад и кога сам веома уважавао као педагога и као човека, тада је устао и рекао: „Знате, ја нисам желео да постанем члан овог Одељења, мислио сам да сам недостојан да будем академик – али, ето на крају сам прихватио, ви сте ме изабрали. Али данас сте одбили Ивана Јевтића...” – и ту је он љутито устао и залупио врата! Он, који малтене никад глас није подигао, тако је реаговао на ову неправду. То је мени пренео академик Дејан Деспић. Године 2000. године поново сам номинован, прошао сам на Одељењу, али сам на Генералној скупштини изгубио за један глас, да бих 2003. коначно ушао у САНУ са позитивним скором од 120 гласова. Дакле, прошло је девет година и четири номинације док нисам ушао у САНУ. Притом, ја ником нисам био конкурент у Одељењу, јер сам тада био примљен као члан из иностранства, ван радног састава, као нпр. Владимир Величковић или Љуба Поповић, јер сам тада живео у Паризу.

Онда сам 2004. године присуствовао једном састанку у Одељењу, где нисам имао права ни да говорим, ни да гласам, нити било какве припадности – а одлучивало се о кандидатима за Вукову награду. Ја сам онда из тих стопа написао писмо и отишао право код тадашњег председника САНУ, академика Николе Хајдина. Нисам га ни познавао, али испоставило се да је он знао за моју одисеју, јер сам ја радио у Бразилу, а и он је тамо градио неке зграде и мостове. Хајдин ми је рекао да он лично не може да издејствује да ја пређем у радни састав, јер

то иде преко Одељења. Међутим, затражио је да му оставим то писмо које сам му донео. Онда је он послао допис академику Деспиху, који је тада био секретар Одељења. Деспих је одувек био прагматичан човек и, чим је добио допис од Хајдина, он је то одмах прихватио. И тако сам ја те 2004. године ушао у радни састав Одељења као дописни члан, добио сам малу апанажу, али и – што је још важније – право гласа. Онда сам морао да чекам још девет година да бих постао редовни члан, 2012. године. Дакле, укупно је протекло 18 година од моје прве номинације до редовног чланства, јер нисам имао никог ко би ме протезирао – док неки други много брже прескоче све те степенице. Ипак, за све то време, моја дела су била пуно извођена у иностранству, нарочито у Бразилу. Наиме, ја сам тамо био професор три године, од 1997. до 1999. и из тог малог места, Пелотас, упознао сам цео Бразил, а моја музика је извођена у свим градовима. Пуно сам путовао и одлично научио португалски језик. Имао сам концерте најпре у Пелотасу, па затим у градовима Порто Алегре, Курићиба, Митерој, Рио де Жанеиро, Салвадор у Баји... цео Бразил је моја музика прошла, од југа према северу. Могу Вам рећи да је моја музика тамо увек била прихваћена с великим успехом. Они су по темпераменту слични нама.

Хтела бих сада да се вратимо на Ваш француски период. Дакле, то је почело осамдесетих година XX века, Ви сте млад композитор, који се тамо мучи, живи у неадекватним условима, покушава да се афирмише. Читаву Вашу интервјуе и монографију Силви Нисефор,² било ми је занимљиво то што нисте хтели да се прилагодите трендовима, већ сте одабрали да идете друшачијим путем. Нисте хтели да иштите авангарду, серијализам, спектрализам, оно што је тада у Француској било актуелно, већ сте се држали свој стила и методологије, и заправо сте преко извођача, који су заволели Вашу музику, успели да стигнете и до публике. Неко би можда рекао да је то заобилазан пут – а мени се чини да је то много директнији пут до афирмације и једна гаранција да ће та дела бити више чула извођена.

Једна Ваша колегиница, не бих да је именујем, рекла је: „Иван Јевтић се удвара публици и извођачима”. Не знам само зашто је то лоше! Желим да креирам лепоту, да извођачи и публика уживају у томе. Желим да кроз музику говорим о себи, да изразим свој духовни свет. То је мој хуманистички принцип, о којем је писала Силви Нисефор.

Ја сам прагматичан човек, и знао сам: ако будем писао за оркестар – како да дођем до оркестра? Али, ако пишем за солисту, који ће то моје дело извести, он ће сам наћи оркестар. Мој рапидни напредак креће од 1988. године, када ми је Морис Андре поручио Концерт за његов интернационални конкурс за трубу, који организује град Париз. Тако ми је град Париз поручио тај концерт, ја сам га написао, и то дело живи и дан данас, свира се свуда у свету. За композитора је најважније да му се дела изводе. Дошао сам до закључка да је музика свих композитора чија се дела и данас изводе некакав њихов животни дневник.

Након те 1988. године моја каријера је била у сталном успону, тада сам добио стан у Паризу и француско држављанство, уручио ми га је тадашњи градоначелник Жак Ширак, који је недавно преминуо, а који ми је много помогао. У

² Силви Нисефор, *Иван Јевтић – Композитор на путевима слободе*, Београд, Пандеиа и САНУ, 2016. (двојезично издање, на српском и француском језику).

Француској је, као и свуда, велика ксенофобија; међутим, моја музика је учинила то да они кажу: па чекајте, овај Јевтић је стварно добар композитор, треба да му помогнемо. Одонда су моја дела изводили разни француски оркестри. Али морам и ово да кажем: једну једину поруџбину сам добио од француског Министарства културе 1981. године, за блех квинтет Викторија. Тај квинтет је писан за моје пријатеље, за трубача Жан-Батиста Арбаноса и његов квинтет. После су то свирали Швеђани, Американци, музика путује од ушију до ушију... То је била моја судбина, моја одисеја.

Никад нисте добили поруџбину од француској радија, а само једном од француској Министарства културе. Да ли можемо да кажемо да су они Вас ипак доживљавали као странца, ујркос томе што сите добили држављанство и што сите скоро цео радни век провели тамо? Или је у питању била естетика, јер Ви нисте следили ни Месијана, ни Ксенакиса, ни Ајеририса, ни Булеза – никој од композитора који су тада диктирали трендове.

Мислим да је ипак естетика била у питању. Можда ни ту поруџбину за квинтет не бих добио да није било чувеног композитора Анрија Дитијеа. Он је био мој комшија, волео је моју музику, био је веома добар човек, и онда ми је рекао: „Да ли је могуће да никад нисте добили поруџбину? Ево ја ћу Вам помоћи, ја сам ове године у жирију”. И тако ја добих поруџбину. Тај квинтет је моментално снимео Stockholm Chamber Brass – они су га ставили на плочу са Лутославским и другим познатим композиторима – и доживео је велики успех. Али, ипак, више никад нисам добио поруџбину, јер се мој опус није уклапао у тадашњу естетику господина Булеза. А он је тамо био бог и батина и држао је све конце (и новце) у својим рукама. А све те композиторе који су изашли из Булезовог ИРКАМ-а данас нико више не свира. Велики виолончелиста Андре Навара је врло критички говорио о ИРКАМ-у, јер су тамо утрошене огромне паре, а одатле није изашао ниједан велики композитор. Време је решето за све.

Недавно сите се враћили са прве шурнеје у Србији, са Београдским триом.

Свој први Трио сам написао у Бечу; то је мој интимни дневник, ту се тачно чује како сам се тада осећао. Композитор даје одушка себи кроз дело. Ту је партитуру пронашао млади Душан Панајотовић, виолиниста из Књажевца, и уврстио овај Трио у репертоар свог ансамбла. Други Трио сам написао 1992. за Жерара Косеа, а сад га исто изводи Београдски трио. И људима по Србији се много свиђа. Мој професор Рајичић је говорио: „Ако лекар погреша на операцији, пацијент ће умрети. Код композиције, нико неће умрети... али можда је само то дело мртворођенче”.

Ово је важно: разне земље, разни менталитети, разне културе, сви проналазе нешто у мојој музици. Кад је 2013. изведена моја Чело симфонија у Порто Алегреу у Бразилу, дочекана је овацијама. Да не спомињем Кину, тамо је извођен мој Концерт за трубу, у сали њиховог Студентског културног центра од 2500 места – Кинези су „полудели” од одушевљења, нису хтели да ме пуне да одем после концерта! А ето, Кина и Бразил никакве везе немају једно с другим. Па онда Јужна Кореја, Америка – Чикаго... свако налази понешто у тој музици.

Захваљујући музици, стекли сите пријатеље на свим континентима; уложили сите време и шруд у пријатељства и што Вам се вишеструко враћило.

Ја сам већ дуго пријатељ са чувеним трубачем Ериком Обијеом. Он и тромбониста Жак Може свирали су мој Концерт за трубу и тромбон, и онда је Може рекао Обијеу, „како је ово добар концерт, добар композитор” – па ме је позвао и наручио ми Концерт за тромбон, који ће сутра бити изведен овде у Београду [*на ауџиорском концерту у Аџиријуму Народној музеја, 26. октобра 2019, ѿрим. И.М.*].

Премда сће дуго живели у Француској, никад Вас нису у ѿуној мери ѿрихвџили као француској композитора. С друје сџране, да ли Вас овдашња музичка средина доживљава као довољно „свој”?

Што се тиче мог живота тамо и овде, не могу да се пожалим, јер све што сам створио тамо, изведено је и овде, у Србији. Одржавао сам добре везе с нашим извођачима, као што су нпр. Јован Колунџија, затим, Ксенија Јанковић, која је свирала сва моја дела за виолончело од 1981. до данас, па Бојан Суђић, Снежана Савичић-Секулић, с којом сарађујем од 2003. године, пијанисти Владимир Глигорић, Владимир Милошевић, Драгана Тепарић... и никад нисам наилазио на препреке, осим од стране појединих овдашњих критичара. Реџимо, једна критичарка ми је рекла: „Иване, како ми да ценимо Вашу музику, па Ви нисте међу нама”. А ја одговорих: „Па чујте, зар је потребно да ја будем физички присутан? Слушајте моју музику, то је довољно”. Али, у данашње време музичка критика је ионако замрла, као и све друго. Нема више ни продавница где се продају издања класичне музике. Нема више компакт дискова, све је дигитално.

Иако сће ѿуне чеџири геџеније живели у иносџрансџву, никад нисће изџубили везу са срџским мелодијама, са срџским џлом. Рекла бих да Ви себе недовољно доживљавате као срџској композитора. И никад нисће ѿокушали да се, зарад уклањања у друју средину, одреџните свој иџентџиџеџа – чак ѿа, на неки начин, ѿџџенџираџе.

Мени је рекао један Јеврејин, лекар, који је музику познавао у прсте: „Знаш ли ти, Иване, зашто ми Јевреји немамо велике композиторе? Зато што немамо своју земљу”. Земља је крв. Погледајте Белу Бартока, Дмитрија Шостаковича, Фредерика Шопена... сви су они потекли са неког тла, и то се јако добро види и чује у њиховим делима – а опет је њихова музика део универзума. Мислим да наши композитори морају више да се потруде да своју музику укључе у ту светску ризницу културних вредности. Ми морамо да уградимо своју српску циглу у ту глобалну пирамиду. Ко изгуби свој иџентџет, тај је све изгубио.

Да можеџе иџџочџџка да живџџе свој живџџџ, да ли бисџџе иџили иџџџом ѿуџџањџџ? Шџџа бисџџе ѿроменили, а иџџа би ѿџџало иџџџџџ?

Тешко питање, али ја ћу врло лако одговорити. Све бих исто урадио. Ја сам врло тврдоглав и упоран човек; поред тога, био сам спреман на жртву. Као млад, нисам могао да имам породицу. Оженио сам се тек кад сам добио стан у Паризу. Мени је жао што је мој породични живот трпео због композиџије, али ја сам морао да живим како ми је Бог одредио. Морао сам да одржавам своје ментално здравље. Није увек једноставно наћи особу која је права за вас. Кад композитор пише неко дело, он је толико посвећен послу, да се тек после неког времена досети: чекај бре, Јевтићу, шта то радиш, погледај око себе! Ето, да могу да живим поново, све бих урадио исто, само не бих жртвовао свој породични живот.

СВАКА ПТИЦА НАЈБОЉЕ ПЕВА НА СВОЈОЈ ГРАНИ Разговор са Александром Дамњановићем¹

УПИТНИК ЗА КОМПОЗИТОРЕ – Париз, Француска, новембар 2019.

Када сће отишли из Србије?

Из Србије сам отишао 1978. године, са својих 20 година.

Који су Вас разлози навели на њакву одлуку (професионални, приватни)?

Разлог је био – парадоксално – изобиље могућности које су ми биле на располагању прерано и неоправдано. Наиме, као члан групе младих композитора окупљених у Студентском културном центру у Београду, имао сам могућност да учествујем у концертима као извођач и као композитор већ од своје 18. године. Имао сам осећај да је то превише и прерано: имати могућност да изводим своју музику на једној од виђенијих сцена савремене музике у Београду, док ми је предосећај говорио да имам још много да научим, и да је оно што у том тренутку имам да кажем исувише скромно да би заслужило пажњу публике... то ме је навело да одем негде где ћу морати да се борим и, пре свега, још да учим. Кад човек нема довољно снаге (или искуства) да се бори са искушењима, најбоље је да напусти бојно поље.

Чиме сће се бавили пре одласка из земље? Да ли сће били зајослени?

Београд сам напустио после завршене прве године студија на Музичкој Академији (данас ФМУ) у класи дириговања Живојина Здравковића и у класи композиције Василија Мокрањца. Пре тога сам завршио средњу школу „Јосип Славенски” у класи клавира Арба Валдме. Врло значајни уметнички сусрети у Београду за мене су били двогодишње похађање приватне класе дириговања Борислава Пашћана (том приликом сам окупио око себе другове из средњих музичких школа и основао оркестар „Млади филхармоничари Београда”, данас је то „Филхармонија младих Борислав Пашћан”), као и двогодишње „шегртовање” код академика Димитрија Стефановића (израз „шегртовање” је његов), који ме је упознао са византијском музиком. Дакле из студентске клупе у Београду сам прешао у студентску клупу у Паризу, те се тако моја професионална каријера одигравала искључиво у Француској.

¹ Композитор Александар Дамњановић најпре је одговорио на питања електронским путем, а након тога сусрели смо се у Београду и, кроз разговор, допунили поједине одговоре и дотакли се и других тема.

Како сīе одабрали земљу у којој ће сīе насīави сīи каријеру?

Избор Француске био је интуитиван, но ипак мало условљен мојим тадашњим интересовањем за музику Булеза, Месијана и Ксенакиса; интересовањем које се угасило истом брзином којом је и стигло.

Каква су била Ваша очекивања пре пресељења у иностранство (у смислу тржишта, могућности за професионално напредовање, изазова који Вас очекују итд.)? Да ли сматрате да сīе били довољно припремљени за животи и рад у новој средини?

Као што сам напоменуо, намера ми је била да учим... тако да ми је идеја о „тржишту” била страна (као, уосталом, и данас). Био сам довољно припремљен за студије на париском Конзерваторијуму захваљујући музичком образовању у Србији, које је било на високом нивоу. И био сам подржан, морално и финансијски, од стране своје породице.

Да ли су Ваша очекивања испуњена?

На Национални конзерваторијум у Паризу сам ушао на велика врата, будући да сам био први српски композитор који је студирао у овој престижној установи као редован студент. Пријемни испит био је јако тежак и ја сам га положио тек у другом покушају. Али тај други покушај се завршио славно, јер сам примљен једногласном одлуком жирија, што се – како су ми објаснили – није десило више од двадесет година уназад. Да ли због тога, или због француске гостопримљивости, у сваком случају био сам прихваћен од стране мојих професора и администрације Конзерваторијума на начин о коме се може само сањати ...

Шта Вас је највише изненадило у новој средини?

Најупечатљивије је било мноштво уметничких и културних догађаја. У Београду смо имали БЕМУС, а у Паризу је БЕМУС био сваки дан, и то још богатији од БЕМУС-а... Био је упечатљив и свакодневни живот једне западне демократске државе. Био је то велики контраст, с једне стране, између комунизма и ропског величања култа личности једног Тита, где се народ окупљао само кад му је то било дозвољено (то јест наређено и организовано), за 25. мај или сличне догађаје, и с друге стране, живота демократске земље, у којој на десетине хиљада људи изађе на улице да протестује због много мањих проблема од оних за које су Срби могли и требали да протестују у Југославији.

Како су Вас прихватиле колеге у новој средини?

Оно што сам напоменуо у вези са својим професорима, важи и за колеге, студенте на Конзерваторијуму. Те године када сам се уписао на Конзерваторијум било нас је примљено само четворо странаца, а ниједан Француз (у то време су на Конзерваторијуму постојале посебне квоте за странце и за Французе): један Канађанин, једна Јапанка, један Италијан и ја. Као што је случај са многобројним страним студентима, владала је једна другарска атмосфера, и међу нама, и са нашим старијим француским колегама... све то под благонаклоним погледом наших професора и администрације.

Како бисте одредили свој стил?

Музиколошкиња Силви Нисефор – једна од колегиница које сам упознао на Конзерваторијуму – каже да је моја музика нека врста „нове модалности”.

Да ли се Ваш стил променио када сте се обрели у новој средини? Ако јесте, да ли су на то утицали „свољни” фактори, или је то била Ваша природна стваралачка еволуција?

Пре него што сам дошао у Париз нисам имао сопствени стил, тражио сам га између бројних утицаја различитих стилова и композитора који су ме (понекад накратко) освојили. Укратко препричано, мој „стилски” пут пре Париза био је следећи: једноставни и врло наивни кратки комади за клавир под утицајем фолклора (типа Бартока, Стравинског и понеког домаћег композитора), па додекафонија под утицајем Шенберга и Булеза и, најзад, минимализам и репетитивна музика под утицајем Гласа и Рајша; све то самостално, самоуко, без надгледања било ког професора. Тако да је почетак студија у Паризу био и почетак тражења сопственог стила. То је била и сопствена стваралачка еволуција, која је – наравно – била одређена свим оним што сам могао да чујем у Паризу. Као сваки млад човек, упијао сам све што сам чуо и видео...

У којој мери су на Вас утицали професори код којих сте студирали композицију? Кога сматрате својим узором?

На париском Конзерваторијуму владала је застрашујућа слобода: није било обавезног програма, професорима смо могли да покажемо своја дела тек када су она била већ завршена (дешавало се да професор чује по први пут дело свог студента на самом концерту, а да пре тога није ни видео партитуру)! Било је само обавезно компоновати најмање једно симфонијско дело за све време студија. Дипломски испит се састојао од преслушавања целокупног опуса студента, пред комисијом од око десетак композитора, дискусије чланова жирија, и на крају разговора жирија и кандидата. То је могло да траје цео дан. Од сваког студента се, дакле, очекивало да буде апсолутно одговоран за самог себе, да компонује довољно велики и довољно разноврстан опус да би могао да се појави пред комисијом захтевних композитора. Тако ми ниједан од мојих професора није био узор у естетском смислу, али нам је сваки од њих дао две значајне ствари.

Прво, сваки од професора нас је упознавао са својим личним стваралачким путем и са својим естетским и филозофским убеђењима. Један од њих је константно успостављао математичку и рационалну везу између старе музике, од средњовековне уметности контрапункта (Гијом де Машо), преко Баха и Бетовена до најмодернијих праваца (Ксенакисови радови, математика, информатика и улога компјутера у стваралачком раду); други је анализирао на упечатљив начин велике композиторе XX века (од Шенберга до Лутославског); трећи је имао самосвојан приступ анализи класичних композитора и француског импресионизма... Сви су редовно организовали гостовања неких познатијих композитора, који би долазили да нам представе своје стваралаштво, да разговарају са нама. Друго, пратили су наш лични развој, чак и када се нису мешали у наше естетске оријентације. Тако би после концерта, на коме су наша дела извођена (чак и када професор открије тек на концерту дело свог студента), то дело било

преслушавано у класи, коментарисано од стране професора и осталих студентата, а професор би нам давао савете за наставак нашег рада. У суштини, они нас нису сматрали студентима, већ младим колегама.

Да ли сīе сада неīде зајослени?

Радим већ више од двадесет година као директор школе за музику и плес, пуно радно време (у Француској је то административни сектор, 35 сати недељно).

Да ли је у Вашој новој домовини моīуће живеīи само од своī композицијорскоī сīваралашīива? Какав је сīаишус композицијора-слободњака (уколико имаише информација о шоме)?

Колико знам, мали број композитора живи данас од своје музике. Ако се сетимо претходне генерације, видећемо да су и најславнији (и најизвоћенији) композитори имали разне паралелне активности: Булез је био диригент и организатор бројних музичких активности у Француској (ИРКАМ итд), Месијан је био професор на Конзерваторијуму, Дитије је био продуцент на Радију ...

Како бисīе, у најкраћим црīама, оīисали разлику између „īржишишā савремене музике” у Србији и Француској?

Музика је скупа уметност. Уметник – чак и онај који је „испосник“ у души и у стваралаштву – увек може да напише роман, да наслика слику... није му потребан извоћач да би могао да напредује у свом стваралаштву (наравно, не говоримо о промоцији дела, већ само о њиховом настајању). Композитор не може да се лиши извоћача. Без обзира на његов таленат, он ће ипак научити много ако његов квартет изведу професионални музичари, а да не говоримо симфонијским делима... а то је све јако скупо. Тако да судбина музике зависи и од економског стања једне земље. Јасно је да је то теже у Србији него у Француској. Осим овог материјалног аспекта, постоји и аспект културне традиције једне земље, њеног односа према сопственој баштини. Мале земље су много поводљивије од великих. Без обзира на опште стање једне земље, и на однос који наше време има према музици (о чему ће бити речи касније) једна велика земља (попут Француске) успева да одржи одређен културни ниво и извесну самосталност у афирмисању своје традиције, и у њеном даљем развоју, док мале земље (попут Србије) лако падају у помодарство, у имитирање туђих путева (и беспућа).

С тим у вези, сећам се ироничног коментара Драгутина Гостушког, упућеног српским „авангардистима”, да „у Србији аутор прве српске опере може да попије кафицу са колегом који је први српски композитор електроакустичке музике” (цитирам по сећању). Србија је мала земља (то је историјска и геополитичка реалност); Срби имају склоност да буду лако поводљиви (као и сви мали народи). Али као и сви народи – били они велики и моћни, или скромни у географском и историјском смислу – Срби могу да се уздигну изнад своје материјалне скромности и да достигну духовне врхове светског нивоа. То је могуће под условом да јединка има свест о улози коју може да одигра у историји свог народа и – с друге стране – да заједница види у тој јединки сопствену идеализовану и сажету слику, у коју треба веровати. Трећи елемент – однос према музици у наше време – тиче се наше целокупне цивилизације. Музичка уметност је у XX

веку мало заостала иза визуелних уметности, превасходно аудиовизуелних уметности. То је, можда, нормално – кинематографија је млада и витална уметност, која обухвата и присваја друге уметничке области и одлично се служи најновијим техничким достигнућима, док је музика током своје вековне традиције дала толико узвишених остварења да се можда мало и испразнила, исцрпела, изрекла толико ствари да више можда нема да каже толико... И управо тај колективни елан који недостаје, и чији недостатак подсвесно осећа сваки композитор, чини да живимо у времену у којем пулс музике куца слабије него у неким другим епохама.

Стваралац има потребу (макар подсвесно) да неко очекује нешто од њега. Бах је знао да неко очекује његову следећу кантату, Бетовен је знао да се очекује његова следећа соната... Данашњег композитора „класичне”, „уметничке”, „озбиљне” музике нико не чека... (Уосталом, и сам семантички проблем те музике коју не знамо којим именом да назовемо – који није само српски, већ васељенски – указује на чињеницу да су композитори на маргини савремених путања.) „Тржиште” је видљив материјални одраз невидљивог духовног проблема. Никад се ништа материјално не може решити док се не реши на духовној основи.

Да ли сīе остали у контакту са колеџама у Србији, са институцијама попут Удружења композитора Србије, СОКОЈ-а и сл.? Да ли су Ваша дела извођена у Србији?

Постао сам члан Удружења композитора Србије почетком овог миленијума. Моја дела су изведена у Србији на ауторском концерту 2003. године, први пут после више од двадесет година одсуства са наше сцене. За све то време нисам имао прилике да контактирам ни нашу музичку средину уопштено, ни колеге композиторе лично.

Да ли добијате повратне информације из Србије о томе колико су Ваша дела присутна у нашем музичком животу?

Нисам довољно инвестиран у промоцију својих дела у Србији, али када се деси да неко изводи моје композиције имам информације о њиховом пријему.

Да ли је српска музиколоџија и/или музичка критика, током ових година које сīе провели у иностранству, пратила Ваш рад?

Сходно ономе што је речено у претходном одговору – било је неколико радова колега музиколога о мојим композицијама.²

Да ли себе доживљавате као српског композитора, или као француског композитора српског порекла? Како сагледавате своју културолошку позицију?

Ја сам српски композитор који живи у ради у Француској. Моја позиција и моје *credo* су синтеза између Истока и Запада. Тражим надахнуће у српској и право-

² Sylvie Nicephor, „Alexandre Damianovitch: de l’Orient a l’Occident”, *Muzikologija/Musicology* 5, 2005, 167–180; Ивана Перковић, „Александар Дамњановић – Рождество за женски хор”, *Нови Звук/New Sound* 22, 2003, 58–62.

славној култури, са непрестаним погледом на њену сестринску културу на Западу, од које сам научио много ствари, нарочито уобличење и отелотворење своје музичке мисли кроз адекватан облик и израз.

Да ли истражили српско савремено музичко стваралаштво? И, ако је одговор позитиван, које стварате посебно цените?

Ретко када имам прилику да чујем шта се дешава на нашем поднебљу, између осталог зато што има врло мало концерата дела савремених композитора (бар у периодима када сам у Београду).

Да ли сте у контакту са другим српским композиторима који живе у иностранству? Да ли сте имали прилике да сарађујете?

Немам контаката са нашим композиторима у иностранству. Имао сам контакте са нашим извођачима, које сам позивао да гостују са мојим оркестром, у класичном репертоару.

Шта је, по Вашем мишљењу, потребно урадити да би се побољшао статус савремене музике у Србији?

Врло мало познајем статус савремене музике у Србији да бих могао да кажем нешто пригодно. Али уопштено, мислим да медији могу да учине много по том питању. Једна добро осмишљена серија емисија на телевизији, која би на интелигентан начин упутила и најнеупућенијег слушаоца у тајне и лепоте српске музике од Мокрањца до данас, сигурно би учинила много по том питању.

Познато је да је интелигентна популаризација нешто што је најтеже, јер тражи много труда и пожртвованости. Треба је поверити особама које су истовремено и стручне и морално исправне.

Да ли планирате да се, у неком тренутку, вратите у Србију? И који услови треба да се стекну за то?

Волим да долазим у Србију, и свакако бих волео бих да се враћам још чешће, чувајући ипак контакт са Паризом.

Да можете, да ли бисте поново одабрали исту животињу и професионалну обуку? Шта бисте променили? Који бисте савет дали себи у млађим данима?

Сигурно бих урадио много ствари на другачији начин, али музику волим довољно да кажем да ми није жао што сам јој посветио свој живот, и да бих то урадио поново. Али ипак она није једина у мом животу: студирам богословију на руском православном универзитету Свети Сергеј; бавим се сликарством, које сам студирао пет година на сликарској академији у Бретањи; спремам се да пишем књигу о теологији музике.

РАЗГОВОР СА АЛЕКСАНДРОМ ДАМЊАНОВИЋЕМ³

Имам утисак да, у последњих пар деценија, Француска више није мајнети за савремене композиторе какав је некад била. Гледајући сада генерације рођене седмдесетих, осамдесетих и касније, већина њих заврши у Немачкој, Холандији, САД, Канади, Шведској – дакле, север Европе и прекоокеанске земље их вуку, а Француска, која је у време Месијана, Булеза била центар савременој стваралаштва (да не спомињем почешак XX века), више није актуелна. Који су узроци довели до тога?

Стварно немам увид у то како изгледа на другим местима. Вероватно Ви имате бољи увид. Могуће је да је једно од објашњења ово што сте и сами рекли – да више нема упечатљивих имена. Оливије Месијан, осим што је био сјајан композитор, осим што је развио читаву нову методу размишљања, у практичном и теоретском смислу, са његовим модусима – био је и професор на Конзерваторијуму. Дакле, пођимо од тог најконкретнијег: да би неко дошао да живи у неки град, да студира композицију, не може тек тако да куцне на врата – „Добар дан, ја сам дошао!” – већ треба да иде негде, тј. код некога. Месијан је био стварно привлачан, због свих разлога које смо навели, плус сте могли да дођете до њега релативно лако – одете на Конзерваторијум и он је био ту. Ја сам био редован студент, међутим, они су без проблема примали и људе који уопште нису били уписани на студије, већ „слободни слушаоци” предавања. Булез је, такође, био личност која је привлачила, као и Ксенакис... Свих тих људи више нема.

С друге стране, ово се не односи само на Француску, имам утисак да савремена музика, авангарда, више не привлачи младе у оној мери како је некад привлачила. Те се ствари мењају. Што се тиче градова који су били центар уметничког живота, у деветнаестом веку је био Беч, почетком двадесетог века Париз, од шездесетих Њујорк... Ја видим да Париз и Француска и даље привлаче јако много композитора из Азије – Кинеза, Јапанаца, Тајванаца, Корејанаца... Њих и даље привлачи импресионизам и његови савремени одјаци.

Како је биши композитор савремене музике у Француској у данашње време?

Данас је музичко стварање мало на маргини модерног друштва – осим филмске музике. Занимљиво је да је наш колега Бруно Мантовани, који је био дугогодишњи директор Конзерваторијума, основао на одсеку за композицију класу компоновања за филм – што је релативно ново. То говори о томе каква је ситуација: да би савремено стваралаштво опстало, потребно је да се ослони на нешто друго – у овом случају, да се ослони на кинематографију.

Ја сам то искусила у Уједињеном Краљевству – пошто тамо постоји многа универзитетска и дејаримана за композицију – да се постојено укидају програми за студирање класичне композиције; све се окреће ка електронској музици, мултимедији, или примењеној музици. То је уопште тренд у XXI веку, а и резултат борбе за ојстанак, борбе за тржиште, борбе за слушаоце. Једноставно, нема више тој великој финансијској улагања које је омоћувало

³ Разговор је вођен 24. децембра 2019. године у Београду.

авангарди да цвeтa њeдeсeтeтeк, шeздeсeтeтeк, њa и сeдaмдeсeтeтeк гoдинa XX вeкa. Нaжaлoстe, нoвaцe, jе jакo бeтaн.

Тачно. Композитори имају некакву монашку позицију. Мене не интересује претерано да се „пробијем” на тржиште, јер ми је најважније како да се изборим сам са собом! Мање ми је важно да ли ће неко дело да се изведе или не; уосталом, и не живим од тога. То ми даје слободу, јер не морам да размишљам како ћу да живим од компоновања и да ли ће то неком да се свиди. Важно ми је да ја имам утисак да сам на неком добром путу. Већ је јако тешко ствараоцу да се избори са сопственом инспирацијом и да оствари нешто зашта једна култивисана личност може да каже: „Ово је добро”. Моја маргинална позиција даје ми слободу да радим шта желим. И парадоксално – или можда, не толико парадоксално – тиме сам много више прокрчио себи пут до публике и извођача, неголи у периоду живота када сам покушавао колико-толико да следим неке трендове.

Очиљeднo, шeк кaдa сe чoвeк oслoбoди њoј бaлaстa дa мoрa дa jури њoрyц-бинe, дa мoрa дa њишe нa oдрeђeн нaчин дa би мy сe дeлo извeлo нa oдрeђeнoм фeстивaлу, или дa би сe њрлaгoдиo зa нeки aнсaмбл кoји вeћ имa фoрмирaнy eстeтeкy, дa oндa шeк мoжe дa дoђe дo свoјe сeвaрaлaчкe сyштeинe.

Тачно. И оно што се такође десило последњих деценија, рецимо у Француској, је то што се изван број уметника који више нису млади, већ су сада старија и средња генерација, побунио против те диктатуре Пјера Булеза, ИРКАМ-а, постсеријализма (међу њима је био и музички критичар Беноа Дитертр). Они су се побунили против тог апсолутистичког, ждановљевског виђења савремене музике. Тако да су се, после те побуне, људи постепено ослободили – па међу њима и ја – тог оклопа постсеријализма и почели да компоњују на различите начине. Тако се у Француској појавио минимализам, спектрализам... људи су открили композиције Бачинта Шелсија, који је стварно урадио нешто ново у историји музике. Нема више тог монопола монолитног постсеријализма. Но, што нас је више различитих, математички гледано, мања је ударна снага. Седамдесетих година савремена музика је била један стил, неколико великих имена, сви су исто мислили, па је њихова ударна снага била већа. Сад се то расплинуло на различите стилове. Оно што је позитивно је што много више има музике савремених композитора на „обичним” програмима. Није више неуобичајено да се изводи савремено дело између Моцартове симфоније и Бетовеновог концерта, са „обичним” оркестрима, а не са специјализованим ансамблима.

Музика кoјa нaстaјe сaдa, у XXI вeкy, мoждa јe њрисуђaчницjа oд музикe кoмeнoвaнe њрe 50 гoдинa.

Знате шта, вратили смо се оном што је Шенберг рекао на крају свог живота: „Има још много музике да се напише у Це дуру”. Много музике се још може написати у тоналитету, или коришћењем модуса... Цела та епоха, скоро цео XX век, када је новина била важнија од свега, када је требало иновирати, временом се исцрпла. Многи људи виде да је бесмислено сада сипати канте воде на клавиру, стављати штрафове у клавире... шта још можете да измислите ново!

Дa ли сe „нoвo” мoжe oствaрићи сeнoјeм (рeлaтивнo) сeнaрoј и нoвoј? Нoвим њрeјлeтeтa, нoвим њрoжимaњимa?

Да, и важно је што смо се ослободили те идеје која је настала почетком XX века, о спони између науке и уметности, о музици као нечему рационалном. Музика и уметници били су фасцинирани математиком, геометријом, науком уопште... Уметност се „прикачила”, некако сервилно, свим тим научним разматрањима, церебралним. Све док нисмо схватили да ту, у суштини, није наше место. Ми смо, уметници, увек радили са емоцијама: начин на који су уметници мењали свет није био ни Њутнова јабука, нити Пастеров пеницилин, већ уз помоћ те неке чудне алхемије, емоција. Проблем са серијализмом и постсеријализмом је што је то била музика лишена емоција – или је, пак, била у питању нека јако насилна, ружна емоција.

Морам да признам да је за тај заокреп музике према науци, пре више од једног века, донекле „крива” и музикологија. Јер, музикологија је тада била млада наука, баш као и историја уметности и друге хуманистичке дисциплине, па су имале силну жељу да се ештаблирају као науке, да се примени позитивистички приступ, да се уметничком делу приступи као научном феномену, а не као нечему што је написано за чулно уживање. Некако је тај моменат уживања био дуго пројан из научног дискурса и тек шоком последњих двадесетак година, са теоријама афекта и сл. ми се враћамо чулном и емоционалном доживљају уметности.

Да, сада чак и научници и доктори почињу да признају да нпр. неке душевне ствари имају утицај на физичко здравље, да не могу све да реше операције и лекови и машине. Почиње да се схвата да људско биће није само једно, нпр. разум, па у име разума треба одбацили све остало – већ постоји та мистериозна мешавина између духовног, материјалног, научног, интуитивног итд. Чак и елитна наука постаје уметничкија. Постоје неке ствари које наука не може да објасни – баш као што ни ми уметници не можемо неке ствари да објаснимо. На пример, кад компоујем, пошто сам пијаниста, радим са живом материјом; никад не компоујем на столу, већ увек за клавијатуром. Кад ми се неки склоп хармонски, мелодијски или ритмички свиди, радим на њему, и тек после извесног времена почињем себи да постављам питања, покушавам да одгонетнем шта се ту мени свиђа. Дакле, не почињем од потребе да нешто схватим и себи објасним, већ прво чекам да ми дође инспирација, и да се тај уметнички производ свиди мени самом. Веома често, уз сву анализу, не можемо себи да објаснимо зашто нас неко уметничко дело додирује.

Тога сам ја акутно свесна, јер је мој посао да ту емоцију преводим у речи; врло често видим колико је језик мањкав. Престала сам да пишем кришке, јер ми је било фрустрирајуће да покушавам да објасним како нешто звучи некоме ко то није чуо...

Да, то је као кад покушавате неком да објасните какав укус има јело које није пробао. То једноставно није могуће. Музика се најбоље схвата слушањем, слика се најбоље схвата гледањем.

Ја јако волим да читам шта пишу музиколози. Неки пут ми се чак дешавало да ми то утиче на инспирацију. Знам да су сви српски музиколози – музичари, прошли практичну обуку из свирања инструмента и других музичких вештина, што у неким земљама није случај. Често ми се дешавало да читам неке текстове и да видим да је особа која о томе пише то доживела на начин који ми не

би пао на памет. Као што се каже у Јеванђељу по светом Јовану, дух бивствује где хоће, не можемо да предвидимо његове кораке. Некад налазимо инспирацију на неочекиваним местима. Музичари и композитори често греше јер са презиром гледају на музикологе и на критичаре, као „шта он има мени да објашњава како се свира” – међутим, ствари су компликованије од тога.

Досића људи лаички мисли да је лако писати, па кад се нађу у позицији да треба нешто да напишу, долазе код нас музиколога да им помоћемо! Мене је конкретно за ову књижу инспирисала, с једне стране, околности да сам се вратила из иностранства после седам година, након што сам докаторирала у Уједињеном Краљевству; тада сам увидела сам колико је људи отишло и није се вратило, те сам осетила дужности према нашој култури и према свима вама који сте „напољу” да повежем све те нише, да видим ко је где отишао, како су шекле различите животиње пуштање.

Мислим да је то јако важна ствар, јер је наше модерно доба, од почетка XX века, такво: много људи који стварају и који су везани за своје тло – не живе на том тлу. То је некаква нова реалност. Бити српски композитор не значи само: живети у Србији. Барток је остао мађарски композитор, Рахмањин руски композитор, чак и кад су емигрирали у Америку. Слушао сам пре неки дан композиције колеге Ђуре Живковића, које ми се јако допадају: човек живи у Шведској, а тотално је инспирисан овим, српским тлом.

Ја живим у Француској, а самог себе зovem српским композитором. Ви имате право да нас повежете у један наратив, географска удаљеност није битна, јер је духовна повезаност ту.

Пошто већ четири деценије живите у Француској, како бисте сумирали своју професионалну пуштању? Да ли видите неке етике на том пуштању?

Као и сваку особу, увек нас привлачи оно што немамо. Када сам био млад човек у Србији, студент, овде је преовладавао академски стил, са доста строгим програмом на Академији – шта се компонује на првој години студија, шта се компонује на другој години... Мене је привлачило оно што се није радило код нас – најпре сам се интересовао за додекафонију и серијализам, затим и за минимализам. Када сам отишао на западноевропско тло, где су настали ти стилови, нашао сам се у некој недођији, и тек тада почео да тражим себе. Схватио сам да ми додекафонија и минимализам, заправо, не испуњавају нове, да то није оно што сам желео и тражио. А опет, нисам имао потребу да се враћам ономе што сам напустио у Србији, стилу Станојла Рајичића и његове генерације. Тако да сам морао да тражим себе, да бих преживео у духовном смислу.

То тражење је дуго трајало: волео сам, између осталих, Лигетија, Ксенакиса – а опет сам, као диригент и пијаниста, изводио и истраживао музику композитора из XVIII и XIX века. И онда се, почетком деведесетих година XX века – када сам почео по први пут да се враћам у Србију, након скоро двадесет година – укључио тај елемент тражења шта могу да понесем са овог тла. И ту сам, заправо, открио себе – као у оној изреци да свака птица најбоље пева на својој грани... Схватио сам да ме инспиришу византијска музика, народни елементи, ту сам се најбоље осећао. Тако да је мешавина између те музичке баштине са

ових простора, и свог тог искуства које сам стекао на Западу, некако се полако склапала и довела ме до налажења свог стила.

Те ујшцаје су прејознале и Силви Нисефор, прва француска музиколошкиња која је писала о Вама, и с друје стране, Ивана Перковић и Зорица Премаше.

Да, морам признати да ми је било јако драго. Године 2003, дакле после више од две деценије мог одсуствовања из Србије, први пут се овде чула моја музика, тада сам имао ауторски концерт у Атријуму Народног музеја. Некако сам се био навикао на статус маргиналног уметника, и тамо и овде – практично у Србији нико није ни знао за мене. Први који је реаговао на моју музику био је Петар Ивановић, виолиста, уметнички руководилац Гудача Св. Ђорђа; он је и иницирао идеју о мом ауторском концерту, мада се тада нисмо ни познавали. Ступили смо у контакт и послао сам му неке своје композиције. Занимљиво је, ето, да се за мене заинтересовао неко ко није био ни музиколог ни композитор, већ радознали извођач. Он ми је рекао: „Знате, колега, занимљиво је да Ви већ толико дуго нисте у Србији, а композиције Вам звуче као да никада нисте отишли одавде“! То сам осетио као неку врсту повратка, као заблудели син који се враћа у свој дом. То ме је охрабрило да наставим да се крећем овим путем и да наставим да се инспиришем фрескама, средњовековном уметношћу итд.

Причајући са нашим композицијорима у дијаспори, дошла сам до закључка да је за њих откривање српске традиције често било плод искрене носталгије, а с друје стране, уједно и моћношћу да Западу понуде нешто ново и занимљиво. Наше поднебље је некако остало ван главних модернизистичких шокова, услед друштвенополитичких изазова са којима смо се суочавали током највећег дела XX века, те још увек нисмо начинили прород на светску уметничку сцену – као што је то, рецимо, учинила руска музика крајем XIX века, или њоска музика од Шоена до Пендерецкој, или мађарска музика од Листа до Куртаа... А наша традиција је мешавина разних ујшцаја који су се овде прејлели.

Тачно је да ми који живимо на Западу имамо потребу да знамо своје корене; с друге стране, имамо потребу да покажемо људима с којима се свакодневно дружимо одакле долазимо, шта је то што носимо са собом. У многим земљама има места да људи афирмишу свој идентитет – можда мање у Америци, која је типична асимилаторска култура. Французи су јако фин и гостољубив народ; ја сам од самог почетка био охрабрен од стране својих професора, с једне стране, да научим и да ме науче неким стварима које нуди западноевропска култура, а с друге стране, да изразим оно што је моје. Веома је драгоцен кад се нађете усред културе која не жели да вас потпуно асимилује, већ вас охрабрује да будете своји. Међутим, кад се то претвори у концепт типа *world music*, онда губи душу.

Мене интересовање за Србију није спречило да компоујем *Bells*, на текст Едгара Алана Поа, или песме на текстове Рајнера Марије Рилкеа; писао сам чак и дела на старогрчке текстове. Мислим да је Иво Андрић рекао да превише национализма заправо удаљава од своје домовине, док нас интернационализам приближава домовини. Што више волите и познајете културе других, то ћете више волети и познавати и своју сопствену културу. Између осталог, развој етномузикологије код нас је био јако важан. Ту смо стварно имали прилику и да

прочитамо неке ствари, и да чујемо аутентичну руралну музику. Мени лично је то јако помогло, јер то нисмо имали прилике да учимо током школовања.

Сами сте рекли да Вам композиција у Француској није главни извор прихода, већ сте примарно активни као директор музичке школе, диригент и иницијатор. Како је дошло до тога да Вам композиција остане на, условно речено, споредном колосеку?

Ја сам стигао на Париски конзерваторијум као први редован студент композиције из Србије. Прошао сам кроз све њихове нивое школовања, практично, постао сам „њихов”. Тако сам аутоматски постао део француског система, па сам могао да postanем и директор школе, након што сам положио све три категорије државних испита. То ми је омогућило слободу, да могу да радим као директор школе, као хорски и оркестарски диригент, а да уједно могу да компонујем шта желим. Нисам желео да уђем у француски систем авангардне музике – постоје, једноставно, неке ствари које не могу. Не желим да будем лицемер. Не могу да говорим лепо о музици која ми се не допада – покушао сам пар пута, и сви моји пријатељи су приметили да лажем. Ја сам у почетку чак и покушавао да се донекле приближим авангардном стилу, али мени се то до те мере није свидело, да нисам могао да се погледам у огледалу!

То је био специфичан историјски моменат, када је авангардна идеологија била толико первазивна, да је искључивала друге могућности. Рецимо, да зајочније каријеру данас, када је уметнички животи многи наклонени плурализму, вероватно би ток Ваше каријере био друшачији.

Ја сам био на Конзерваторијуму отприлике у време када је тек почело то превирање, побуна млађих композитора, који су почели да говоре: „Доста нам је диктатуре”! На мене је та диктатура доста лоше утицала, јер нисам још увек био способан да афирмишем себе управо проналажењем свог порекла – а нисам био спреман да прихватим то што ми се није свиђало. Иначе, Французи су мене увек доживљавали као свог човека, навикли су се просто да сам „њихов”, Француз. Сећам се како су били шокирани кад ме неко нпр. позове телефоном, ја причам на српском, и они тек онда схвате – а да, он је у ствари Србин! Просто су заборавили ко сам и одакле сам.

По мом мишљењу, уметност мора да буде комуникативна. Ако вас неко дело не привуче, или ако вас одмах одбије, ту постоји неки проблем. С друге стране, слушање се учи, потребна је одређена иницијација у „озбиљну” музику. Што више слушалац учи и познаје одређену музику, више ће је заволетати.

Волела бих да издвојите неколико композиција које бисте прејоручили слушаоцу који жели да уозна Ваш отус. То не морају бити дела која су добила најбоље критике, већ она која Ви сматрате значајним и репрезентативним.

Мој опус је релативно мали; додуше, имам много више композиција од оног што сам званично пријавио француском Удружењу композитора. Имам, просто, неке композиције за које сматрам да нису довољно вредне, па сам их сакрио под јорган! Навео бих управо дела која се тренутно налазе на мом вебсајту, пошто сам га недавно обновио. Ту се налазе *Folk Songs*, *Еолске харфе*, *Поема* за виолину, *Лирски гудачки квартет*, од новијих дела композиција *Вога* и *вино* за

оркестар, *Анастасија* за трио или за клавир соло, рађена према старом српском напеву. У последње време сам доста писао за клавир, рецимо нова је композиција *Три мегидијаце*, коју сам писао за колегиницу са конзерваторијума, Јапанку, која се „заљубила” у моју музику и замолила ме да нешто напишем за њу. Још једна клавирска композиција је *Аријанин конац*. Разлог за ова нова клавирска дела је и тај што последњих годину дана немам више свој оркестар. Недостаје ми да изводим своја дела, као диригент, па сам се сада преоријентисао да их изводим на клавиру. Имам ту потребу за физичким контактом са својом музиком. Понекад мењам своје композиције, баш зато што их свирам, па временом проналазим боља решења.

Прејидостављам да сће као дирекћор школе и педагогостали свесни шће пошребе за едукацијом, да би неко могао да прихвати и разуме одређену врсту уметности. На пример, нама је кинеска опера чудна и неразумљива, исто тако јапанска Но драма, или болиудски филм, јер не познајемо „језик” тих уметности. А видимо да милијарде људи на овој планети уживају у њима. Да сће у позицији да предајете композицију, од чега бисте кренули?

То је тешко питање. С једне стране, треба кренути од нечег што студент носи са собом, што воли; онда морамо да схватимо зашто воли баш то и како то може да се прошири. Затим бих студенте упутио у неке значајне правце музике XX века: конкретно, ја сам се у савремену музику иницирао путем Лутославског; мислим да је то добра отисна тачка. Дозволио бих студенту пуно слободе да сам истражује. У крајњој линији, свако мора да пронађе свој пут.

НОВА КЛАСИКА ЗА СЛОБОДУ И СПАС ПЛАНЕТЕ Разговор са Милошем Раичковићем¹

УПИТНИК ЗА КОМПОЗИТОРЕ – Бруклин, Њујорк, 2019.

Када сће отишли из Србије?

Из Београда сам одлазио два пута. Први пут, 1976, у Париз, да би студирао композицију и дириговање (Месијан, Дерво). Из Париза сам отишао у Лос Анђелес, 1981. године, одакле сам се вратио у Београд 1986, да би се запослио у Београдској опери, као асистент диригента. Други пут сам напустио Београд 1987, да би отишао на Хаваје, где сам магистрирао композицију на Државном универзитету Хаваја. Годину дана касније, одлазим у Њујорк, где почињем докторат на Градском универзитету Њујорка. Одатле одлазим у Јапан 1991, где предајем музику две године у Хирошими, па се опет враћам у Њујорк, где сам докторирао композицију 1994. Још увек сам у Њујорку, где предајем на Градском универзитету, али све чешће проводим дуже периоде у Београду, где сам 2017. обновио Ансамбл за другу нову музику, са којим наступам као диригент и композитор. Као што видите, није једноставна прича, али је то можда данас тако, људи се више не селе само једном за увек, већ путују и живе на разним местима.

Који су Вас разлози навели на такву одлуку (професионални, приватни)?

Разлози су увек комбинација и професионалних и личних потреба.

Чиме сће се бавили пре одласка из земље? Да ли сће били запошљени?

Пре првог одласка у Париз, још увек сам био студент на Факултету музичких уметности.

Како сће одабрали земљу у којој ће сће наставити каријеру?

У Париз сам отишао да бих студирао код Месијана.

Каква су била Ваша очекивања пре пресељења у иностранство (у смислу прилике, могућности за професионално напредовање, изазова који Вас очекују)? Да ли сте били довољно припремљени за животи и рад у новој средини?

¹ Композитор Милош Раичковић најпре је одговорио на питања постављена електронским путем, а након тога сусрели смо се у Београду и, кроз разговор, допунили поједине одговоре и дотакли се и других тема.

Нисам био довољно припремљен, али то није било битно. Нисам био припремљен ни за останак у Југославији, па сам зато вероватно и отишао.

Да ли су Ваша очекивања испуњена?

Никад ми се није десило да се очекивања испуне. Али, то је и чар било какве акције, не знати шта будућност доноси. На неки начин, све је грешка. Грешка је остати, грешка је отићи. Сећам се неких мојих београдских професора, који су жалили што нису као млади отишли у иностранство. Кад ме неко пита, нарочито млађи, шта да се ради, ја обично не саветујем ништа, осим што ипак покушам да наведем разлоге да се остане у Србији.

Шта Вас је највише изненадило у новој средини?

Хладноћа Запада.

Како су Вас прихватиле колеге у новој средини?

Како ко, али увек сам имао пријатеље међу колегама.

Како бисте одредили свој стил? Да ли се Ваш стил променио када сте обрели у новој средини? Ако јесте, да ли су на то утицали „својни“ фактори, или је то била Ваша природна стваралачка еволуција?

Пре одласка у Париз, писао сам дисонантну музику, под утицајем Друге Бечке школе, Месијана и Булеза. У Паризу сам открио америчке минималисте и то је утицало на мене да и сам кренем у сличном правцу. Две године касније, започео сам свој стил, који зовем *Нова класика*. То је комбинација минимализма и класичних форми. Касније, додао сам и још нешто, понеку антиратну композицију, мада структурално то и није много различито од Нове класике.

У којој мери су на Вас утицали професори код којих сте студирали композицију? Која смањила својим узором?

Никога. Осим Борислава Пашћана, који ме је учио дириговање.

Да ли сте сада негде запошлени?

Радио сам три посла у Њујорку. Сада сам отишао у пензију, али још предајем хонорарно на факултету. Такође и диригујем хором Цркве Св. Саве у Њујорку.

Да ли је у Вашој новој домовини могуће живети само од свој композиторској стваралаштва? Какав је стањус композитора-слободних уметника (уколико имаће информација о томе)?

Сједињене Америчке Државе нису моја домовина; ја ту живим већи део године и зарађујем, али враћам се у домовину на пар месеци преко лета, углавном у Београд и Херцег Нови.

У САД, а и код нас, мало ко живи од компоновања овог (озбиљног) жанра музике. Самосталним композиторима није лако. Већина композитора у САД предаје музику, што омогућава пристојну егзистенцију.

Како бисте, у најкраћим црџама, описали разлику између „тржишних савремене музике“ у Србији и у САД?

Тржиште ме не занима толико, покушавам да радим оно што волим, без обзира на новац и разне јавне конкурсе, који су сада све популарнији овде, а и код нас.

Да ли сте остали у контакту са колегама у Србији, са институцијама и/или Удружења композитора Србије, СОКОЈ-а? Да ли су Ваша дела извођена у Србији?

Наравно, ја сам члан УКС, где редовно плаћам чланарину, и учествујем на Трбини композитора. СОКОЈ ме још увек штити на територији Србије. Дела ми се изводе, разна, а и сам изводим понешто, како моје, тако и мојих колега, са Ансамблом за другу нову музику.

Да ли добијате повратне информације из Србије о томе колико су Ваша дела присутна у нашем музичком животу?

Да, наравно.

Да ли је српска музиколошја и/или музичка критика, током ових година које сте провели у иностранству, пратила Ваш рад?

Имао сам једну критику 2007. у *Полиници*, поводом ауторског концерта, пар интервјуа са Зорицом Премате, као и врло детаљан и аналитички интервју са Валентином Радоман у *Новом звуку*.²

Да ли себе доживљавате као српског композитора, или као америчког композитора српског порекла? Како видите властито културолошку позицију?

Ја сам српски композитор, мада ме, ту и тамо, у САД, представе као српско-америчког композитора. Недавно су ме у Јапану представили као америчког композитора, али то је била њихова грешка. На рођенданској прослави у част Ремзија Кларка, пре пар година у Њујорку, свирао сам једну моју антиратну композицију. Ту сам најављен као југословенски композитор. И то је тачно.

Да ли пратите српско савремено музичко стваралаштво? И, ако је одговор позитиван, које ствараоце посебно цените?

Од садашњих композитора, највише пратим и ценим стваралаштво Мирослава Мише Савића и Владимира Тошића, али и оних који живе у иностранству, као што је Душан Богдановић.

Да ли сте у контакту са другим српским композиторима који живе у иностранству? Да ли сте имали прилике да сарађујете?

Да, са неким сам у контакту. Сарађујемо повремено. Ја сам пар пута организовао концерте музике српских, али и југословенских композитора, у Њујорку.

² Valentina Radoman, "From Minimalism to Classicism: A Composer's Journey – Interview with Miloš Raičković", *New Sound* 38(2), 2011, 5–15.

Шта је, по Вашем мишљењу, потребно урадити да би се побољшао статус савремене музике у Србији?

Нисам сигуран око статуса. Савремена музика нигде није много популарна, али је разне државе помажу. Великим државама уметност служи као нека врста продора у свет, па зато и улажу у њу. Било би лепо да у Србији има више новца, да се више улаже у уметност.

Да ли планирате да се, у неком тренућку, вратите у Србију? И који услови треба да се стекну за то?

У Србији боравим, за сада, око два до три месеца сваке године. Посетим и Париз. То је као двоструки живот. И тамо, и овде. А можда, ни тамо, ни овде! То време боравка у Србији се повећава, тако да је повратак у Европу сасвим могућ, са базом у Београду, или у неком другом граду...

Да можете, да ли бисте поново одабрали исту животињу и професионалну пуштању? Који бисте савет дали себи у млађим данима?

Да могу, живео бих потпуно нови живот, тотално супротан овом, који ми је већ познат. Све бих променио, професију сигурно. (Можда треба да споменем, од ове године, почео сам да сликам и цртам, доста предано. Ускоро излажем.) Савет себи у младости: Не брини!

РАЗГОВОР СА МИЛОШЕМ РАИЧКОВИЋЕМ³

Суштра ће бити приређен Ваш концерт у Гварнеријусу, ја предлагем да кренемо од краја ка почетку – од онога што ће се десити суштра, ка оном ранијем. Пре неколико година сте реактивирали Ансамбл за другу нову музику и сада интензивније сарађујете са њима.

Ансамбл је први пут наступио 1977. године у СКЦ-у и ту су изведене моје две композиције, међу њима *Пермутације* за три клавира и осамнаест руку – дакле по три извођача на сваком клавиру. Тако је кренуло, врло брзо су и други композитори почели да пишу за Ансамбл, имали смо успеха, ишли смо и на загребачки Бијенале. После неких петнаестак година ансамбл је престао да функциониса. Међутим, у лето 2017. године, ја сам се сетио да ће се ускоро навршити 40 година од тог првог концерта, контактирао сам неколико чланова, и имали смо тај јубиларни концерт у децембру 2017, поново у СКЦ-у. То је било јако лепо и успешно, и стара и нова публика је била одушевљена – а и у ансамблу су били и стари и нови чланови. Тада смо схватили да је то нови почетак. Тог лета смо већ имали три концерта по Србији, са новим композицијама. Имамо и нове, младе чланове који такође компоњују – то су Димитрије Бељански и Андреј Негић. С друге стране, Драгољуб Илић, наш стари члан је први пут сада написао композицију за Ансамбл.

³ Разговор је вођен 9. јануара 2020. у Београду.

Имам пријатељицу у Хирошими, Јасуко Мицуи. Она је чембалисткиња и пијанисткиња, а има и организацију *Хармонија за мир и наду*, с којом има концерте по целом свету. Сутрашњи концерт сам организовао са Јасуко Мицуи и Надом Колунцијом. За разлику од наших концерата ансамбла, сада ће само прва композиција, моја, *Вогени Ђонови*, бити за инструментаријум – а остала дела ће извести солисти Ансамбла за другу нову музику. На програму су савремена дела, препустио сам солистима да изведу шта год желе. Биће још једна моја композиција, *B-A-G-D-A-D* за клавир, коју ће извести Наташа Пенезић.

Доста времена сте посветили пројектима антирајној активизма. Чини ми се да такав активизам недостаје данас у свету; да су композитори данашњице превише зајворени у своје херметичне, професионалне кругове, а нису довољно ангажовани у смислу коментара на све што се дешава данас у свету – било да су у питању разорни рајнови, глобално отпољавање, катасстрофални пожари у Амазонији, Сибиру, Аустралији... Убрзано се уништава планета, а недовољно се чују композиторски гласови који би се побунили против тога. Ово, рецимо, није био случај током претходних глобалних преокрећа, почев од великих револуција средином XIX века, где је рецимо Вајнер био учесник револуције; а колико је само антирајних дела настало за време и после завршетка Првој светској рата... Да ли делите моје мишљење да су сада композиторски гласови недовољно присутни, и шта сте Ви урадили у том смеру?

Одлично примећујете. Ми живимо у такозваном Новом светском поретку, где је све наглавачке и сви профитирају од тог система. Постоји страх код свих људи, плаше се да искораче. Наравно, има изузетака. Ја сам прошлог лета имао срећу да се сретнем по други пут са Фредериком Ржевским, кад је свирао овде у Београду; рецимо, он је политички активан и доста је антиамерички расположен, иако је Американац – али живи у Европи. У принципу, амерички уметници су мање политични него европски.

Ја сам живела у Уједињеном Краљевству, где композитори живе у свом свету. А у пројектих двадесет година та држава је учествовала у рату у Ираку, па у Сирији, у Либији, имају и многе друштвених изазова са којима се суочавају, као што је Брезили. А што у њиховом савременом музичком стваралаштву не можете да чујете. Рекао би човек да је све идеално, мед и млеко; они су уљукани у лажни конформизам, ишцу у неутралном модернисичком стилу...

Сви се плаше, од анонимних до најпознатијих композитора – никад нисам видео да су било шта ризиковали у својим каријерама. Филип Глас, Марина Абрамовић... она може да ћути сатима, и то Нови светски поредак подржава – уметника који ћути, који не отвара уста! Све је то неки дил, да се успе.

Нема више уметника-интелектуалаца као што је био Мишел Фуко, који је, као професор на Сорбони, заједно са студентима био на барикадама 1968. године. Некако је чини се да улога „јавног интелектуалаца“ људима у заједници последњих деценија, управо зашто да се не би чули дисонантни гласови који кажу „чекајте, овај свет оде у пројаси, шта ми радимо!“

Имате часне изузетке: Харолд Пинтер, Петер Хандке... Занимљиво је да сви који сада оспоравају Хандкеа као добитника Нобелове награде и замерају му афини-

тет према нама и контакте са Слободаном Милошевићем током деведесетих година прошлог века, нису смели ништа да кажу против Харолда Пинтера, иако је имао исту позицију у односу на нас. Можда је то зато што је он у Британији био признат пре тога, па нису смели да га дирају. Хандкеа је Аустрија много мање бранила; додуше, и Аустрија као земља је много мање моћна од Британије.

Моја, сада нажалост покојна пријатељица Ксенија Зечевић је једном приликом била у Њујорку и успела себи да организује концерт при Универзитету Колумбија. Међутим, пошто жена која јој је то организовала није њу лично познавала, поставила јој је услов: „Може, али да делите концерт са Милошем Раичковићем”. Ксенија је, нажалост, била неорганизована и хтела је да за тих својих пола концерта доведе и ансамбл Ренесанс, и неке певаче из Босне, и Драгану Југовић, међутим од тога на крају ништа није било. На крају је остало да ја сам имам тај концерт. То је било 2000. године, непосредно после бомбардовања СРЈ; мени тада није било ни до концерта, ни до чега...

Једини мој услов да одржим тај концерт био је да напишем нешто о бомбардовању. Изведена је моја композиција *Аларм*, за виолину, виолончело и клавир – тада сам први пут нешто тако политички компоновао, и написао сам један доста острашћен пратећи текст. Ови из Колумбије, када су видели текст, рекли су да то не могу да штампају; ја сам онда рекао да неће бити ни концерта. На крају смо направили компромис: да они штампају програм, а да унутра буде убачен посебан лист папира са мојим текстом и да се обе ствари дају посетиоцима.

Године 2002. негде у јесен осетио сам да се спрема напад на Ирак, била је веома јака пропаганда, те лажи против Ирака у Америци. Поводом тога сам написао композицију *B-A-G-D-A-D*, посвећену том древном граду, која садржи шест тонова - Бе, А, Ге, Де, А, Де. Ту композицију сам одмах снимио и пустио на две радио станице и причао против рата. То је било крајем 2002. године, а већ 2003. је почео напад на Ирак. Касније сам написао *Лиљанију за Ирак*, за једно позоришно приказивање против рата; харфа, као тај древни инструмент пореклом из Месопотамије, свира нешто, док једна глумица, Арапкиња, изговара имена погинулих.

Занимљиво је ишло стје на крају ујийћника који стје ми послали најисали да вас сада занима сликарство. Ви и Вук Куленовић имате заједничко што ишло су вам очеви били познајћи песници (Стеван Раичковић и Скендер Куленовић); међућим, изузев тје случајне поударносћи, нисам нашла ниједан друји заједнички именићел у вашем стваралашћиву. Колико је ограсћање у уметничкој породици ујийћало на Ваш живојини ћућ и када се код Вас појавило инћересовање за сликарство – да ли је то нешто релатћивно ново?

Док сам био адолесцент, ја сам доста сликао и цртао. Онда сам открио музику и компоновање и тотално запоставио сликарство. Сада, како сам делимично у пензији, прошле године у јануару сам поново почео да сликам, после скоро педесет година! Направио сам серију слика и цртежа – то су мало еротски цртежи са музичарима који свирају инструменте. Имаћу самосталну изложбу сада у Њујорку, отварање је 29. јануара 2020, а 31. јануара ће бити и концерт у галерији – само две композиције. То је просто невероватно, јер је тешко уопште добити изложбу у Њујорку, поготово самосталну изложбу, а то је прва моја изложба у животу! Текст ће написати једна историчарка уметности.

А није Вас интeресовала књижевност?

Ту и тамо напишем понеку песму, чисто да себи дам одушка, али никад се нисам томе озбиљније посветио. И пишем програмске текстове за концерте.

Већ више од 40 година живите у иностранству; пројашовали сте цео свет. Не само што сте путовали, већ сте живели у различитим деловима света: Француска, Америка, Јапан... Када се осврнете уназад, шта бисте оценили као добре и лоше стране тих земаља у којима сте живели? Где сте осетили најстимулативнију средину за бављење уметношћу и, конкретно, композицијом? Шта сте добили животошћом тамо?

Ја сам прво био у Паризу, био сам доста млад, имао свега двадесетак година. Моји другови су основали групу ОПУС 4 док сам био у Паризу – ја сам био најмлађи у тој групи и једини нисам носио браду. Ја сам отишао у Париз због музике Месијана и Булеза, коју сам чуо на неким плочама у Београду, али сам тамо открио америчке минималисте. Тако да је на мене најјачи утисак оставила та музика, која није париска, није француска, никад се није „примила” тамо, иако су у Париз долазили сви минималисти – и Филип Глас, и Стив Рајш, и Тери Рајли, и Мередит Монк. Било је тешко извести ту музику у Паризу – међутим, они су били Американци, имали су моћну подршку, државни новац, као и разне фондације које су их спонзорисале, па је њима било много једноставније. Док сам био у Паризу, заједно са пријатељима у Београду покренули смо већ споменути Ансамбл за другу нову музику.

После Париза сам отишао у Лос Анђелес, који није био много стимулативан за класичну музику. Тамо ми је пријало калифорнијско опуштање и уживање у животу, јер сам се био уморио озбиљне Европе. Онда сам се вратио у Београд и радио сам годину и по дана као асистент диригента у Опери. То је било сјајно искуство, имао сам слободу да компонујем, учествовао сам на Бијеналу у Загребу, за њих сам написао *Dream Quartet*, то је била моја прва наруџбина – од Никше Глига, који је тада био директор Бијенала, 1987. године. Чак сам и овде дириговао Симфонијским оркестром РТС. Али, опет сам решио да одем у Америку, и то на Хаваје, где сам магистрирао. Тамо је било интересантно јер има доста западне музике – постоје гамелан оркестри, јапански кагаку, тамо сам упознао и корејску музику. То је било добро, да се прошире видици.

Тада сам први пут отишао у Јапан, тог лета после Хаваја. Одатле сам ипак отишао у Њујорк, да бих докторирао и да бих био у центру дешавања за нову музику. Међутим, из Њујорка сам поново отишао у Јапан да бих тамо предавао на једном америчком факултету. То је трајало годину и по дана, три семестра. Они су, што се озбиљне музике тиче, и свега осталог, врло ригидни, имају своје кланове и групације. Имају интересантну нову музику и неке одличне композиторе, али све је то по неким групацијама. Живео сам у Хирошими и научио сам да свирам јапански *кошо*, као и њихову нотацију, где јапански бројеви означавају жице.

После тога сам се вратио у Њујорк, и ево, још увек сам тамо, мада све више времена проводим у Београду. Овог септембра сам се вратио у Београд да бисмо имали концерт у Народном музеју, а одмах после тога ишли смо на турнеју у Немачку, у Касел, где смо свирали на фестивалу минималне музике.

Који су Ваши даљи планови?

Немам неке конкретне планове. Биће још концерата са Ансамблом, покушавамо да одемо у Ливерпул; свираћемо у Београду за Видовдан, 28. јуна, променадни концерт на Коларцу.⁴ Пошто смо већ спремили репертоар *Српски минималисти*, са делима деветоро композитора, следећи који спремамо је *Европски минималисти*; имаћемо ауторе из разних земаља. У Америци се и даље изводе моја дела, рецимо ускоро ће бити изведени *Водени тлонови* – извешће их група коју води Теодора Степанчић, која сада живи у Бруклину. Маргарет Ленг Тан је снимила једну моју композицију за свој следећи диск.

Ја се идентификујем 100% као Србин, често и као Југословен, али не одричем се ни своје припадности целом свету.

Александра Вребалов је почела чешиће да долази у Србију, јер је добила да води класу на докџорским студијама на Академији уметности у Новом Саду. Иван Елезовић живи у Мисисипију, али сада ради и на Рачунарском факултету у Београду. Добро је да се отворила могућност да неки наши стваралаци, који су направили озбиљне светске каријере, нешто од своје искуства сада преносе овде. Надам се да ће бити још таквих иницијатива.

Ја веома ценим Душана Богдановића, он има америчко држављанство, али сада живи у Женеви, вратио се у Европу. Он има много штампаних композиција. Такође ценим и Катарину Миљковић, она живи у Бостону.

Колико је тешко организовати извођења симфонијске музике у Њујорку?

Њујорк је огроман град, али у њему постоји само један озбиљан оркестар, Њујоршка филхармонија. Има, наравно, и других оркестара, али су много лошији. Та оркестарска политика је другачија у Америци у односу на Европу. Градови попут Париза или Лондона имају по неколико одличних симфонијских оркестара, док Њујорк има само један. Мени је врло тешко да тамо организујем извођење своје оркестарске музике. Моја симфонија је изведена само једанпут, у Лос Анђелесу, са једним мање познатим оркестром. У Њујорку ми је изведен само *Б-А-Г-Д-А-Д*, и то од стране једног слабијег оркестра. Имам *Три романсе* за виолину и оркестар које су снимљене, али никад нису изведене са оркестром.

Предност Београда је та што је овде оркестар доступнији. Неколико мојих композиција је извео Симфонијски оркестар РТС, дириговали су Бојан Суђић, Милен Начев и Дејвид Порселајн. У време када сам био студент у Београду, сваки концерт Филхармоније почињао је једним домаћим делом. Данас тога, нажалост, нема, мада је свирачки ниво Филхармоније веома добар. Пре пар година су извели једну моју композицију, *Зимски валцер*, на новогодишњем концерту. Ја сам им захвалан на томе. Надам се да ће се та сарадња наставити. Недавно сам компоновао Концерт за клавир и оркестар за пијанисткињу Сару Вујадиновић, који још нигде није изведен. Много је већа вероватноћа да ће он бити изведен у Србији, него у Америци. То је реалност.

⁴ Овај концерт није одржан због пандемије ковида-19.

КОМПОНОВАЊЕ КАО СМИСАО БАВЉЕЊА МУЗИКОМ

Разговор са Снежаном Нешић¹

Како је дошло до тога да веома млада одеш на студије најпре у Украјину, а затим у Немачку?

Одувек сам имала план да дођем у Немачку да студирам и да живим у овој земљи, пошто је, по причама које сам слушала још као ученица, од колега и познаника, за људе који се баве новом музиком и композицијом Немачка идеалан терен – што се испоставило као тачно.

Где си завршила средњу школу?

После завршене ниже музичке школе у Смедеревској Паланци, покушала сам да упишем средњу музичку школу у Београду; међутим, није ми успело. Зато сам отишла у Крагујевац, јер сам чула да је тамошња музичка школа „Др Милоје Милојевић” заправо најбоља за мој инструмент – хармонику. Тамо сам имала стварно дивне професоре и пријатеље.

Како си одабрала хармонику?

Када сам била девојчица, музичка школа у Смедеревској Паланци имала је само два инструмента – клавир и хармонику. Ја сам слушала у својој згради неке клинце како вежбају клавир и то ми се чинило као нешто страшно досадно, па сам се одлучила за хармонику. Ја сам заправо почела да компонујем већ са 12 година. Имала сам јако добру наставницу хармонике, Снежану Вукадин, која је увидела да ја више волим да компонујем него да свирам и омогућила ми да свирам своје композиције на завршним испитима. То ми је одговарало, јер сам иначе намеравала да „баталим” хармонику, технички део свирања ми је био досадан – развучиш мех лево-десно... Међутим, могућност да свирам своје композиције ме је мотивисала да останем у музичкој школи. Кад сам прешла у Крагујевац, имала сам пуно обавеза у гимназији и средњој музичкој школи – мало спавања, пуно вежбања... Та специјализација у Крагујевцу је углавном била усмерена на инструментално извођење: стално сам ишла на такмичења, освојила бројне награде, али сам због тога једно време запоставила композицију – што ми је изузетно тешко пало, јер је то био разлог због којег се уопште бавим музиком. С друге стране, стекла сам професионализам у свирању, што ми је касније изузетно користило.

¹ Разговор са Снежаном Нешић вођен је у њеном дому у ХанOVERу, 5. фебруара 2019.

Следећа степенница на њеном професионалном путу био је одлазак у Кијев. У то време у Србији није ни могла да се студира хармоника, није постојао Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу, већ су сви свршени средњошколци морали да наставе студије хармонике у Русији, Украјини, Аустрији, Македонији...

Да, велики број матураната је због хармонике отишао у иностранство, а ја сам једина из те генерације отишла због композиције, као и због могућности да студирам паралелно на више одсека, што у моје време такође није било могуће у Србији – односно, било је могуће, али само уз самофинансирање, које је било веома скупо! А у то време је у Кијеву, за веома приступачну цену, могло да се студира на неколико одсека, са врхунским професорима. Зато сам уписала конзерваторијум „Чајковски” у Кијеву. Била сам стварно пресећна са својим професорима и осећала сам се професионално испуњено. Хармонику ми је предавао Иван Адамович Јашкевич, као и Владимир Бесфамилнов, били су то изузетни педагози, а нарочито мој професор композиције ГенADIЈ Љашенко, који је недавно преминуо. Био је сјајан композитор, познавалац хармоније и музичке теорије. Све је то било изузетно искуство. Тада, почетком деведесетих година XX века, у време кад сам студирала, у Кијеву је радио изузетан тим стручњака на конзерваторијуму.

Какав је била школа композиције у Украјини?

Та школа је тада била релативно традиционална (барем у односу на наставу у западној Европи), али уз одређена поља слободе. Тај традиционализам је имао своје добре и лоше стране, баш као што и либерални системи имају добре и лоше стране. Добра страна школе у Кијеву била је систематичност и свеобухватност стечених знања. Веома детаљно смо радили инструментацију и оркестрацију (што нпр. у Немачкој тренутно недостаје), а моји професори били су наследници линије која води још од Римског-Корсакова и Мусоргског, преко Шостаковича, до данас. Радили смо пуно разних стилских копија (што је такође различито у односу на систем у Немачкој), пет година смо радили полифонију... Сигурно ми то искуство није одмогло. У то време владала је занимљива уметничка клима у Кијеву, пошто је тада совјетски систем већ био пропао, али остале су неке добре културне тековине из комунистичког раздобља. Као студенти, могли смо свако вече да идемо бесплатно у оперу, балет, на концерте. То ми је тада много значило.

Када си се преселила у Немачку?

Сада већ давне 1998. године; добила сам ДААД стипендију. То је био мој циљ, да живим и радим у Немачкој. Одмах сам добила курс немачког језика и после тога сам почела да студирам композицију и хармонику у Хановру.

Које су биле кључне разлике између оној како се предавала композиција и инстирументална настава у Кијеву у односу на Немачку, конкретно Хановр?

Мени је изузетно пријала та разлика, пошто сам увек тежила слободи. У Немачкој се више негује индивидуалност. Код мог професора Јоханеса Шелхорна (а једно време сам радила и са Најцелом Озборном) доста се радило индиви-

дуално. Настава се увек усклађивала са афинитетима студената. Са професором сам могла да причам и о филозофским, естетичким темама, а не само о музици. Он је тада био веома млад, ја сам му била један од првих студената. Он је касније предавао у Келну, а сада је у Фрајбургу. Али то није само његов стил, већ је уопште случај у Немачкој, да је настава композиције доста флексибилна, што мислим да је јако добро. Гледа се у ком ће отприлике правцу да функционише сваки студент; мање се иде на шаблон и идеал, већ се настава прилађава индивидуалним потребама студента.

Као што знамо, сâм позив композитора је данас угрожен, а организационе способности су постале скоро подједнако важне као таленат за компоновање и све остало. Вештина менаџмента уопште више није одвојена од композиције. Међутим, морам да подвучем да је у Немачкој одувек било тако. Од Вагнера, преко Хиндемита, Шенберга, сви су имали своје „ферајне“ за музичка извођења, дакле био је неопходан тај маркетиншки моменат који композитора спаја са друштвом, односно, са публиком. Ако ти као композитор умеш да организујеш извођења, концерте, то значи да разумеш друштво коме је то намењено – и, с друге стране, ти представљаш то друштво, ти си његов глас. Ако седиш у соби и пишеш музику – коме је то потребно? Вагнера никако не треба потцењивати, он је био врло интелигентан – он је своје прве оперске пројекте малтене сам финансирао и организовао, што је било напорно и у то време, а камоли данас, када је све ужасно скупо и захтева велику инфраструктуру. Композитори су заснивали културу – они су били оснивачи академија, свих тих оперских кућа које данас имамо. То су све били мали приватни покушаји, који су се временом разгранали. Та врста традиције ми се веома свиђа и сматрам да би одговарала Србији – приватне иницијативе, повезивање, тимски рад.

Има сада таквих иницијатива у Србији. Рецимо, Преграј Госџа је основао своју приватну оперску трупу која изводи рану музику, рану оперу – која се иначе не налази на државним позоришним репертоарима.

Дивно. Наши људи су веома образовани и способни, то треба искористити.

Шта је још карактеристично за Немачку, који бисмо добар пример моли да усвојимо?

У Немачкој је држава децентрализована и има пуно институција – не само оперских кућа – што повећава тржиште и могућност да се дела изведу.

Шта је твој професор композиције у Хановеру прекознао као твоју идеју водилу и како је радио са тобом?

Морам да кажем да постоји мали јаз како се схвата компоновање на Западу и на Истоку. То звучи као вештачка подела, али заиста није. Многи композитори са којима сам причала кад сам дошла у Немачку нису баш позитивно гледали на то што сам претходно студирала у бившем Совјетском Савезу. Постоје естетске разлике између тог западног и источног типа – наравно, не треба претеривати, јер знамо да је нпр. Источна Немачка била другачија од Западне (а сада су обе „запад“). О томе сам доста дискутовала са професором. Из дискусије се често рађају најбоље идеје. Мислим да је мој професор схватио да сам ја првен-

ствено заинтересована за филозофску, естетску, историјску основу компоновања. Онда је схватио да не треба да ме присиљава да пишем за хармонику! Пријало ми је да се мало удаљим од тог инструмента. Схватио је такође да мене не занима само извођаштво на хармоници, већ уопштено интерпретација музике. Пошто сам ја у Кијеву имала дириговање као обавезан предмет, и чак сам га учила дуже него што сам морала, јер ме занимало, професор Јоханес је потенцирао да треба да размишљам као диригент кад компонујем. И он се упоредо бави дириговањем, чак је студирао код Петера Етвеша и доста се бавио извођаштвом. То ми је стварно користило, јер чим сам завршила студије, понудили су ми да радим у Студију за савремену музику у ХанOVERу – да диригујем и своју, и музику других композитора.

Да ли си имала неке узорне, барем на почетку каријере?

Увек је добро имати узорне. Чињеница да сам се упоредо бавила компоновањем, свирањем и дириговањем ме је доста инспирисала и одредила као ствараоца.

Како је даље ишла твоја каријера?

Ја сам одмах преузела од свог професора ансамбл за нову музику на нашој академији, који се зове Инконтри – назван према композицији Луиђија Ноноа. Јоханес је основао тај ансамбл. Било је тешко остати у ХанOVERу после завршетка студија, иако сам ја већ имала посао, а и Саша, мој супруг је одмах кренуо да ради као асистент диригента у Радију. Невероватно је да смо се ми дуго мучили да добијемо сталне боравишне визе, иако смо обоје имали посао. Морали смо да радимо на милион места, да бисмо имали довољно прихода. Наравно, то је имало и своју позитивну страну. Та искуства после завршених студија су много битна. Та нека клиначка ароганција и надобудност не сме више да постоји код људи који стварају. Много је битнија окренутост према људима за које стварамо и због којих то постоји, него наше личне идеје. С друге стране, бити растрзан између композиције, свирања, дириговања, организационих делатности и предавања на факултету је захтевно и одузима много времена и енергије – то је једна малтене шизофренична ситуација, где су се моји пријатељи питали: „Шта ова жена заправо ради?!“ Ја сам у прво време предавала на Одсеку за музикологију, држала сам предавања о Берију, Ноноу и другима, јер сам сматрала да је свим музичарима неопходан тај пресек између теоретског знања и његове практичне примене. Пошто је композиција одувек била смисао мог бављења музиком, временом сам се све више усмеравала на ту страну. Кренуле су и неке добре поруџбине, нпр. од Камерне опере из Келна – то је био мој први већи оперски ангажман, а мој супруг Саша је дириговао тим веома младим ансамблом. Опера се зове *Edelweiss Piraten* – о покрету отпора у Келну у Хитлерово време, који је био јако активан. Они су недавно признати као покрет отпора, па је град Келн финансирао ту оперу, и то је било веома лепо сећање на Немце који су подржавали Јевреје за време Другог светског рата. Нажалост, то је била локална тема, јер је везана баш за град Келн, али зато се та опера тамо дуго изводила, сигурно неколико година – само ју је било тешко пребацивати у неки други град. Следили су ангажмани од Гевандхауса и других институција.

Мене веома интересује опера и музички театар, а баш прошле године су ми извели овде у опери у ХанOVERу оперу *The Rain Passed Over*, која је добила

награду у Монтреалу пре 2–3 године, а коју сам радила у сарадњи с мојим пријатељем, режисером Тобијасом Рибицким (ја сам сама написала либрето). Циљ ми је био да радим оперу за коју нећу имати унапред написан либрето, који би требало да илуструјем музиком или како год, већ сам желела да све настаје заједно – и музика, и сцена, и текст, да ништа ничему не смета.

То је, гакле, прави вајнеровски Gesamtkunstwerk!

Па, то и јесте неки идеал, зар не? Ова опера је урађена углавном на енглеском језику, нешто мало на немачком. Рад на опери је трајао дуго, скоро 4 године, искористила сам неколико студијских боравака на разним местима да бих је компоновала, а стално сам прекидала рад на њој јер су ми стизале друге поруџбине. Ово није била класична поруџбина, јер после искуства са Келнском опером, где ми је доста тога сметало, желела сам да избегнем поруџбину где је композитор наизглед у повлашћеном положају, а опет доста ограничен. Хтела сам да ја сама нешто створим. Међутим, кад човек иде сам нешто да створи, кад нема поруџбину, онда настаје проблем: где то поставити, ко ће то да продуцира? Треба се изборити за то да ти нешто ствараш, а да опет имаш ангажман при некој оперској кући, што уопште није лако. Ја сам срећна што сам успела да се изборим за ову оперу. Касније је извођена и на другим местима.

Имала сам последњих година доста поруџбина за оркестарске, камерне, електронске композиције.

А како је дошло до тога да оснујеш ансамбл Ur:Werk?

Ансамбл је основан 2011. године. То је био тренутак када смо почели да радимо мало веће продукције, нпр. остварење за музички театар једног младог композитора са академије, па нам је недостајао један мало професионалнији ансамбл да то изведе, а инфраструктура Академије нам то није омогућавала. Зато смо основали Ur:Werk. То је игра речи „премијера” и „механизам” на немачком. Ја сам дириговала неколико тих продукција, углавном савремених опера младих композитора. Тако је то кренуло. Онда смо 2014. године продуцирали музички театар, који је 2015. приказан и на БИТЕФ-у у Београду, па смо сарађивали са Винком Глобокаром, Фабиом Нидером, Даријом Андоновском, са још неким композиторима из Доње Саксоније, и то је све било изузетно успешно. Међутим, ја сам после тога неколико година стално била ван Немачке – имала сам неколико стипендија у Риму, била сам често одсутна, тако да је ансамбл фактички 2–3 године паузирао. Радујем се што смо сада реализовали овај „квантни” пројекат и радићемо доста следећих година, имаћемо и неку размену са Канадом, па ћемо путовати тамо. Између осталог, извешћемо дела наше дивне Ане Соколовић, чију музику много волим.

Да ли ћете изводити још неке српске композиције?

Да, управо имамо у плану представљање српских композитора у ХанOVERу, између осталог. Циљ ансамбла је да четири пута годишње има веће концерте.

С обзиром на то да је Немачка усвојена као конфедерација, јер су засебне републике међусобно прилично независне, да ли постоји сарадња између

немачких трагова, универзитетна, институција, академија, или се свако држи свој региона? Ко су сада водећа имена?

Волфганг Рим већ дуже време важи за водећег немачког композитора. Наравно, и Хелмут Лахенман, он је још жив. Међутим, однос се мења; људи који сад постају доценти, свесни су тога да не постоји више само један начин „исправног” компоновања.

С друге стране, сви ми који се бавимо композицијом и педагогијом, морамо да радимо на повезивању, морамо да сарађујемо; такође, није више довољна само размена унутар република, већ морамо да сарађујемо и са другим републикама. Ми и дан-данас имамо много пројеката где од Бунда не добијамо ништа, већ само од своје републике, и где се тражи да буду ангажовани управо људи одатле – што је доста ограничавајуће. Али, то се полако мења и више се ради на кооперацији међу републикама, као и на међународним пројектима.

Ко је на њебе највише утицао од савремених композитора?

Има их пуно, тешко је издвојити. Рецимо, Жерар Гризе, Тристан Мурај, Жорж Апергис, Жерар Безон... одувек сам волела француске спектралисте. То не значи да су они утицали на мене, не користим њихове технике, али њихова музика ми је занимљива. Блиски су ми композитори који воле да се играју са стиловима. Ја сам релативно касно упознала музику Ане Соколовић и тада сам установила да постоје извесне паралеле између нас, иако нисмо студирале на истим институцијама, чак ни у истим земљама... Њена музика ме инспирише.

Данас више нема њако великих имена као што су били Берио, Лијети, Булез... Једно време су сви имитирали Лијетија – данас њоја више нема.

То је тачно, мада постоје одређене тенденције које су изражене код студената. Рецимо, експанзија проширених техника, која је у време Лахенмана била баш изражена, сада је прешла у некакву норму. Тако да рецимо професори попут Ребеке Саундерс, која је наследница те традиције, доминирају. Ја бих издвојила две доминантне тенденције код студената у Немачкој: *extended techniques* и *new complexity*. Добро је више што нема више гуруа као што су били Штокхаузен или Лигети. Овде је клима постала више мултинационална, мултикултурална. Ако седиш у комисији за пријемни испит, примиш десет странаца и једног или ниједног Немца. Због тога и наше стандарде морамо да прилагођавамо интернационалним студентима, који долазе са различитим предзнањима, различитим интересовањима...

Тешко је направити неке чврсте стандарде, било естетски, било технички. Данас сви знају све, захваљујући Јутјубу... али опет постоји неки мејнстрим, који се промовише путем фестивала за нову музику – мада, парадоксално, фестивали би требало да желе да нуде нешто ново! Међутим, кључне речи су и даље *extended techniques* и *new complexity*. Што се тиче академске сфере, која је повезана са фестивалима, проблем је што нема добре дискусије. Сад је у моди толеранција, само да је добро исписано, да може да се свира и да има неки концепт; али, колико сам могла да уочим током последњих 20 година, рапидно се смањује ниво дијалога. Нема више препирке, нема дискусије, нема свађа! Све је дозвољено, све је океј, све је фино... све је индиферентно. С друге стране,

преовладава култура Јутјуба, тако да све мање људи иде на концерте. То није случај само у Немачкој.

А које су добре сцѐране сцене у Немачкој?

Најбоље је то што има пуно академија, чак по неколико у свакој републици, тако да свака академија мора да има свој профил – нека је више везана за театар, нека за модерне продукције... то је добро, јер се одржава разноврсност.

Како је профилисан Хановер? То је школа за музику, театар и медије – колика је реална индустријаносћ између ње шри обласци?

Па, мала. Рецимо, позоришни одсек ради у потпуно одвојеној згради. Кооперација више зависи од самих људи који ту раде. Ми смо успели да повежемо студенте композиције и извођачких одсека, да они од самог старта сарађују, да стално функционише та радионица. То много користи и једнима и другима. Није ми познато да то раде на другим академијама. Ми смо од 2010. увели као посебан предмет Нова музика, где се дају и потписи студентима – свирачима...

Остале су нам још две теме. Једна је везана за твоју теоретску позиционаносћ, а друга за родни идентитет, за сјајус жене-композиторке. Пошто си отишла из Србије пре више од двадесет година, практично ниси ни традила каријеру у Србији. Да ли су твоја дела уопште извођена у домовини? Да ли си се ангажовала око њих?

Интересантно, нису извођена. Морам да признам да се нисам ангажовала. Не желим никог да оптужујем, једноставно је тако. Било је неких иницијатива, али нису уродиле плодом. Стварно би било лепо у будућности да се нешто деси. Имам пуно пријатеља са којима могу да сарађујем.²

Како те Немци доживљавају?

Да сам у Канади, назвали би ме канадском композиторком српског порекла. Међутим, овде сам ја странкиња која добро прича немачки; моје порекло није толико битно у свакодневном животу, али је за музикологе јако битно. Ја сам за њих српска композиторка која живи у Немачкој. Моје презиме на -ић и мој пасош су им битни, мада не у неком лошем смислу – никад нисам осетила дискриминацију.

То је помало парадоксално, да те посматрају као српску композиторку, иако ниси сјудирала у Србији, нијеси су ти дела икад извођена у Србији – практично немаш никаквих гогирних шачака са савременом српском музиком!

Да, то је занимљиво, јер критика кад пише о мојим делима, истиче да сам из Србије. Можда је то проблем нагомиланости композитора, јер само у Берлину

² Неколико месеци након овог разговора, 26. новембра 2019. године, канадски квартет Молилари извео је гудачки квартет Снежане Нешић у Великој дворани Коларчеве задужбине, у оквиру фестивала БУНТ. Поред тога, било је планирано да почетком 2020. године Београдска филхармонија изведе једну њену оркестарску композицију; међутим, тај концерт је отказан због пандемије ковида-19.

их има толико да они газе једни другима по прстима. И долазе из целог света, и раде најгоре послове само да би остали у Берлину. А музиколози покушавају да сваком ставе неку етикету – и то је у реду, да би људи могли да се оријентишу. Али, мени то стварно није битно. Ја нисам патриота у националистичком смислу, али сам наравно везана за своју традицију и веома волим православну црквену музику, волим нашу литургију.

Да ли си користиш нешто од тих најева у својим делима?

Да, ја сам приватно студирала теологију, интересовала ме филозофија иконе, историја религије, све ми је то фасцинантно. Али није лако то применити у конкретним делима тако да не звучи тривијално, банално.

Да ли немачки критичари могу да препознају тај утицај?

Не могу. С друге стране, они код мене „препознају” оријентални утицај тамо где га нема!

С обзиром на то да си жена-композиторка, у којој мери ти је то одређење важно? Пишам зашто што познајем композиторке које врло инсистирају на својој „женскости”, друге то у популарности негирају, пређе покушавају да нађу неки баланс... Да ли си уопште размишљала о томе?

Јесам, зато што су ме питали, посебно овде у Немачкој. Као што знаш, нама нико није рекао да смо жене када смо се уписале да студирамо музику – међутим, овде стално потенцирају да сам ја жена. Врло подржавам студије рода, сматрам да су неопходне. Што сам старија, све јасније примећујем да су жене-композиторке веома мало заступљене у Немачкој. Тачно знам проценте студената и, статистички гледано, види се да постоји неки отпор према женама-композиторкама. Једно време су услед притиска од стране студија рода мало више водили рачуна о заступљености жена, али сада то стагнира. Не треба то негирати. Знам да је у Аустрији још лошија ситуација него у Немачкој.

Да ли то зависи од аутора програма фестивала, или и од самих жена, које су можда недовољно пробојне?

Дефинитивно су организатори фестивала одговорни. Очигледно да та улога више није несвесна, јер су сви суочени са статистикама. Но, да се вратим на твоје прво питање. Ја сам пре неколико година дала интервју који је објављен у књизи у едицији *Промена перцепције Иснок/Зайаг: родне топографије*.³ И тада су ме питали у којој мери род има улогу. У мом случају нема, јер за мене је компоновање антрополошки чин. Е сад, треба узети у обзир социолошке факторе, јер је кроз историју понижавање и ограничавање жена било огромно, почев од спаљивања вештица... Женама је касно постало доступно високо образовање, што је још један битан фактор.

³ Melanie Unseld, “Im Blickpunkt: Snežana Nešić”, in: Nina Noeske und Melanie Unseld (Hg.), *Jahrbuch Musik und Gender, Band 2, Blickwechsel Ost | West: Gender-Topografien*, Hildesheim-Zürich-New York, Georg Olms Verlag, 2009, 63–68.

У данашње време, феминизам треба да се бори за једнака права жена, као и свих мањина (мада жене нису мањина); а опет, у мом поимању компоновања, не смемо да дозволимо да се креативно стваралаштво окарактерише као „мушко” или „женско”. Нико нам неће рећи колики је проценат мушких и женских хормона у сваком од нас, јер сви смо донекле андрогини. Не значи да бих писала другачију музику да сам мушкарац.

Пошћо си сјоменула сјајисјику, јосмајрајући Академију у Хановеру, колики је проценај жена које ујисују композицију?

Послаћу ти конкретну статистику, јер се то тачно зна, наша ректорка Сузана Роде-Брајман је радила истраживање о томе. Мене је поразило када сам видела резултате. Мада, ја сам то већ знала. Када сам први пут отишла у Витен, на највећи немачки фестивал камерне музике, пре десетак година, није било ниједне жене на програму. То ме је шокирало, јер о томе уопште дотад нисам размишљања. Гледаш и не можеш да верујеш! Онда су почели полако да уводе, једну, две, три, али то је опет веома мало у односу на осталих три стотине (мушких) композитора, колико се нађе на програму фестивала. Ја нисам феминисткиња, али то ме је стварно погодило. А рецимо, статистика код уписа на факултет је потпуно другачија: нпр. у Хановеру је отприлике пола-пола, буде чак и генерација где има више девојака него младића. Поготово је то случај са студентима који долазе из Азије, јер нпр. у Кореји је традиционално уобичајено да се жене баве музиком. Такође, из наших крајева, са Балкана, долази много више жена; али зато, када су немачки студенти у питању, много више мушкараца се уписује на студије. Ствари се полако мењају, али то је неки пресек стања у овом тренутку. Важно је да имамо свест о томе и да идемо у добром правцу.

ONE WOMAN BAND

Разговор са Јасном Величковић¹

Када си отишла из Србије и који су ти разлози навели на то?

Године 2001. отишла сам у Холандију на мастер студије на Краљевском конзерваторијуму у Хагу. Добила сам стипендију, тако да ми је све било омогућено – од добијања визе, до плаћене школарине и трошкова за свакодневни живот. Била је то фантастична могућност да упознам свет и научим нешто ново. Претходно сам преко неких путовања и курсева упознала пуно људи, било је разних опција где бих могла да наставим студије, а Холандија се отворила у том смислу да сам добила пуну стипендију. У то време било је јако тешко добити визу и отићи из Србије, поготово без новца – ја нисам имала новца, моји родитељи нису могли да ме финансијски подрже, тако да је ово био једини начин.

Сећам се твојој дипломској испити у Београду, пре скоро 20 година, Концерта за клавир и живу електронику Vris.Krik.Exe – то је била прва композиција твоје жанра у Србији. Како си се заинтересовала за електронску музику?

Ми смо имали среће да смо имали електронски студио на ФМУ, иако није било обавезно у програму да се мора учити електронска музика. Професори Срђан Хофман и Зоран Ерић једини су то радили са својим студентима, пошто су и сâми имали склоности ка електронском звуку. Мени је било фасцинантно само да отворим врата те чудне, скривене собе, на крају ходника... Сећам се, отворим врата собе 33, где је била катедра за композицију, то се некако подразумевало; али када добијем кључеве од електронског студија, ја сам се осећала као да сам на врху свемира... Тако да је та соба за мене веома битна.

Наши професори су се и сами учили у том студију, са технологијом која их је у том тренутку снашла. Прва лекција је била: „Овде је струја, овде прекидач – сналази се!” Ја сам тада користила семпловане материјале. За *Vris.Krik.Exe* сам снимила свој глас, буквално све звуке осим певања и причања – то је један унутрашњи врисак, али врло поетичан. Узела сам једну шишарку, врло агресивно сам је бацала по клавиру, и онда сам снимила тај резонантни звук; то ми је био други главни мотив. Дакле, *Vris.Krik.Exe* је или мој унутрашњи крик, или тај агресивни приступ самом клавиру – који је, с друге стране, инструмент који обожавам, мој првобитни инструмент. Моје две професорке клавира Милица Ђорђевић и Мира Пономарев су заиста допринеле да ја postanем музичар какав јесам, поготово Милица Ђорђевић. Тај дипломски рад је био израз моје тескобе и немоћи за време бомбардовања. Ја сам тада била веома заљубљена,

¹ Разговор са Јасном Величковић вођен је у Београду, 6. децембра 2019. године.

дакле, нисам била емотивно несрећна, али сам проживљавала све што нам се дешавало... Читаве студије су нам тако прошле – или су биле демонстрације, или бомбардовање... Данас, кад размишљам о томе, не могу да верујем шта смо преживели. *Vris.Krik.Exe* је била моја последња завршена композиција у Београду, а у исто време је био пријемни испит за Холандију.

Ко су њи били најзначајнији професори на Краљевском конзервативоријуму у Хаџу и колико ње је њај боравак у новој средини стимулисао у новом правцу?

Сваки простор у којем се налазимо утиче на нас и ми реагујемо на њега. Могу да приметим да се мој стваралачки језик током протеклих 18 година доста мењао, јер је било јако занимљивих ствари око мене кроз које сам хтела да прођем као уметник. Сви професори с којима сам радила су били утицајни. Три композитора које спомињем у својој биографији су Хилијус ван Берхајк, Луј Андрисен и Кларенс Барлоу. Сваки од њих је допринео некој мојој доследности мишљења.

Кларенс Барлоу: код њега је сваки параметар музике условљен другим – не постоји случај, не постоји ниједан секунд музике који није у односу према неком другом делу музике, другом секунду времена. То ми је јако битно. Када пишем, желим да знам зашто је то тако, не желим да се понављам, не желим да направим концепцију која је тек-тако, произвољна; преиспитујем сваки корак.

Хилијус ван Берхајк има једну врсту игре у самом приступу. Он је концептуални уметник; седамдесетих је био јако занимљив и популаран. После тога се није претерано бавио композицијом, више је био посвећен педагогији. Он има доста неакадемски однос према раду, има лакоћу у самом писму. Никад није полазио од става „ја сам композитор-геније, кад ја напишем композицију, то је ремек-дело...” Нема тога. Није превише озбиљан. То ми је било јако важно, да будем мало мање захтевна према сопственом делу. С једне стране постоји потреба да будемо јако прецизни, да сваки параметар нешто значи; композитори морају да буду мало егоцентрични, да мисле да су битни, да би се уопште усудили да запишу нешто и да то прогласе композицијом. С друге стране, не морамо бити толико опседнути мишљу да ће та једна наша нота променити свет.

Луј Андрисен је, међу овом тројицом, представник мејнстрима. Он је најпопуларнији, најпознатије је име на светском нивоу – међутим, он због тога није постао „дива”: задржао је лакоћу у опхођењу, једноставно је срећан када му се композиција у једном дану изводи и у Њујорку, и у Токију, и у Амстердаму. Од свих професора, он ми је онајвише био пријатељ.

Ниједан од њих није покушавао да ми наметне свој идентитет, као што то није био случај ни у Београду, код професора Хофмана; сви су ме стимулисали да сама мислим. Морам да кажем да није свуда тако. На пример, управо сам се вратила из Сеула, где је читаво друштво тако устројено да не треба да се издвајаш, већ да послушкучеш и скупљаш то што је колективно и да затим то дајеш кроз музику. То је велика разлика у односу на западноевропски начин мишљења.

За композиције је неопходна усмереност на себе, јер се њај њосао ради у изолацији, захтева максималну концентрацију и посвећеност – а ојет, њу музику не њишеш збој себе, већ збој друћих.

Али, тај моменат када се отвара универзум – та самоћа није усамљеност. Када сам у студију, када откривам нове звукове, не осећам се нимало усамљено.

Када сагледаш својих осамнаест година живота у иностранству, да ли би могла да извојиш неке стваралачке фазе?

Мени је тешко да то посматрам кроз музиколошке фазе, јер као појединац, ти радиш на нечему и кроз то се развијаш. Рецимо, прва фаза је била упознавање са новом средином, и тад сам хтела све – да додирнем сваку врсту могућег израза кроз сопствене стилске вежбе. Ја сам била већ изграђена као композитор у Београду, али хтела сам да изађем из тога, да видим шта још постоји у мени, чиме могу да се бавим. Није ми било у интересу да направим још пет композиција као *Vris.Krik.Exe*. Имала сам потребу да растем као уметник и да сазнајем. Тада су настале композиције које много волим, нпр. *Unbackable* за женски глас и 16 инструмената, предивна композиција која се никада није чула у Београду. Жао ми је због тога, јер је врло интимна композиција; за разлику од мојих ранијих, агресивних дела, овај женски лик је доста тих, чак и мрмља, и само у једном тренутку провришти! (*смех*) Још једна композиција са женским вокалом је стављена у контекст фантазије; узела сам све композиције које постоје у Дизнијевом филму *Фантазија*, а ту има пуно цитата, од Баха, Чајковског, Мусоргског. Направила сам једну песму која је, тако, архаична, она пева на неком језику који нико не познаје, који је егзотичан, а опет га сви некако разумемо, и окружена је свим тим познатим мелодијама. То је, дакле, био период где има пуно контекста, а и даље се тражим у том свету популарног и препознатљивог.

Након завршетка школовања, наступио је период преживљавања. Свака поруџбина која би дошла, морала је да се прихвати, јер сам одједном из окриља институције улетела на тржиште. Све што сам дотад научила више није важило, и ту сам се доста уморила. Не могу да кажем да сам раније била размажена, али је заиста био шок за мене да схватим да све вредности које су постојале унутар институције као што је универзитет, одједном нестају. Тај балон је пукао, одједном си бачен у велики свет, као да никад ништа није постојало. У Београду сам имала просек 9.80, у Хагу сам такође завршила студије са највишим оценама, наиван човек би претпоставио да мој живот сад треба да тече некако глатко... Не! Одједном сам се нашла на ветрометини, са свих страна су струје, а ја треба да останем снажна. Сваки карактер то другачије процесује. Ја сам узимала све могуће поруџбине и била сам на много фестивала, почев од Гаудеамуса и његове мреже фестивала... све док нисам схватила да сам у машини и да то што радим није нека природна еволуција, већ испуњавам захтеве тог networka. А та ће се композиција, око које се ја много потрошим, извести можда једном на том фестивалу – није важно да ли је њу наручио неки битан ансамбл, или мање битан... Ја сам у сваки пројекат улазила пуног срца, а заузврат добијала недовољан број проба, никад до краја припремљене и квалитетно изведене композиције... То је почело да ми смета, запитала сам се зашто то уопште радим – да бих преживела, да бих била ту... Онда сам полако изашла из те мреже и поново почела да стварам свој свет. Тада сам открила калемове...

Сада чак размишљам да започнем озбиљне студије, можда докторат посвећен томе, који бих назвала *The Art of Coil* и објединила сва та дела која се баве индукцијом, интерференцом, електромагнетима, да буду део једног великог поља које се бави независним, истраживачким приступом музици. Од 2008. или 2009, пет година сам сурфовала тим водама, и онда са том првом *Стјуџијом*

сенки открила шта све тај калем може да уради. Од тада креће мој потпуно нов приступ – увидела сам да ми није потребан систем, да хоћу мало да радим сама. Дуго ми није било баш јасно шта радим, имала сам само тај истраживачки бунт, све композиције из тог раздобља су се звале *Студије* – нисам маштала о неким битнијим композицијама, већ сам се само играла с материјалом. Сада сам дошла до тренутка да сам се поново вратила извођаштву, свирам свој сопствени инструмент Великон. Сада, сваки пут кад свирам, мој network се поново расцветава, али то више није нека мрежа фестивала, већ је везана за мој Великон и оно што ја желим да радим.

Многи су се композитори XX и XXI века вратили извођаштву и оформили сопствене ансамбле, баш зато што су били незадовољни квалитетом извођења својих композиција од стране ad hoc ансамбала – а, с друге стране, у данашње време има мало финансираних ансамбала специјализованих за савремену музику, чак и у бољој Западној Европи...

Рецимо да свака земља има по један такав ансамбл, који је стварно феноменалан, који може с једном пробом да направи чудо од композиције – али доћи до њих је скоро немогуће.

Како се осећаш сада као “one woman band”?

Феноменално. Пријало ми је да се вратим на сцену, да изводим своје композиције; једва чекам да свирам!

Да ли се виђаш са нашим композиторима који су у Холандији, нпр. са Аном Михајловић?

Нисам се често виђала с Аном, просто нам се нису путеви укрштали, она живи у Ротердаму. Виђала сам се често с Теодором Степанчић, док се није преселила у Њујорк. Виђам Владана Кулишића с времена на време.

То су сада младе генерације којима је лакше него што је нама било да огу у Европу; с друге стране, рекла бих да им је теже да направе каријеру, јер је шржиште пресасићено.

Сцена се доста мења на глобалном нивоу. Пуно ансамбала је нестало. Цела независна сцена расте по принципу „уради сам” и полако сви ансамбли мењају материјал и репертоар. Оно што смо ми учили као битно, да мораш да компонујеш тако-и-тако да би био озбиљан композитор, то сада полако постају музејски експонати и нема више много везе с реалним животом. Читав тај миље се мења. Концерти посвећени некадашњој „тврдој” авангарди су веома слабо посећени. Постоје сада и други програми типа “the rest is noise”, програми електронске музике, и та сцена улази у велике сале.

Који би савет дала нашим младим композиторима који би да се ошисну у свеш? Како је бити самостални уметник у Холандији 2019. године?

Све док си под окриљем институције, под неким кровом, тебе неко штити. Не кажем да је кров засигурно добар, али даје неку сигурност. Када се уметник нађе сам на своме, када постане независан, freelancer, једини савет који могу да

дам јесте – рад, непрекидан рад и вера у себе. Мора се радити на себи, да не сумњаш у себе и своје способности. Ја чујем када уметник зна шта хоће и верује у себе – односно, када не зна шта хоће и поводи се за туђим мишљењима. Док сам ниси задовољан оним што радиш, не можеш очекивати ни да ће се други за то заинтересовати. Тај моменат није лако достићи, нико се није родио спреман.

Шта сад себи постављаш као наредне изазове? Јер, самим тим што ниси везана за неку институцију, мораш саму себе да држиш у стању мотивисаности.

Апсолутно. Ово је сада мој период отварања, сада желим да пуно свирам – што и радим – и кроз то свирање упознајем нове људе, улазим у мале ансамбле, упознајемо се кроз импровизацију. Желим да сарађујем са музичарима који су на сличној таласној дужини, да се дружимо кроз музику.

СВИРАЊЕ КАО БЕКСТВО У ЛЕПШИ СВЕТ

Разговори са Јованом Бацковић¹

Када си отишла из Србије и који је био твој мотив за такав корак?

Ја сам дипломирала у Београду 2006. године, а 2008. ми се указала прилика да упишем докторат из електроакустичке композиције у Норичу, у Уједињеном Краљевству. Нисам имала никакав дугорочни план. Али, чини ми се да сваки уметник који стасава у овој земљи, у неком тренутку осети да једноставно не може даље. И ту има два избора: или да остане ту где јесте и да се адаптира на околности и прихвати све последице, или, ако се осећа сувише ограниченим, да покуша да види да ли постоје неке друге могућности. Ето, мени се указала прилика да одем на докторске студије. Наравно, то је прилика за професионално усавршавање, али за мене је то пре свега била шанса да видим да ли то што радим може да има неког одзива и ван ове средине, и ако има, на које све начине се тај одзив разликује од реакција које сам овде добијала. И могу да кажем да, без обзира на све тешкоће са којима се свако суочио ко је отишао, да је то имало смисла, зато што се много научи. Чак не можда толико у тим академским оквирима, већ, кад се човек нађе у ситуацији да је изложен другој култури, са менталним навикама из ове културе, једноставно мора да научи многе нове ствари. И ма колико уметници у Србији мислили да су широких видика, ми не схватамо колико смо заправо затворени у неке своје навике и начине размишљања, а имамо и неке врло јасно постављене естетске норме – шта се сматра за добро а шта за лоше.

На то вероватно утиче и чињеница да, за разлику од Уједињеног Краљевства и већине европских земаља, ми имамо ниже и средње музичке школе, музика се учи на врло систематизован и конвенционалан начин...

Да, то има својих добрих и лоших страна. У музичкој школи се научи много корисних ствари, али се неке вредности петрификују. Ја сам склона експериментисању, мешању жанрова, спајању неспојивог, а наш систем не оставља пуно простора за то. Поред тога, пошто себе првенствено видим као музичара, па тек онда као композитора, мени су потребни други, потребно ми је да свирам са различитим музичарима, да се излажем утицајима различитих култура, традиција, схватања. На тај начин учим. Кад се осврнем уназад, увиђам да сам за ових пет година у Уједињеном Краљевству пуно напредовала.

¹ Први разговор са Јованом Бацковић вођен је у Лондону, 22. августа 2013. године, а други у Београду, 12. новембра 2019. године.

Чиме си се бавила док си живела у Србији, за време студија и по њиховом завршетку, а шта сада радиш у Лондону?

Мене је у Србији карактерисала „подељена” личност, и то не на два него на три дела. Због природе музичког образовања, ја сам дошла у ситуацију да сам имала неколико музичких личности. Имала сам, најпре, академску личност, која је радила музику за испите, нека дела су се изводила. Другу личност је одређивало моје интересовање за традиционалну музику Србије и Балкана, вероватно зато што ми је отац музичар, који свира традиционалну музику целог нашег поднебља. Томе сам била изложена од малена и отац је очекивао да то схватим озбиљно. Али, увек сам настојала да тој традиционалној музици приђем на свој начин, из своје визууре. А та моја визија се није уклапала ни са чиме што је тада било актуелно на српској музичкој сцени. Трећу личност представља моје интересовање за популарну музику – поп, џез; босанова је мој омиљени жанр, њу сам изводила као професионална певачица за време студија.

Е сад, човек природно тежи да буде једна личност, која је сама са собом у складу. А ако има три различите музичке личности, различите параметре по којима се музика процењује и вреднује, то доводи особу у конфликт. Мене је то довело у позицију да се изместим одавде и да пробам да сјединим те три личности у једну, и тако је дошло до овог доктората. Покушавам да спојим све утицаје у једну кохезивну музичку слику и израз. Електроакустичка музика ми је веома изазовна – сама могућност да седим сама сатима у студију јесте једна врста музичке медитације. Ту сам пронашла сопствени темпо рада. Слушам снимке прикупљене на терену и имам времена да их проживим, да одаберем фрагменте и да их употребим на један нов начин.

Дакле, вршиш синтезу свих својих досадашњих искустава.

Да, с тим што је опасност у вези са овим пројектом то што никада не сме да постане пуки колаж, пуњење једног оквира различитим музичким сличицама. Ја сам зато покушавала кроз те одабране фрагменте и начин на који се односим према њима, да пронађем свој балкански музички архетип. А пошто сам уједно и певачица, мој глас је такође један кохезивни фактор.

Идеја читавог доктората и јесте: балкански фолклор, архетип, импровизација, употреба гласа и употреба технологије. И када се то све нађе на једном месту, добије се спонтан музички израз. Велика предност електроакустичке музике је то што више не морам да се бавим нотацијом, да преводим у ноте своје идеје...

Да ли је то због тога што, приликом превођења музичких идеја у нотацију, оне неминовно морају да се модификују, да се прилагоде конвенцијама, захтевима медија... што на неки начин ограничава имагинацију.

Јесте, а и током превођења аутоматски постајем свесна: аха, ово је та скала, ово су ти интервали... дакле, док пишем, ја добијам повратну информацију, рационализујем свој поступак. То превођење, читање, писање, музике или текста, свеједно, то вас мења, утиче на начин на који радите. Технологија је мене ослободила тога и дала ми могућност да стварам спонтано и тражим прави израз. У средишту је заиста мој глас, у дословном и пренесеном смислу.

Твој глас је обједињујући фактор, оно што све твоје досадашње активности повезује и чини прекозаступљивим. Сада, у Лондону, делује група инкарнација бенда Архаи, у донекле измењеном саставу у односу на прву, београдску инкарнацију. По чему се лондонска верзија бенда разликује од београдске?

Схватила сам да је немогуће раздвојити музику од живота. Првенствено, ја сам се променила за ових десет година колико раздваја та два издања... не могу да кажем да је то био прогрес, али јесте промена. Не само што сам научила нове начине како да изразим своје музичке идеје, већ сам и постала свеснија тога шта је у ствари желим, шта ми се допада, како да до тога дођем... Ова школа у Енглеској ми је много помогла у техничком смислу: научила сам финесе рада у студију, како да се изборим са свим најновијим софтверима... пошто када сам завршила композицију у Србији, једини музички програм који сам знала био је *Финале* – за куцање нота. Дакле, у Енглеској сам кренула од нуле, и мислим да се та разлика сада чује. То прво издање, када се данас осврнем на њега, то су моји музички дечији снови.

Тада је Архаи био и мноо већи ансамбл, имао је десет чланова.

Да, и ти људи који су са мном свирали делили су мој дечији музички сан. Оног тренутка када се окупимо и почнемо да свирамо, да стварамо, ми више не станујемо у овом универзуму. И разлог због којег је београдски бенд толико дуго опстао јесте тај што је свака особа која је била у бенду у томе налазила неки други свет, лепши од свакодневног. Много сам научила од тих музичара. Неким композиторима тај вид непосредне сарадње није нарочито важан, али мени јесте. Сваки музичар је донео нешто своје, јер неки од њих су били класично школовани, неки су првенствено цезери, неки су етномузиколози, а ми смо помирили све те различите музичке светове.

А лондонски Архаи?

Он је заправо настао у Норичу, где сам студирала. Имала сам невероватну срећу да упознам једну једину особу у том граду која се интересовала за балканску музику. То је био Адријан Ливер, рођени Британац, гитариста који је научио да свира бугарску тамбуру. Ми смо се случајно упознали на неком концерту. Он је иначе свирао енглеску и ирску традиционалну музику, фолк, средњовековну и ренесансну музику, а ја сам после концерта, у разговору, њега питала: „Да ли свираш још неки инструмент?“ А он каже: „Па свирам, али ти за то вероватно ниси чула, свирам бугарску тамбуру.“ Ја сам онда њему рекла да сам из Србије, и он се одушевио, јер у Норичу није имао прилике да сретне људе који се баве традиционалном балканском музиком. То је био заиста срећан сусрет, тако смо ми спојили наше музичке светове, англикански и балкански, и од првог момента смо се савршено уклопили.

* * * * *

Први разговор на тему твој емигрантској искуства водиле смо пре шест година, када сам писала чланак о бенду Архаи за часопис Музикологија. Иначе, прошло је већ 11 година откако си отишла у Уједињено Краљевство, да бих зајочела са тишањем које сам упутила свим композиторима: која су била твоја очекивања када си одлазила и шта се од њих остварило?

Свака емигрантска прича има две стране: људску (где неко крене у потрагу за бољим животом) и креативну, посебно важну за нас уметнике (где неко одлази зато што жели да напредује). Накнадно сам открила и осећај за авантуру, за који нисам ни знала да га имам! Емиграција нас доводи и у ситуације где морамо да се сналазимо, да импровизујемо, да развијемо вештине које нисмо имали. Ја сам веома рано схватила да желим да се бавим музиком, пошто су ми и отац и сестра музичари. Завршила сам музичку школу, затим и факултет. Пред завршетак средње школе променила сам опредељење и, уместо клавира, одлучила да студирам композицију. Одлазак у иностранство био је пресудан у смислу мог композиторског развоја. Економски део долази природно. Уједињено Краљевство је мало сређенија земља од Србије (мада ме ова ситуација са Брежитом демантује)! Сваког дана откривам нешто ново и упознајем нове људе. Скоро сам сарађивала са једном аутистичном особом, Робинотом Стјуартом; он свира трубу, процесуира тај звук електронским путем и импровизује. Има и свој бенд. Тако сам добила прилику да сарађујем са децом која не говоре, не комуницирају, нека се скоро и не померају, потпуно су у свом свету. Мој је задатак био да направим музику за представу и да је презентујем тој деци – да певам, свирам и покушам да изазовем некакву реакцију, било вербалну, било музичку. То ми је отворило потпуно нову перспективу, да схватим колико је музичка когниција један широк спектар реакција, и колико је оно што називамо музичким талентом заправо много шири спектар способности. То је буквално музичка интелигенција, која има много различитих аспеката.

Ја већ дуго предајем певање и клавир, а кроз рад са студентима схватила сам да морам да изградим когнитивни профил сваког свог ученика, да избалансирам његове способности и да видим куда се креће тај ученик. Треба уравнотежити уживање и напор код ученика. Сад покушавам да такав индивидуализован приступ учењу музике применим креативно, да га пренесем не само на педагогију, већ и на стваралаштво. Фантастично је то што чак и људи који оболе од Алцхајмерове болести и изгубе друга сећања, углавном задржавају музичку меморију.

Код нас је учење музике досија шаблонско, баш зато што имамо чврсто постављен систем и захтеве које треба задовољити на свим нивоима – сви се труде да испуне план и програма, не размишља се о томе да сваки ученик мора да напредује својим темпом. Неко се брже развија, неко спорје, али можда је коначни план био другачији него код овој девојке.

У Лондону постоје две репрезентативне музичке школе, Тринити и Гилдхол, тамо се ученицима дозвољава да компонују и да изводе своје композиције на испитима, али опет томе није дато довољно простора.

Пре шест година си ми рекла да је твој мотив за одлазак у Енглеску био тај што у Србији ниси могла да се бавиш електронском музиком, као и српски

академски снобизам, који углавном не дозвољава мешање различитих жанрова, већ стиркијно раздваја „озбиљну” и „популарну” музику. Да ли је у том смислу Енглеска испунила твоја очекивања?

Апсолутно јесте. А највише зато што је све зависило од мене. Сваки пут кад сам била заинтересована да нешто научим, или да са неким сарађујем, наишла сам на добар одзив. Свако музичко искуство у Енглеској је за мене било позитивно, иако су нека била финансијски исплатива, а нека нису. Тамо постоји ентузијазам за разне врсте музике који је врло далеко од елитизма и снобизма. Наравно, елитизма има у сваком жанру који је врло херметичан, нпр. у дџезу. Ваљда је тако кад год се нешто институционализује, појави се та потреба за чистунством.

Она је вероватно узрокована пошребом да се сиречи дилејанцијизам.

Јесте, и ја се с тим апсолутно слажем. Оно што мене плаши јесте окамењивање стандарда, који затим постају закон. Као композитор, сматрам да не постоји ниједан параметар у музици који је апсолутан. Музика је когнитиван процес, како за композитора, тако и за извођача и слушаоца, и све се своди на то како ми перципирамо оно што чујемо.

Најпре си оишла у Норич, који је једна мала, ушушкана средина, донекле изолована; а одише у Лондон. Какав је био тај прелазак из Норича у Лондон?

У Норичу сам имала малу заједницу људи с којима сам студирала и сарађивала; али ван те наше мале заједнице, и пар места за свирке, нисмо имали никакво тржиште. Ја сам током студија радила разноврне послове, да бих могла да платим школарину, и тада сам упознала праву Британију, њихову радничку класу. У Србији факултетски образовани људи уопште не примећују радничку класу. А треба да ценимо напор који људи улажу у те свакодневне послове. У Британији је то још израженије, јер су велике класне разлике.

Прелазак из малог у већи град је свугде сличан, с тим што је то за мене био прави шок. Норич је типичан енглески градић средње класе, нема пуно имиграната – а и то што има, углавном су интернационални студенти. Лондон је заиста метропола у правом смислу речи, ту долазе људи из целог света. У Норичу ми је сметао недостатак анонимности, коју ја, по свом темпераменту, веома ценим. У Лондону је обрнуто, свако је анониман. Као тржиште, Лондон је мешавина неколико различитих универзума који коегзистирају. Ја га понекад поредим са филмом *Blade Runner*, то је конгломерат у којем се свашта крчка.

Пратим сцене које мене интересују, а то су углавном *world music* и електронска музика, али чак и у тој области дешава се барем пет догађаја сваког дана. То је оно што Лондон пружа, као и могућност да сарађујеш са музичарима из свих делова света. Ја сам сарађивала и са индијским извођачима на табли, и са онима који раде келтску музику, а највише са турским музичарима, јер сам живела у крају где живи пуно Турака, а они су ми блиски по слуху, темпераменту, искуствима. То су разлози због којих се у Лондону осећам као код куће.

Како излега бити композитор world music, јер то није оно што се у најужем смислу подразумева као уметничка музика, а оише није ни вуларно комерцијална, већ нека ниша између ова два светиа?

Проблем са сваком музиком која има аспирације да донесе паре аутору јесте да је врло усмерена на одређено тржиште. Докле год је профил музике јасан, није тешко рекламирати тај производ, јер за сваку врсту музике публика постоји. То је све повезано и зна се како тај систем функционише, где се одређена музика презентује путем платформи, радија, фестивала, клубова, друштвених мрежа итд. Проблем са музиком која комбинује различите утицаје је то што не постоји јасна циљна група. А чим не постоји јасна циљна група, не постоје ни радио станице, ни фестивали, ни мреже... У Србији се то испољавало тако што сам имала три различита музичка идентитета (класични, џез и *world music*), а све то сам спојила на првом албуму бенда Архаи. Кад сам се преселила у Уједињено Краљевство, тај први албум са Адријаном Ливером је испао много компактнији, јер то је јасан сусрет два света. Адријан компоује своје деонице на бугарској тамбури и дулсимеру, док сам ја задужена за вокалне деонице и продукцијски део. Он је под великим утицајем енглеске и ирске народне музике, па чак и кад компоује коло, то више звучи ирски него балкански!

Сада се, изгледа, отвара начин да се та музика коју стварамо даље пласира, јер је врло синематична – лепо се уклапа као музика за филм или рекламе, па смо схватили да нам је један од главних канала за промоцију те музике путем издаваштва (*publishing*). Потписали смо пре годину дана уговор са ARC Music који, пак, има потписан уговор са Kalan Music, а то је кућа која се бави искључиво *world music* жанром. Одједном нам се отворило то тржиште и, уколико будемо имали среће, та музика ће постати део неке веће приче.

Да ли постоји план да географски сиромашнији музичари добију више прилике на неки начин на наше тржиште?

Оба албума бенда Архаи – и онај издат у Србији, и овај у Енглеској – и даље се веома често врте на српским радио станицама. Ја тога нисам ни била свесна, док нисам отишла у СОКОЈ и видела листинге. Ја се не трудим да пуно промовишем своју музику, али то се дешава спонтано. Занимљиво је да имамо велику слушаност у Турској. Такође, имамо пролаз на фестивале музике инспирисане средњим веком. Након наступа на фестивалу у Лајпцигу, постали смо слушани и у Немачкој – а то је тржиште које више нема везе са Балканом, већ су то људи који слушају goth, алтернативну, средњевековну, електронску музику, или пак разне врсте хеви метала. То је спорнији пут, али природан. Једини бенд са којим бих могла да упоредим ово што радимо јесте Dead Can Dance, који ја веома волим. Сваки албум им је био другачији, нису били комерцијално оријентисани, али од момента када је Лиза Церард сарађивала на музици за филм *Гладијатор*, одједном су их откриле нове генерације, њихов каталог је постао актуелан, па сада имају турнеје сваке године. Њима је током протеклих двадесет година публика само расла.

Мислим да је постојао тренд да музика не може да застари. Рецимо индустријски XXII века се прави са крајњим роком трајања и веома брзо се „убајати“ – за разлику од музике која је прављена да траје. Рецимо, ове године је обележено пола века откако је објављен Abbey Road. Дакле, за ових 50 година, Битлси су задржали публику која их је тада слушала (ако су још међу живима), а стekli су у међувремену и бројне нове генерације слушалаца. Та је музика најправљена да траје и више јој никаква реклама није потребна.

Данас живимо у времену рециклаже и доступности комплетног архива музичке индустрије, захваљујући Јутјубу и другим платформама. Пошто држим часове певања, између осталог и тинејџерима који имају 16–17 година, сваке недеље морам да учим нове песме неких извођача за које никад нисам чула, јер они траже то да певају! Та смена инстант-звезда је постала невероватно брза.

Ради се о томе да се извођачи „штанцију” иако да буду заменљиви. Продуцентима треба лепа девојчица која пристојно пева, остало се среди аутистијумом; па и ако она суштрадан упрорасити своју каријеру услед претеране ујошребе оицијата, лако се може заменили сличним прототипом... Збој тога сви звуче исто, сви изледају исто, и свима шри истиа продуцентиа праве хишове – Макс Маршин, Фарел Вилијамс и Марк Ронсон.

Мени је то јасно, јер између осталог, доста радим као продуцент у области поп музике, и ту се тачно знају правила шта и како треба да се уради. Не сме много да се експериментише са аранжманом, или са хармонијама, све мора да звучи као Ед Ширан и њему слични.

У време када се снимао Abbey Road, или Pet Sounds, бендови су месецима седели у студију, сецкали и лежили комадиће мајнеиофонске шраке, доводили живе живоишње у студио да би добили одређене звучне ефекте...

Данас се све своди на семплове и уходане комбинације, јер се то прави за ову X-Factor генерацију инстант звезда. Та ситуација је многе музичаре оставила без посла, јер данас никоме не треба жив бубњар да свира у студију, кад продуцент све може да испрограмира. Међутим, због тога је експлодирала андерграунд сцена, која гради своју публику „одоздо”. Раније је таква врста музике могла да се чује на комерцијалним телевизијама попут MTV-ја. Данас ти бендови углавном живе од свирки, од људи који долазе на концерте и купују улазнице, дискове и мајице, док за њих ван те сцене нико није чуо, јер нису присутни у мејнстрим медијима. Они су јако креативни, сами праве своје видео спотове, сами све продуцирају и, у крајњој линији, задржавају сав приход, чиме наплаћују сав тај труд који су уложили. Наравно, то подразумева да сви чланови бенда буду свестрано талентовани. Не може сваки музичар да тако мултитаскује.

Иако 11 година живиш у Енглеској, још имаш српски јасош; а ојет, твоја музика у Србији није толико присујна, јер више не комјонујеш ону врсту музике која се изводи нпр. на Међународној шрибини комјозитора. Повремено си насћујала са бендом Архаи, али не постоји континуишети твојих насћуја овде. Да ли сада себе уојишће доживљаваш као српску комјозиторку, или као део тој глобалној world music шржишћа?

Нема тачног и јединственог одговора на то питање, све зависи од контекста из којег се посматра. Ја се у Енглеској представљам као „Јована, српска композиторка која живи и ради у Лондону” – и то је Британцима занимљиво, јер тамо нема пуно Срба. С друге стране, моја условно речено класична музика не садржи никакве цитате балканског фолклора и слично – у питању је евентуално имагинарни фолклор. Тек сам у Лондону увидела колико има сличности међу балканским традицијама кад сам почела да сарађујем са грчким, турским, бугарским музичарима. На Балкану се преплићу европски и оријентални утицаји. Ја сад купујем својим енглеским пријатељима наше књиге у преводу на

енглески, рецимо Милорада Павића, Данила Киша, да би схватили ко смо и одакле долазимо.

Шта би саветовала младим композицијорима који сада маштају о европској каријери?

Ја могу да кажем конкретно за Енглеску, односно за Лондон, где живим последњих седам година. Тај град привлачи јако много музичара из целог света, сви имају свој сан. Оно што музичар-емигрант може да прода у Лондону јесте егзотика. Друга је могућност да свира музику која је жанровски врло дефинисана и има јасне естетске параметре, као што је џез или класика. У том случају небитно је да ли долази из Азербејџана или из Аргентине. Међутим, ако музичар са стране сања да оде у Лондон и да се пробије у мејнстрим, да буде нови Ед Ширан – то се неће десити. Музичари пореклом са Балкана који су се пробали у мејнстрим, нпр. албанске певачице Рита Ора и Дуа Липа, заправо су одрасле у Лондону, оне су Британке! Сарађивала сам са неколико албанских певачица, сад их пуно долази у Лондон јер маштају да постигну исти успех као Рита или Дуа, али то се неће десити. Кад се дошљаци суоче са овом ситуацијом, онда се запосле у индустрији на пословима где није битан акценат. Рецимо, ја сам тренутно менаџер комерцијалног студија у Сохоу и бавим се поп продукцијом, тако да имам прилике из прве руке да видим колики је „обрт“ музичара који сваке године стижу у Лондон у потрази за славом. Ако неко пева поп песму, имитацију Еда Ширана, са јаким румунским акцентом, то се неће продати у Енглеској. Страни акценат евентуално може да прође у некој алтернативној музици, или електронској, рецимо Стереолаб, или Дафт Панк – али никако у бритпопу!

Савет који бих ја неком дала јесте: не мораш да идеш у Лондон да би направио каријеру јер, за неке жанрове, можеш да је направиш и из Србије, или са Балкана. Рецимо, босанскохерцеговачки бенд Дубиоза Колектив је успео да се сасвим лепо пласира. Важно је да се добро проучи тржиште, да се тачно зна коме је намењена одређена музика, па ако је добра, она ће сигурно проћи.

А који би савети дала себи од пре јеганасет година?

То је баш тешко питање. Саветовала бих себи да будем храбрија. Понекад, иако знамо да је то што радимо квалитетно, нисмо довољно храбри да се ставимо у одређене ситуације да то што смо радили неко може да чује. Такође, треба све радити најбоље што можемо, јер онда нема кајања. Ако накнадно нешто сагледамо и увидимо „ех, па ово је могло и боље“ – то није грешка, јер је то у том тренутку било најбоље што смо могли.

КОСМОПОЛИТСКИ СРБИН

Разговор са Ђуром Живковићем¹

Када сће отишли из Србије?

Отишао сам у јануару 2000. године. Мој одлазак био је потпуно непланиран, зато што сам увек размишљао о студијама композиције и будућој каријери у Србији, а на пријаву коју сам послао у Шведску током марта 1999. сам потпуно заборавио – те сам се изненадио када сам добио позитиван одговор у новембру. Они су ме обавестили и да сам добио стипендију, а то је било кључно у мом случају.

Чиме сће се бавили пре одласка из земље?

Био сам студент Факултета музичке уметности у Београду; те године када сам отишао из Србије био сам студент друге године композиције у класи професора Властимира Трајковића. Током студија нисам био запослен у струци, иако сам држао приватне часове виолине и повремено наступао за хонорар.

Како сће одабрали земљу у којој ће сће настави с каријеру?

Мислим да је пре земља одабрала мене, јер ово је био први и једини мој покушај да студирам у иностранству, и то не превише активан покушај. Чуо сам преко колеге да постоји могућност добијања стипендије на Краљевској музичкој академији у Стокхолму, те сам послао пријаву. Ја сам се тада пријавио да наставим да студирам виолину, зато што сам управо тада дипломирао овај инструмент на београдском ФМУ, те су ме примили као студента виолине. Стипендија је била кључна за мој одлазак, јер је, у то време, отићи негде у иностранство без економске сигурности било веома тешко, а добити финансијску подршку из Србије било је чак и теоретски немогуће, поготово те 1999. године. Да нисам добио стипендију, не бих ни отишао.

Каква су била Ваша очекивања пре пресељења у Шведску?

Нисам очекивао нешто конкретно, већ сам, на неки начин, следио ток догађаја. Једноставно речено, само сам наставио студирање на другој академији и у другој земљи. Све је дошло изненада и неочекивано, па нисам ни имао прилику да се припремим. Оно што је у мени изазвало највише стреса јесте непознавање

¹ Композитор Ђуро Живковић одговорио је на постављена питања електронским путем, новембра 2019. године.

енглеског језика (јер сам претходно учио само немачки), тако да сам током децембра 1999. учио енглески по више од шест сати сваког дана.

Што се тиче неких професионалних припрема за будуће запослење у новој средини, постојао је тај један „буфер” – јер, док сте студент, још имате прилике да прво упознате средину, а свест која се мења од „бити студент” ка „добити посао” је процес условљен великим бројем фактора. Код мене је то каснило, јер нисам рано одлучио да ли ће мој позив да буде виолиниста или композитор. Али и у случају да сам се одлучио за виолину, композиција би ми сигурно била примарна уметничка и животна „обавеза”. Сада је професија виолинисте само – по потреби.

Што се тиче самих студија у Шведској, ја сам имао изузетну предност, поготово касније током студија композиције, јер је знање које сам стекао и у гимназији и на факултету у Србији много темељније и опсежније од оног које се добија у Шведској, тако да сам био ослобођен слушања већине предмета.

Да ли су Ваша очекивања испуњена?

Када се осврнем на пређени пут након две деценије, мислим да су очекивања довољно испуњена; могу да кажем да је моје искуство позитивно. Али, очекивања и њихово испуњење су и резултат личног напора.

Шта Вас је највише изненадило у новој средини?

У првим годинама током студија, мене је највише изненадила самосвест код студената. Пошто сам у Стокхолму студирао и виолину и композицију, имао сам широк спектар познанстава. Тамо постоји једна врста самосталности, која се заснива на томе да је оно што се студира битно за касније добијање посла и каријеру у будућности; а уколико то не волите, прекидате студије и бавите се нечим другим. Кроз ту прагматичну призму се посматрају студије. Код нас се животни позив бира много раније и уколико током година схватите да то што студирате вама није интересантно, повратка нема, поготово ако прекинете студије; многи то доживљавају као велики животни неуспех.

У Шведској се све посматра кроз призму могућности запослења: ако неко схвати да нешто није за њега, он ће променити факултет, па макар у тридесетој години, или касније... Када сам студирао композицију, био је један студент који је имао 40 година; он је већ имао завршен правни факултет, али је желео да студира композицију, јер је то волео, а имао је предзнање. Код нас би се такви случајеви исмевали... Дакле, одлука да нешто треба да се уради је лична, прагматична и самостална, захтева смелост и људску одговорност. Код нас постоји индивидуалност, али не и самосталност. Интонација се вежба да би били спремни да добијете посао, а не оцену у индексу, како је код нас исувише присутно.

Такође, изненадила ме дисциплина на академији. Оркестар на стокхолмској академији је полупрофесионалан: студенти долазе на пробе спремни, пробе почињу тачно на време, кад диригент заустави, влада потпуна тишина... То доприноси одличном звуку оркестра и гради се љубав према будућој професији. У Стокхолму се подразумева да су сви студенти навежбали своје штимове пре првог часа оркестра, пре прве пробе.

Изненадила ме и отвореност према новоме, ако говоримо о савременој композицији. Мислим да је у Шведској присутан један „експерименталан” приступ стваралаштву, који је близак популарној, цез, или чак фолклорној музици. Та врста експериментисања је веома блиска дечијој игри – без неког интелектуализма, или неопходне уметничке патње која се подразумева. Имао сам студенте који су долазили на час и озареног лица ми показивали нове начине свирања унутар клавира и записа истог, без неког страха да ће бити омаловажени; а моје коментаре и критике су уважавали, јер су увек подстицале оно чему теже.

Пошто сам у Србији студирао на два одсека, инструменталном и композицији, могу да потврдим да код нас влада нека врста „укочености” која спутава будући професионализам. Ја сматрам, дакле, да уметнички факултет треба да буде не само образована институција, већ и полупрофесионална. Истина, студентима се професори (поједини) обраћају са „Ви” и ословљавају их са „колега”, мада у истину то није тако – студенти су и даље подређени професорима, као у средњој школи. Реч „универзитет” долази из латинског *universitas*, а означава уједињење учитеља, ученика и знања, где је знање врховни циљ, а учитељ и ученик равноправни у тежњи за постизањем тог циља. Тако и реч „студирање” долази од речи *studium* – инструкција. Даћу вам један пример: на првој години студија виолине у Београду дошао сам на час код свог професора и одсвирао му један став из Бахових Соната на другачији начин, онако како то негују извођачи ране музике. Ту су били лагана арпеђа, без вибрата, другачија темпа, лагано гудало и слично. Професор је био ужаснут и викнуо: „Овако нећеш свирати у мојој класи. Кад завршиш факултет свирај како желиш!” То је поражавајуће. А ја сам на часу виолине у ствари захтевао *инструкцију* како да ту идеју спроведем на професионалан начин. Слично, нажалост, важи и за композицију. Уместо да се студенти ослобађају и налазе свој професионални израз и уводе у професионалан живот, супротно томе они се умртвљују, укалупљују и ограничавају. Професори имају скоро статус гуруа, непогрешивог. Ето, да опет споменем *universitas*: ја сам се шокирао када је мој професор композиције у Стокхолму на једно моје техничко питање током часа одговорио са „не знам”. А зашто би морао *све* да зна? Научивши то, ја сам приликом предавања композиције, на оно што не знам одговорио: „Не знам, али ћу то да проучим и даћу одговор на следећем часу.” Наравно, има изузетака и код нас, какав је био Властимир Трајковић, мада је он, због својих уникатних особина, био нека врста гуруа – у овом случају, позитивног.

Желим да изнесем још један битан став. Ја сам доласком у Шведску био у великој предности, јер сам имао две главне основе: изузетно теоретско и практично знање које сам добио у Србији и потпуну слободу стваралаштва коју су нам дали на академији у Стокхолму. Овим желим да подвучем да је практично и теоретско знање које добијамо у средњим музичким школама у Србији (према плану и програму) скоро потпуно довољно да се студира само композиција или инструмент. Истина, неки делови знања могу да се продубе, али је знање скоро потпуно комплетирано са средњом школом. И уместо да се фокус баца на „почетак професије”, на академијама у Србији се умртвљује већ стечено знање оним истим методама као у средњој школи. Студенти инструмента и композиције би могли да стичу разне вештине неопходне за будући професионални живот. Нажалост, многи у Србији након завршетка академије не знају како да

наставе даље, упркос високим оценама. Чак сам уверен да се композиција не може научити, већ – ослободити.

Како су вас прихватиле колеге у новој средини?

Прихватиле су ме веома добро, све колеге, било музичари или композитори. Наравно, ту је био и велики број питања о дешавањима у бившој Југославији, која нико са нашег поднебља не може да избегне. Један број људи са којима се дружим и комуницирам су интернационално признати композитори и извођачи и због тога никаква баријера не постоји између нас, јер делимо исту судбину на уметничкој сцени. Нова средина је постала читав свет.

Како бисте одредили свој стил?

Ово је тешко питање, али ако морам да га опишем, одредио бих га као неку врсту колоритног, ритуалног, полуфолклорног-полурелигиозног израза. У мом музичком језику налази се доста и духовног и народног са нашег поднебља, али је то, као у Сибелијусовом случају, херметички запаковано.

Да ли се Ваш стил променио када сте се обрели у новој средини?

Мислим да се стил из ове перспективе само проширио. Када сам дошао у Стокхолм, мој начин компоновања био је веома фолклористичан и прилично дисонантан, полифон, тако да сам у једном периоду, око 2004. године, тежио неком хармонском концепту, или хармонском јединству, којим бих проширио свој тонски језик. Мислим да сам стилски мало ублажио ту претерану музичку наративност, што је, чини ми се, добро у мом случају. Ипак, верујем да је суштина остала иста. Сада кад читам моје бројне забелешке о музици и композицији из тог периода, могу да их упоредим са данашњим и уочим велике сличности.

У којој мери су на Вас утицали професори?

Краљевска музичка академија у Стокхолму је специфична по томе што не постоје класе као код нас, већ сви студенти студирају са свим професорима. Ви можете као студент композиције да добијете додатне часове и код професора камерне музике, или код професора клавира, да њима покажете своје композиције и да с њима радите на неки други начин. Тако је било у моје време, а верујем да је тако и сада. Осим тога, чести су били гостујући професори композиције: на пример, ако шведски радио изводи композицију Каије Сарјахо, она буде позвана да одржи индивидуалну наставу или групно предавање студентима. Мислим да је ово изузетно битно. У Србији постоје класе, које су и стилски специфичне, те се осећа да је свака класа конкурент другој. Скоро сам сасвим уверен да ово није добра опција.

Тако сам током студија у Шведској имао прилике да сретнем велики број светских композитора, који су нам говорили не само о композицији, већ уопштено и о музици, професији, животу. Мени је најинтересантнији био дански композитор Бент Соренсен, због његове естетике. Али, не могу да издвојим никог кога би сматрао својим узором сада, јер оно што данас ослушкујем у себи не доводи се у очигледну везу са неким другим уметником, и мислим да је то највредније.

Да ли сīе сага неїде зайослени?

Нисам запослен већ седам година, јер радим искључиво као слободни уметник – композитор. Раније сам, током низа година, упоредо са компоновањем радио и као професор – предавао сам теоретске предмете и солфеђо, у гимназији и на Краљевској музичкој академији у Стокхолму. То је било веома стресно, јер сам имао доста обавеза и око композиције, тако да су моје слободно време и распустити увек били заузети компоновањем – а сада, кад имам децу, такав живот није могућ. Зато сам морао да одлучим: или да смањим композицију, а да наставим да предајем, или да се само бавим компоновањем. Ја сам се определио за ово друго. На ову моју одлуку утицала је и престижна Громејер (Grawemeyer) награда коју сам примио 2014, а осим богате новчане своте, на мене су се „сручиле” и поруцбине из читавог света, које још увек добијам без исувише напора.

Да ли је у Шведској могуће живети само од свој стваралаштва?

Могуће је, али сигуран сам да је и у Србији могуће живети од композиторског стваралаштва. Наравно, то зависи од тога колико је композитор тражен и колико може сам да се за то избори. Ја сам тренутно у тој ситуацији да могу да живим само од компоновања. Познајем још неколико композитора који живе само од свог стваралаштва, али то је веома мали број. Обично композитори имају неко запослење са стране, било у струци или ван ње. Свакако да је од суштинског значаја за сваког ствараоца да има потпуну финансијску независност, то мора да се подвуче, а често се заборавља.

Живети као слободан уметник-композитор је веома напорно и ризично, јер све зависи од ваше спремности, инспирације и поштовања рокова. Овај посао захтева велику концентрацију, снажне менталне, душевне и духовне силе. Захтева и велику физичку спремност, одрицање целог човека. Много параметара мора да се уклопи да би то функционисало и нико други не може тај посао да заврши уместо вас. Поређења ради, ако сте музичар-инструменталиста, можете да откажете концерте током две-три недеље које сте планирали уколико се разболите, и неко да вас замени, а по оздрављењу нормално се враћате вашим обавезама. Међутим, ако сте композитор и због болести промашите задати рок, то је јако велики проблем. Оркестар вас чека, штимови чекају да их завршите, партитура мора да буде сређена, плакати су одштампани, концертни програми су написани... Нисте сами у том процесу и то је ментално веома захтевно. Ја често поредим компоновање и „дедлајнове” са пилотом који подиже авион: морате да будете потпуно фокусирани и имуни на неприлике током дужег периода, без одступања или промене курса.

Како бисте, у најкраћим цртама, описали разлику између „тржишта савремене музике” у Србији и Шведској?

Србија и Шведска су исувише мале земље да би се то могло назвати „тржиштем”. Ја сам, пре свега, оријентисан на сарадњу са музичарима из читавог света. Додуше, због боље економије у Шведској, постоји могућност за поруцбину композиција: за соло извођаче, ансамбле или симфонијске оркестре. Постоји и такозвана „минимум тарифа”, испод које композитори не би требало да прихвате наруцбину, а коју је одредило Удружење композитора.

Али уколико говоримо о разликама, мислим да је у Шведској, слично као и у другим земљама Скандинавије, тржиште прилично природно, јер постоје институције културе које учестало наручују дела озбиљне музике и организују фестивале за нову музику. Све наруџбине као и концерти се плаћају композиторима, као што се плаћа и свим осталим учесницима. У Србији, рецимо, и диригент и музичари добијају плату, касирка, као и портири на улазу добијају плату, а када композитор треба да напише дело, или учествује на проби, или да даје интервјуе, сматра се да је то уметникова пасија, композиторова чежња за стварањем, и сматра се да не треба то да се надокнади, као да је хоби. То је највећи проблем. Ако је, поређења ради, један музичар у филхармонији плаћен 800 евра месечно (не знам колике су сада плате у Србији, ово сам рекао отприлике), а композитору треба око шест месеци да напише једно оркестарско дело, онда би композитор требало да добије макар исту плату, тј. 4800 евра нето за шест месеци. Ако је нпр. композитор плаћен преко своје фирме, па сам плаћа све социјалне издатке и порез, онда хонорар треба да буде двоструко већи. Међутим, када се то предочи неком оркестарском менаџеру или институцији културе у нас, сматра се готово неучтивим. То је, свакако, непоштовање стваралаштва – не само у Србији, већ у читавом том нашем, југоисточном делу Европе.

Класична музика, а тиме и савремена, донекле је запостављена у Шведској. Довољно је да одете до Берлина и уочите ту велику разлику. Оно што ипак Шведска омогућује јесте правична расподела буџета, а тиме и новчаних средстава намењених озбиљној музици. Та правичност је оно у чему се разликују Србија и Шведска, јер сваки композитор може по том правилу да се избори за свој хонорар, поредећи своју сатницу са сатницом рада неког другог запослења. У Србији та правичност не постоји и средства су неравноправно и неправедно расподељена. И оно што је суштинска разлика јесте да у Шведској постоји јасна национална свест и брига за свако национално добро културе, почевши од легата истакнутих композитора, публикација о шведским композиторима, концерата посвећених њима, чешћег појављивања у медијима и томе слично. Краљевска филхармонија имала је америчку турнеју на којој је било увек једно дело шведског композитора. Нажалост, ми у Србији када позовемо у госте један руски оркестар, они онда свирају само руске композиторе, а када наши гостују, онда опет свирају њихове.

Да ли сīе у контиактиу са колеіама у Србији?

Остао сам у контакту са неким људима, блиским пријатељима. Одржавам контакте и са неколицином наших музичара, као и са Удружењем композитора Србије.

Да ли су Ваша дела извођена у Србији?

Извођена су углавном ако ја, на неки начин, утичем на то да се изведу. Нажалост, многи концерти или наруџбине које сам планирао били су одбачени од институција које о томе одлучују. Зато мој приоритет није да се моја дела изводе у Србији, јер то захтева много времена, а ефекат је слаб. Диригент Раде Пејчић је самоиницијативно организовао концерт моје музике 2015. године и на

томе сам му бескрајно захвалан. Мислим да је много важније да се моја дела изводе на европским и светским сценама које су битне за савремену музику.

Да ли добијате повремене информације из Србије?

Немам много информација, осим повремених, када неко напише неку критику о мом делу или објави интервју са мном, али и то је ретко. Свакако да покушавам преко интернет новина да сазнам увек више шта се дешава у Београду и Србији, не само што се тиче нове музике, већ и културе уопште.

Да ли је српска музикологија праћила ваш рад?

Мислим да јесте, али донекле ограничено. Знам да је изашло неколико радова о мојој музици. Али, пошто ја нисам у Србији присутан веома често, немам ни могућност да иницирам неко ново критичко мишљење људи које познајем. Наравно да бих то волео.

Да ли себе доживљавате као српског композитора, или као шведског композитора српског порекла, или...?

Моја породица је пореклом из Хрватске, ми смо се раних деведесетих преселили у Србију, тако да је један део моје младости остао заробљен у држави којој више не припадам. А опет, не осећам се ни као староседелац Београда, иако сам рођен у њему. Ја сам космополитски Србин; Југославија је била моја домовина и читаве моје фамилије, а сада, наравно, доживљавам Србију као домовину. Међутим, ја сам највећи део свог живота провео у Стокхолму, у Београду, па у Загребу – тим редоследом. Интересантно, многи ансамбли, оркестри или институције са којима сам сарађивао скоро су увек желели да ме означе искључиво као српског композитора. Они ово образлажу тиме да је то егзотично и да може да привуче више публике, са чим се и слажем. Међутим, морам да истакнем да је такође и Шведска утицала на мене, уложила у моје школовање, помогла ми да се остварим као композитор, тако да ја себе сматрам српско-шведским композитором, или српским композитором који живи и ради у Шведској. Ово одређење „шведског” је посебно важно када се ради о добијању новчаних средстава које додељују шведске државне институције – за Швеђане, што је разумљиво. Мислим да је и Швеђанима драго да се ја тако идентификујем.

Да ли праћите савремено музичко стваралаштво у Србији?

Пратим колико могу, поготово један део млађе генерације, али и откривам велика дела српске музике XX века, која су сада због Интернета постала доступна више него раније, а која сматрам врхунским и штета је што се не изводе више по свету.

Да ли сте у контакту са другим композиторима?

Што се тиче наших композитора који живе у иностранству, повремено сам у контакту са Александром Вребалов, Александром Дамњановићем, Марком Никођевићем. Чујемо се кад се деси нека премијера, или ако нас интересује могућност неког пројекта, или честитамо једни другима после премијере и томе

слично. Био сам у контакту и са Јованком Трбојевић из Хелсинкија, која је, нажалост, преминула. У контакту сам и са нашим композиторима из Србије: Милорадом Маринковићем и Станком Симићем.

Шта треба урадити да би се побољшао сјај савремене музике у Србији?

То је комплексно питање. Као прво, у основи је реч о културној политици која, свакако, није добра. То је политика промовисања популарне и забавне музике, која је изнад и увек испред класичне и савремене музике. Постоји култура, постоји забава и постоји некултура, а ово последње је наш највећи проблем. Потребно је, стога, јасно законски одредити шта је савремена озбиљна музика, шта она представља и који су јој циљеви. Иза тих одредница и закона треба да стоји држава, то јест Министарство културе. Није све у новцу, већ у организацији, које готово и да нема. Навешћу један пример организације: сви наши оркестри би морали да имају обавезу да изводе ново премијерно дело сваке сезоне, барем двапут у сезони – две премијере, као и још неколицину раније написаних композиција савремених српских аутора. Ето предлога.

Даље, композитори морају да буду адекватно плаћени за посао који раде, а то треба да буде законом дефинисано. Потом, мора да постоји издаваштво које може да промовише нашу музику, а не да композитори „заврше“ код издавача за које нико никад није чуо, као што је случај са Љубицом Марић или Лудмилом Фрајт. Ако је постојало музичко издаваштво за време Југославије, не знам зашто се данас не објављује више партитура, јер је управо то сада много једноставније и исплативије. Исто тако, на музичким академијама треба више да се изводи савремена музика, да се код студената инструменталног одсека развије интересовање за извођење нових дела – а не присила – кроз отворени дијалог између композитора, музиколога и извођача. Треба организовати мајсторске радионице професионалних композитора и извођача, који већ раде у области савремене музике. Треба организовати предавања, која би се емитовала преко медија у најбољим терминима, јер су композитори у медијском мраку већ више деценија. У најзначајнијим новинама требало би да се учестало објављују интервјуи и рецензије концерата и композиција, написане тако да може свако да их прочита и разуме. Исто тако, Удружење композитора Србије мора далеко више да се ангажује, да буде ефикасно, са конкретним плановима и циљевима, са иницијативом, делујући саборно и заштитнички, више присутно у медијима и значајно више у музичком животу уопште. Са тренутним тенденцијама у раду, Удружење композитора Србије нема разлога да постоји. Мора, дакле, да се крене из многих праваца да би се савремено музичко стваралаштво одбранило.

Осим тога, сматрам да је код нас присутан, на неки начин, и недостатак реалности: мислимо да су наши оркестри једни од најбољих у Европи, да су гостовања или фестивали једни од најбитнијих догађаја и томе слично. Наравно, за оне који нигде не путују то су истините флоскуле. Тако се не гради истинска уметност. Нити се гради уметност тако што се криве други за оно што смо ми могли да урадимо, или за лошу дисциплину.

Да ли планирате да се вратите у Србију и који услови треба да се стекну за то?

За сада не планирам да се вратим, највише зато што имам породицу, а њих није лако изместити. Када деца одрасту, и ако се неке ствари евентуално промене, онда бих можда и могао да се вратим.

Предуслов би био да постоји отвореност комуникација, односно да лако могу да допрем до центара где се моја и, уопште, озбиљна музика изводи, да имам јефтин и поуздан начин превоза – а то је рецимо могуће из Стокхолма. Затим, могућност да срећем људе који су ми битни, јер сваки уметник тежи за дијалогом и комуникацијом са бројним уметницима. Ако би током следеће деценије у Србију долазили велики оркестри и гостовали велики уметници, то би много утицало на моју одлуку да се вратим у Србију. Али ако средина остане херметички затворена, онда не бих имао основа да се вратим, осим ако ме не сломије носталгија.

Да ли бисте поново одабрали исту животињу и професионалну путовању?

Тешко је рећи да ли бих одабрао исту путању. Можда бих одабрао сличну, али бих вероватно неке ствари урадио раније – и пословно и приватно. То је једини савет који бих дао себи, али и другима.

ГЛАД ЗА НОВИМ САЗНАЊИМА КАО ПОКРЕТАЧ

Разговор са Мишом Цвијовић¹

Како си добила име Миша? Веома лепо име, али неубичајено за девојчицу.

Баба и деда су ми родом из Пријепоља, мада су цео живот провели у Београду – деда је био судија, а баба је радила у Заводу за уџбенике и наставна средства. Дедине две рођене сестре су погинуле као партизанке у Другом светском рату, звале су се Олга и Миша Цвијовић, тако да сам по једној од њих добила име. У Пријепољу постоји Улица сестара Цвијовић...

Знала сам да постоји предшколска установа „Миша Цвијовић”, али увек сам мислила да је то неки народни херој – мушкарац... Кад оно – партизанка.

У пријепољском крају, Мишо је мушко име или надимак, а Миша – женско. *(Изговара се са дијасоцијалним нагласком на првом слоју, прим. И.М.)*

Како је шекао твој музички образовни пут?

Са три и по године почела сам да певам у хору Колибри. Било је то фантастично искуство, рад са Милицом Манојловић. Остала сам у Колибрима до своје четрнаесте године. У музичку школу сам се уписала сама, најпре у МШ „Станислав Бинички”, затим у МШ „Коста Манојловић”. То је била фантастична школа, посебно је клавирски одсек био невероватно јак, најобичнији интерни часови у школи били су на врхунском нивоу. Након тога, студирала сам клавир на новосадској академији, најпре у класи Доријана Лељака, а затим код руског професора Владимира Огаркова.

Када се код тебе појавило интересовање за композицију?

Код мене се најпре, током студија, јавило интересовање за импровизацију, посебно цез импровизацију – кроз дружење са музичарима. Опет, мој кум и најбољи друг Срђан Марковић је композитор, у то време је студирао у класи Исидоре Жебељан, а поред њега и Милица Ђорђевић, Владимир Трмчић, сви су они моја генерација. Ја сам стално, кроз свирање клавира, понешто и импровизовала, то ме је све више вукло, и онда је Срђан предложио: „Зашто не покушаш да упишеш композицију? Талентована си, имаш супер идеје...” Ја сам се, најпре, опирала, али ме је Срђан напокон убедио да одем на консултације код Властимира Трајковића, у време када сам била на завршној години клавира.

¹ Разговор са Мишом Цвијовић вођен је у Београду, 15. децембра 2019. године.

Професор Трајковић је био диван човек, нимало материјалистички оријентисан; долазила сам код њега на бесплатне консултације сваког месеца и успут смо лепо разговарали о музици уопште.

Да ли ти је корисило што си уписала композицију као зрелији студент, након што си студирала клавир?

Да, свакако. Морам да кажем да професор Трајковић и иначе није био од оних који би студенте обликовали „према свом калупу“; он је био врхунски интелектуалац, пуно је са нама радио анализу, оркестрацију, студирање с њим било је предивно искуство. Када сам после имала прилике да упоредим његов метод наставе са овим што сам добила у Берлину, увидела сам колико је био значајан тај индивидуалан рад са Властом, где је он сваком студенту посвећивао пуно времена, постављао пуно питања... Таквих професора више нема. Студенти који су изашли из Властине класе међусобно су веома различити, јер нам он није наметао универзална решења.

Како је дошло до тога да се преселиш у Берлин?

Ја сам још током студија у Београду пуно писала музику за позориште. Мој кум Срђан ме је 2003. године увео у посао, јер је он тада доста радио примењену музику. Мој први ангажман били су *Јагници* у Мадлениануму, ја сам ушла у ту представу као пијаниста, корепетитор, пуно сам радила с глумцима и певачима. То ми је отворило врата. Сарађивала сам са свим великим београдским позорштима и ту сам се доста искалила у професионалном смислу.

У Београду је већ годинама таква ситуација да једино композитори који раде примењену музику могу – и морају – непрекидно да компоњују: Ања Ђорђевић, Ирена Појовић Драговић, Божидар Обрадиновић, Владимир Пејковић, Срђан Марковић и други...

То је једини начин: ако једну представу добро урадиш и добро се покажеш, онда ће те поново звати – тако смо сви почели. Треба добро искористити ту прву указану прилику. Конкретно, ја сам свирала у представи *Прослава* редитељке Иве Милошевић, која је пуних пет година играна у Атељеу, и тако ми је кренуло... после је дошла *Коса*, па још пет–шест представа у Атељеу.

Ове године сам радила у Југословенском драмском позоршту представу *Најан Мугри* редитељке Јоване Томић. Редитељи иначе воле композиторе у које имају поверења, тако настаје буквално један „музички брак“!

Што се тиче Берлина, ја сам дипломирала композицију 2014. године; некако су и мој професор Трајковић, и моји родитељи, били сагласни да треба да променим средину. Имала сам већ 29 година, завршила два факултета, била сам формирана личност, радила сам у музичкој школи „Мокрањац“, радила позоришну музику, кретала се у београдским уметничким круговима... дакле, нисам отишла „трбухом за крухом“, већ сам просто била „гладна“ нових знања, искустава, прилика за напредовање. У Београду имамо једном годишње Трибину композитора, понеко премијерно извођење нове композиције током сезоне и – то је то.

Како си одабрала универзитет на којем ћеш студирати?

Пре свега, ја нисам знала да је на пријемном у Берлину, и за Високу школу и за „Ханс Ајзлер“ тако велика конкуренција, а да примају мали број студената – једног или ниједног... Ја сам се водила мишљу: „да покушам, па шта буде“ и послала пријаву. Претходно нисам ни са ким тамо радила, само сам им послала партитуре. То је било у децембру и, након неколико недеља, у фебруару, добила сам позив за ужи круг. Ту је било неких бирократских проблема, да добијем потребне папире, но нећемо сад о томе... Углавном, отишла сам на пријемни са осталим кандидатима из ужег круга; у Берлину сам боравила код Милице Ђорђевић, она ме је угостила. Милица је претходно такође студирала на „Ханс Ајзлеру“; то је веома мала, елитна школа. Нас је било осморо у ужем кругу за композицију, а пријемни је био доста захтеван. Све се тестира одједном – солфеђо, теорија, компоновање, нема издвојених испита. И, након свега тога, примили су само мене, што сам сазнала тек у априлу, кад сам отишла да се упишем! Нисам могла да поверујем.

Иначе, ја сам се упоредо пријавила и за студије у Бабелсбергу, тамо је чувена школа за филм и филмску музику, и чак су ме и тамо примили! Међутим, физички није било могуће да студирам у два различита града, па сам се на крају ипак определила за Берлин. Но, нисам сасвим одустала од филмске музике, штавише то ми се у последње време све више отвара. Последњи кратки филм који сам радила био је у селекцији на фестивалу у Кану... сигурно ће таквих поруџбина бити све више.

Колико се наставни процес на „Ханс Ајзлеру“ разликовао од београдског? Колико је та нова средина, наклоњена новој музици, била стимулативна за твој рад?

У време када сам полагала пријемни за композицију, ту је двадесет година радио само један професор за класичну композицију, Ханспетер Кибурц. Те године кад сам се уписала, после двадесет година отворили су конкурс и примили корејску композиторку Ун-Ва Шо, тако да сам ја код ње студирала – а она је, иначе, Кибурцова бивша студенткиња, врло успешна, добитница прве награде на конкурс *Краљица Елизабета*.

Што се тиче студената на катедри за композицију, отприлике половина су Немци или Швајцарци, а било нас је троје Срба: прво Милица Ђорђевић, па Милош Тадић из Новог Сада и, најзад, ја. Ту су, затим, Турци, Азијати, студенти са разних страна света. Немци чак и нас Србе доживљавају као егзотичне, а камоли Азијате.

Оно што недостаје за време студија у Београду јесте повезивање и припрема за то шта нас чека током дипломирања – јер се тада суочиш с тим да немаш никакве поруџбине, да нема ко да свира твоју музику. Ево, тек прошле године ми је први пут изведено симфонијско дело: прошла сам на конкурс *Симфонијског оркестра РТС*. Додуше, и на Западу је луксуз да живиш од свог компоновања, али ипак има много више могућности него у Србији.

Факултет у Берлину првенствено служи да за кратко време стекнеш бројне и добре контакте. Моја професорка није била тако стриктна као Кибурц, лепо смо сарађивале. Углавном смо анализирале савремену музику.

Имам ућисак да се код нас поћроши мноћо времена на разне сћилске вежбе, а ћо је сада сућићински ћревазићено.

Те ствари типа контрапункта треба да буду изборни предмети. И било би мно-го важније да се на катедри за музичку теорију више анализира савремена музика, а не да трошимо две године на сонатне облике.

Још једна важна ствар: у Србији углавном немамо информације о томе шта се дешава у другим земљама. Не долазе нам у госте зајста велики композитори, ретко се изводе нова савремена дела, чак и веома познатих композитора.

Мислим да је важно и ћо ићо се у Берлину више ћажње ћосвећује извоћуењу савремене музике. То је кључна разлика у односу на Беоћрад, где је извоћуење савремене музике зајосћављено на свим нивоима сћудија.

Донекле је тако, јер се и тамо више ради класични репертоар, али су студенти значајно охрабрени да се упусте у учење савремене музике, за то добијају додатне поене. Код нас сви одлично свирају Бетовена, а Штокхаузен им је миса-она именица, не знају то ни да прочитају... Мени су у Београду све композиције свирали пријатељи, из чистог ентузијазма, јер су желели да ми помогну. И нису за то добили ни хонорар, ни додатне поене... ништа.

Што се тиче савремене композиције, у Берлину све може да се чује уживо. Чувени композитори долазе на факултет, причају са нама, тумаче своје композиције; атмосфера је веома (интер)активна. Чини ми се да то недостаје у Србији, та интеракција гостујућих професора са студентима; постоји монопол професора који држе класе. Друго, Београду је неопходан посебан одсек за примећену музику, јер пуно људи на крају то ради и од тога живи – па зашто да одмах не науче како се то ради?

Чиме се ћренућино бавиши? Од чећа живиши?

Све је доста детаљно наведено на мом вебсајту. Радим у областима савремене уметничке музике, електроакустичке музике, опере и музичког театра, позоришне музике, филмске музике, савременог плеса, као и музичких пројеката с децом. Претходне две године сам баш много радила. Моја прошлогодишња порућбина фестивала Klangwerkstatt für Neue Musik Berlin 2019, композиција *Penumbra* за ансамбл Радар, имала је за једну годину чак пет селекција и извоћуења – поред Берлина, изведена је на фестивалима у Грацу, Хамбургу, Либеку и Базелу.

Који су ћи ћланови за будућност?

Од фебруара почињем да радим музички театар за младе *Laut!*, што значи „гласно“, а премијера ће бити у Дојче Опери у априлу. Један део ја сама компонујем, а остатак представе ћемо склопити кроз радионице са четрдесеторо младих. Радиће два драматурга и ја као композитор, имаћемо два вокална педагога и видео уметнике.

Имам велику, важну порућбину за отварање чувеног Берлинског фестивала за нову музику (Monat der zeitgenössische Musik Berlin 2020) – у питању је ком-

позиција *Emotional Logic* коју ће извести ансамбл Zafraan, сопран Сирје Висе и диригент Титус Енгел; премијера ће бити 28. августа. Морам да споменем и овогодишњу поручбину за чувени фестивал у Дармштату: то је композиција писана за модуларне синтисајзере, што је један снажан и важан део моје нове стваралачке фазе. Могућност да експериментишем и трагам за новим звучним решењима, као и да имам прилике да пишем за нестандартне ансамбле у комбинацији са модуларним синтисајзерима, дефинитивно отелотворују једну од оних посебних авантура које сам дуго прижељкивала и због којих сам кренула на овај „пут којим се ређе иде”. И управо те авантуре хране ону „глад” која ме је и гонила да пођем у велики бели свет.

Поред тога што пуно компонујем, ја настављам да свирам – и даље сам у доброј форми. Свирам често и композиције својих колега и радим као музички руководицац разних пројеката. Мој је дугорочни план да останем у Берлину. Имам радну визу, могу да радим пуно радно време. Морала сам пуно пројеката да прихватим како бих доказала да имам довољно посла, да бих могла да добијем радну визу, али исплатило се.

Не желим да затварам себи врата у Србији, наставићу и овде да радим разне пројекте, као што је ова скорашња представа у Југословенском драмском позоришту. Желим да све што сам научила живећи и радећи „напољу” представим и у Србији.

ОПЧИЊЕНОСТ ЈЕДНОСТАВНИМ ПРОЦЕСИМА

Разговор са Андрејом Андрићем¹

Када си отишао из Србије и који су ти разлози навели на то?

Ја сам отишао 2003. године у Италију, на докторат из музичке информатике; то није био уметнички, већ научни докторат. Отишао сам јер сам желео да проширим своја сазнања о свету; желео сам авантуру, нешто ново, промену средине. Претходно сам претраживао студијске програме где бих могао своје разне таленте (за музику, математику, информатику) да повежем у целину. Из данашње перспективе, чини ми се да би бољи начин за повезивање био кроз уметнички рад, а не кроз научни, али тада то нисам знао. Пут до музике је код мене био тежи, јер ја у Београду нисам студирао музику, већ електротехнику. Када студирате музику, већ за време студија успостављате одређене контакте и развијате се у институционалном смислу; зато није лако прескакати из једне области у другу. Елем, добио сам стипендију за Милано, за докторат који је рађен у лабораторији за музичку информатику; истраживање је трајало три године. Стипендија ми је покривала све трошкове живота и нисам морао да држим наставу, али сам ипак држао неке часове.

Како је даље текла твоја каријера, до завршетку доктората?

У Италији сам провео 11 година. После тог доктората и још једне године на универзитету, схватио сам да академски истраживачки рад заправо није за мене, а један од разлога била је финансијска несигурност. Ако се човек бави информатиком и ради у некој интересантној фирми, то је скоро исто као да се бави научним истраживањем – само је боље плаћен и посао му је сигурнији.

После доктората није било лако наћи посао у струци. Пошто су у Милану главни послодавци информатичара – банке, успео сам да се постепено пребацим у финансијски сектор, у којем сам и остао. Међутим, 2014. сам увидео да Италија константно иде низбрдо, да тамо нема неке перспективе, па сам се вратио у Србију и провео ту скоро годину дана. Добио сам чак и понуду за посао у Београду, али у исто време су ме позвали и из Данске, па сам одлучио да се отиснем у нову авантуру.

Ја сам сада променио земљу у којој живим већ трећи, четврти пут. И даље сам у банкарству – радим у Данске Банк, од тога живим, а музиком се бавим у слободно време. Међутим, има пуно прожимања између ове две области, јер је мој уметнички језик везан за развој софтвера: свака нова композиција је нов

¹ Разговор са Андрејом Андрићем вођен је преко Скајпа, на релацији Орхус-Београд, 10. априла 2020. године.

софтвер, без обзира на то да ли је у питању електронска композиција или инструментална – јер и моја инструментална музика настаје кроз неку форму програмирања, које је за мене примарна техника уметничког стварања.

Каква су била твоја очекивања пре одласка у Италију, у смислу ширжих циља, услова за најредовање и сл. – и у којој мери су та очекивања испуњена?

Одговор на ово питање је слојевит. У почетку сам био фасциниран Италијом. Нисам сигуран каква су била моја очекивања, тј. да ли сам их уопште имао – једноставно сам био отворен за учење и нова искуства. Ја сам тамо наставио да се бавим истраживањима која сам претходно радио и у Србији, само сам их пренео на област музике.

Оно што стварно нисам очекивао је околност да је у Италији било врло тешко упознати људе, остварити пријатељства, друштвени живот. У Италији сам био јако усамљен, док овде у Данској имам велики круг пријатеља и познаника. Поред тога, моја музика у Италији није наишла ни на какво разумевање, а у Данској јесте. Италијанска музичка сцена је традиционална, тешко је убедити људе у нешто што је иновативно и изван неких шаблона.

То је необично, јер је Италија у XX веку имала врло занимљиве композиционе, као што су Лучано Берлиоз, Бачинио Шелси и други...

Можда је Милано био погрешан избор за мене. Рецимо, једно дело ми је изведено на Конзерваторијуму у Венецији, на догађају везаном за електроакустичку музику. Можда је Венеција напреднија од Милана у том смислу. Милано је некад био право место за електронску музику, ту је настала Кејцова композиција *Фонџана Микс* и друге легендарне ствари. Тај стари електронски студио је данас смештен у Музеју музичких инструмената у Милану, тако да посетиоци могу да виде све те старе уређаје.

Дакле, авангарда је постала музејски експонат.

То је тачно. С друге стране, можда је у Милану просто тешко ући у одређене кругове. Током боравка у Италији имао сам успеха на фестивалима за нове медије, али тек у новије време ми је кренуло и са инструменталном музиком. Овде у Орхусу је музичка сцена, посебно електронска, врло развијена и инклузивна. Постоји Институт за електронску музику, који приређује концерте и бројна гостовања уметника из иностранства, али чини ми се да је сад дошло до упадљивог смањења буџета за нову музику, па су гостовања престала. Генерално у Орхусу има пуно интересовања за електронску музику, а постоји и алтернативна сцена, коју углавном чине људи са ликовне академије, који се баве ноизом (*noise*). Ја углавном припадам тој сцени, мада имам неке контакте и на Конзерваторијуму, одржао сам тамо један семинар. У сваком случају овде имам богат музички и друштвени живот, што у Италији није био случај.

Када си споменуо да је свака твоја композиција заправо нов софтвер, подсетило ме на то како се радило у Булезовом центру ИРКАМ и, уостало, у другим раним центрима за развој компјутерске музике, где композициони нису имали на располагању тоштов софтвер сиреман за уиошребу, већ су све морали сами да најраве.

Кад сам био млађи, крајем деведесетих, почео сам да се бавим електронском музиком, користећи персонални компјутер који сам тада имао. Мени се чинило, још пре него што сам уписао Електротехнички факултет, да ће компјутери и информатика бити важна ствар за уметност и за музику – и био сам, изгледа, у праву! Временом сам увидео да одређене идеје, које се често појављују у мојим композицијама, могу да направим као софтвер, који бих користио за будуће композиције. Касније сам схватио да то и није била тако добра идеја, јер је сваки следећи комад увек захтевао неке нове измене. Да ли постоји софтвер који може да обухвати све музичке идеје? Наравно да не. И онда сам се вратио на почетни начин размишљања: пошто није могуће направити универзални музички софтвер, онда је боље направити за сваки појединачни комад нови софтвер, који садржи само оно што је за тај комад потребно и ништа више. Током година постао сам и бољи програмер, сада могу много брже да урадим ствари и боље знам како да најкраћим путем дођем до циља.

Један од разлога зашто на данашњој сцени електронске/компјутерске музике доста ствари личи једна на другу је управо тај што сви користе исти готов софтвер, који лимитира уметнике на одређени скуп идеја.

У којој мери си био припремљен за животи у новој средини?

Мислим да сам био добро припремљен, посебно за живот у Данској. Последњих годину дана сам у прилици да примењујем ствари које сам научио студирајући електротехнику у Београду. Све више увиђам да је знање које сам стекао на факултету било јако добро и темељно. Јер, технологија се развија брзо, али не у сваком свом аспекту. Рецимо, имали смо на ЕТФ-у доста добар курс о безбедности рачунарских система; то и данас примењујем у пракси.

Ја сам у Београду почетком деведесетих имао ансамбл, тада смо били јако млади. Имали смо концерте једном годишње, били смо донекле и медијски испраћени, гостовао сам у Сусретањима на Радио Београду. Захваљујући Трећем програму Радио Београда мислим да сам био доста добро обавештен о дешавањима у новој музици. Читао сам књигу *Тишина* Џона Кејца, као и *Технику композиовања у музици XX века* Цтирада Кохоутека. Гете институт је имао јако добро снабдевену библиотеку. Та искуства су ме формирала, у време пре интернета.

Шта је конкретно било најнеочекиваније у Данској – у односу на Србију, или Италију?

Највеће изненађење за мене било је постојање јаке независне сцене за електронску музику у Данској. То је, с једне стране, било потпуно ново, а с друге стране, осетио сам да ту припадам, не само зато што сам био веома лепо примљен, већ и зато што су они радили музику која ми је блиска.

Ја сам дошао у Данску октобра 2014. године, а после месец и по дана нашао сам на интернету отворени позив за Supernoise фестивал, овде у Орхусу. Послао сам им своју SoundCloud плејлисту и, после неког времена, јавио се организатор и рекао: „Нама се свиђа то што радиш, уврстићемо те у програм. Ти живиш у Орхусу – како то да те ми не знамо?!“ (смех) Онда сам им објаснио да сам нов, да сам се недавно доселио. Почев од тог Supernoise фестивала, све је кренуло да се развија у добром правцу за мене.

Међу људима који чине џу данску независну електронску сцену, колико њих су музички ствараоци са њим радним временом?

Ниједан. Сви раде нешто друго. Данска је специфична по томе што, ко год се упише на факултет, добија државну стипендију, која није велика, али од ње може да се живи. Због тога уметници гледају да што дуже буду студенти, јер знају да се тешко долази до запослења. Оног тренутка када више ниси студент, одједном нема те државне помоћи, бачен си на тржиште. Независну електронску сцену углавном чине млади људи, неки од њих су још студенти. С друге стране, има и људи у четрдесетим или педесетим годинама, и сви они имају редован посао. Рецимо, један мој познаник-музичар је поштар, други је технолог, ја сам инжењер...

Како би одредио свој музички стил и да ли се он мењао у зависности од промена средине? Која смајраш својим узорима?

Ја имам неколико фамилија радова, где су радови у једној фамилији у међусобно сродном стилу, а то је узроковано тиме што је у позадини тих композиција један тип алгоритма, тј. техничког решења. Пошто имам неколико врло различитих фамилија идеја, нисам у ситуацији да сви моји радови личе један на други. Минимализам ми је доста близак као тип музичког мишљења. Такође, више тежим медитативном у музици него драми. Мене интересује приступ уметности из перспективе природних наука. Посебно ме фасцинирају веома једноставни процеси: кружење, понављање, линеарне прогресије, бројање... То су неке основе свих мојих радова, јер ми омогућавају да мислим о музици из перспективе природних наука. Осим тога, оне имају и фундаменталан психолошки значај, јер се велики број ритуала, народних игара, дечијих игара, базира на овим једноставним процесима.

Кад сам био млађи, моји радови су били деликатнији, нежнији, тиши... а сада радим бучне, агресивне композиције, вероватно под утицајем *nois* музике коју сам почео да слушах тек кад сам дошао у Данску.

Што се тиче мојих узора, има их много, али издвојио бих неке. То су Џон Кејџ, Мортон Фелдман, Тери Рајли и Филип Глас. Код ових композитора привлаче ме јединство техничког, идејног и уметничког израза, медитативност и осећај слободе. Код Фелдмана бих још додао склоност ка чистим, појединачним тоновима и тишини као саставном делу музике. У области електронске музике узор ми је Роланд Кајн, посебно његове раније ствари – *Simultan, Projekte*. Од наших савремених композитора, Владимир Тошић је дефинитивно најбитнији утицај. Његове концерте сам слушао први пут када сам имао осамнаест година и, мада сам већ био упознат са америчким минимализмом, Тошићева музика ми је била фасцинантна као „још минималнији” минимализам, са неким другачијим вибрацијама и бојама које су ми биле нове. Његове композиције за соло гитару сам и свирао.

Осим тога, волим музику барока, ренесансе, средњег века. Телеман, Вивалди и Палестрина су вероватно композитори којима се најчешће враћам. Успут, живео сам четири године у Кремони, која је родно место Клаудија Монтевердија и читавог низа мање познатих италијанских ранобарокних композитора, тако да је то био и остао значајан извор инспирације.

С обзиром на то да си у Италији радио научни докторати, да ли је неко од тих професора утицао на тебе? С друге стране, колико је улажење у музику са аналитичке стране утицало на твоју инспирацију?

Тешко је притиснути прстом и показати где се тачно види који утицај. Неке од идеја које чине основу мог каснијег рада су се формирале у Италији. Пошто тамо нисам имао имао никакав друштвени живот, највећи део свог слободног времена сам проводио чепркајући по музици. Неке од ствари које сам тамо урадио су пронашле своју публику и извођаче тек када сам дошао у Данску.

Да ли је у Данској моуће живети од свој композиторској стваралаштва?

Скоро сви професионални музичари које познајем су јако млади; већина њих живи од државне стипендије, а не од музике. Заправо је теже бити слободни уметник него што би човек очекивао. У Данској постоји велики број државних и приватних организација које финансирају уметност; али, оне све настоје да што шире дистрибуирају свој буџет, тако да се за сваки пројекат добија веома мало новца. Сви људи мојих година, који не предају на факултету, имају неки други посао, невезан за музику.

Примећујем да млади музичари, који се суочавају са тешкоћама прекаријата у музичкој струци, гледају позитивно на мој тренутни положај – наиме, имам сигуран посао, па питања егзистенције нису на дневном реду; а, опет, имам довољно времена за стваралаштво. То ме ставља у идеалну позицију, јер не зависим од политике државних тела и других спонзора; могу да компонујем шта хоћу, јер сам финансијски независан.

Како би уредили музику младих композитора у Србији и у Данској?

Кад дођем у Београд, обавезно идем на фестивал КоМА, на којем се изводе дела младих композитора. Имам утисак да је у Србији генерални тон нешто конзервативнији, али постоји искренији напор да се нешто саопшти том музиком, да она нешто значи.

С друге стране, у Данској, они који нису више студенти, морају да се крећу од једног до другог пројекта што је брже могуће. Услед тога се прва идеја која им падне на памет одмах претаче у пројекат, који треба завршити што брже и ефикасније, да би се добио хонорар и одмах затим започео нови пројекат. То срозава квалитет и обесмишљава уметнички рад. Зато је мени лично савремена музика у Србији генерално интересантнија. Са друге стране у Данској има више интересовања за нове медије, нове технике и експеримент.

Какво је тржиште савремене музике у Данској? У Србији тржиште скоро да не постоји... практично једини композитори који редовно иду јесу они који се баве примењеном музиком, за позориште и филм.

Тржиште савремене музике у Данској углавном је везано за институције и тела која финансирају пројекте, а улаз на догађања је често бесплатан, или је цена карте симболична. То није прави тржишни систем.

Да ли су твоје композиције које су настале у иностранству извођене у Србији?

У Србији, током последњих пар година, расте интересовање за мој рад у области музике. И раније је тог интересовања било с времена на време, зависно од тога како се мој уметнички развојни пут укрштао са тренутном ситуацијом у култури.

У Италији, као и непосредно пре одласка тамо, више сам се бавио новим медијима него музиком (нет-уметност, видео, софтверска уметност). Неке од тих радова сам са успехом приказао на популарном „Сајму кратке електронске форме” који се почетком две хиљадитих одржавао у биоскопу REX сваке године око 29. новембра, у уметничкој организацији Небојше Миликића и Душице Парезановић. На овом фестивалу сам добио прве награде за уметност: Прву награду публике (2002) за рад у виртуелној реалности *Playground*, и награду жирија (2004) за видео рад *Vanessa*.

Мој најскорији наступ у Београду: у јануару (2020) Маја Боснић и ја смо свирали концерт мојих дела за лаптоп ансамбл повезан рачунарском мрежом у простору Дим. То ћемо ускоро свирати и стримовати са три локације. Све што извођачи раде се аутоматски миксује на једном централном серверу, па је могуће радити истовремени концерт на више локација, чак и у различитим градовима или државама. Тај софтвер добија своју пуну примену управо ових дана, док траје изолација.

Ове године ми је један рад за инструментални ансамбл изабран за Трибину композитора. Такође, написао сам једно вокално дело за Ану Радовановић, за њен пројекат *Electrovoice*, за глас и смартфон, па једва чекам да је чујем. Тако да, ето, могу да кажем да је од скора моја музика све више присутна у Србији и има добар пријем, и врло ми је драго због тога.

Да ли је током година које си провео у иностранству српска музикологија ишла твојом радом? Знам да су моје колеге из Музиколошког института САНУ, аутори блога и YouTube канала Српски композитори, заинтересовани за твоје стваралаштво.²

Да, они су писали о мени. Одржао сам и један семинар у Београду о мојој *Цейној симфонији*, присуствовали су млади музиколози, као и композитори који се интересују за електронску музику, као што су Дамјан Јовичин и Владимир Кораћ. Београд је увек био отворен за нову музику, постоји неки радознали свет који то слуша.

Да ли себе доживљаваш као српског композитора на привременом раду у Данској, или као инжењера који се бави композицијом, или као европског композитора српског порекла, или...?

Било би фер рећи да сам ја српски композитор, јер је то земља у којој сам се формирао. Италија је, наравно, утицала на мене, али се само надоградила на основу коју сам понео из Србије. Иначе, када учествујемо на међународним фестивалима, организатори сами одлучују да ли им је важнија земља порекла композитора, или земља пребивалишта... углавном је то земља порекла. Уосталом, Стравински је заувек остао руски композитор, иако је скоро читав живот провео ван Русије.

² <http://www.serbiancomposers.org>; <https://www.youtube.com/channel/UClo2x4lsZwUA9O4YXaouPGQ>

Да ли си у контакту са другим српским музичарима који живе у иностранству и да ли си имали прилике да сарађујеш?

Да, највише сам у контакту са Јасном Величковић, која већ дуго живи и ради у Холандији. Нас двоје се знамо још из музичке школе „Славенски”. Поред тога, прошле године су нам обома изабрали по један рад за Светске дане музике, који су били изведени на истом концерту, и обоје смо били присутни. Њена естетика и приступ музици су ми веома интересантни и блиски. Њен *Good Bach* је једно комбинаторно дело за које бих могао да замислим да сам га ја написао. Друга уметница са којом сарађујем је пијанисткиња Анита Томашевић, коју такође знам из „Славенског”. Она је била први извођач моје музике. Свирала је и снимала једно моје клавирско дело кад је имала 16 година, а ја 19. Анита живи и ради на Кипру, тамо предаје у музичкој школи и има пијанистичку каријеру. Она није примарно извођач савремене музике, већ свира виртуозни романтичарски репертоар, а од савремене музике само оно што јој се свиђа – између осталог, Јаснина и моја дела. Сад планирамо издавање компакт диска на којем ће се наћи остварења Јохана Себастијана Баха и Андреје Андрића! Анита сада изводи и неке од мојих раних композиција, с почетка деведесетих, из времена кад сам радио са својим првим, београдским ансамблом. Лепо је затворити тај круг. Наступао сам и са Ларом Станић, 2012. године на концерту у биоскопу Rex у Београду. Лара је наша композиторка и флаутисткиња која живи и ради у Цириху и примарно се бави електронском музиком, перформансом и новим медијима.

Споменуо си и Мају Боснић, она је докторирала у Лондону, на Голдсмиџу.

Да, с тим што се она вратила у Србију. Маја се интересује за смартфонове; њен ансамбл је изводио моја дела, а наступали смо и заједно. Ускоро ћемо Маја, ја и пољска уметница Малгоржата Журада извести моју композицију за компјутерску мрежу, о којој сам већ говорио.

Да ли планираш да се у неком тренутку вратиш у Србију?

Не планирам трајни повратак, јер у Данској имам сигуран и добро плаћен посао; међутим, волео бих да чешће долазим у Србију и више времена проводим у њој. Живот у Данској има неких предности: одавде је лакше путовати на разне фестивале и успостављати контакте са другим музичарима. Постоји више могућности за јавне наступе, сарадњу и за финансирање уметничких пројеката.

Да можеш, да ли би поново одабрао исти професионалну и животињу пуцању?

Вероватно бих прескочио Италију. Да сам имао права сазнања, никад не бих отишао у Милано. Очигледно су моје информације о том граду и сцени електронске музике биле застареле. Поред тога, почео бих раније са електронском музиком. Отишао бих раније у неку од нордијских земаља.

Да ли имаш савети за данашње композиторе који би да се отисну у свет?

Добро је отиснути се у свет, јер данас нема много смисла градити уметничку каријеру која је само локална. Ко жели да се бави композицијом, треба да тежи

међународној музичкој сцени, где је могуће срести се са више различитих приступа и перспектива.

Мислим да би млади композитор требало да тежи томе да буде што самосталнији, да истражује у различитим смеровима и да покуша, колико је могуће, да следи своју визију и да пронађе свој језик.

ИСКУСТВО КОМПОЗИТОРА ЈЕ ИМАНЕНТНО МАЊИНСКО

Разговор са Мерсидом Рамичевићем¹

Када сте отишли из Србије?

Након завршетка Средње музичке школе у Крагујевцу, 1999. године.

Који су Вас разлози навели на такву одлуку?

Бомбардовање Србије од стране НАТО алијансе, могућност наставка образовања на Музичкој академији у Сарајеву и осјећај слободе који сам тада уживао у Сарајеву.

Чиме сте се бавили пре одласка из земље?

До одласка из Србије био сам ученик средње музичке школе. Касније сам студирао и дјеловао као музички критичар, корепетитор, музички организатор и учитељ музике у Сарајеву, прије него што ћу опет отићи, овај пут у Естонију. Уз то, док сам био настањен у Сарајеву, редовно сам се враћао у посјету родитељима и сестри у Србији, па сам тако одлучио и да се током школске 2013/14. године привремено запослим у Средњој медицинској школи у Новом Пазару. Дакле, непосредно прије него што ћу отићи на постдипломски студиј. Предавао сам Музичку умјетност и Методику музичког васпитања дјеце раног узраста и покушавао да објасним онима којих би се то требало тицати, шта је музикотерапија, како на функционалном, тако и на симболичком нивоу. Немам утисак да сам успио у овом посљедњем. Током те једне године, био сам у прилици да разумијем да се у Србији није суштински ништа промијенило у односу на период када сам отишао из земље, а такве ствари се понајбоље уоче у њеним граничним срединама. И поред тога, ја се у Србију враћам често, било да сам на пропутовању за Улцињ у Црној Гори, гдје проводим значајан дио времена током године, било да тражим мир за рад у својој кућној библиотеци и нототеци. Међутим, немам интензивнијих контаката са умјетничком сценом у Србији, будући да то захтијева адаптацију на мени неразумљиве модалитете институционалне комуникације, који знају да буду врло напорни.

Како сте одабрали земљу у којој ћете највише живети?

Будући да сам селио много пута и да и даље путујем као freelancer, не знам одакле би било најупутније кренути.

¹ Композитор и мултимедијални уметник Мерсид Рамичевић одговорио је на моја питања електронским путем, 22. септембра 2020. године.

Најприје сам одселио у Босну и Херцеговину, због тога што је сарајевска академија била на добром гласу у бившој Југославији. Осим тога, тамо сам се осјећао сигурним од реперкусија отворених политичких питања у тадашњој Србији и Црној Гори. Укратко, хтио сам да избјегнем обавезу служења војног рока. Међутим, академија се није показала онаквом каквом сам ја очекивао да буде, а разлози су били недовољан број предавача услед посљедица рата и пословична конзервативност и конзервираност студија композиције на нашим просторима. Дакле, мене су политичка превирања, превасходно, отјерала из Србије, као и многе друге, али како моја професионална очекивања у Сарајеву нису сасвим задовољена, наставио сам животни и професионални пут даље. Политике сам био поприлично свјестан већ у годинама средње школе, будући да сам прве три године провео као ученик Средње музичке школе у Приштини, упознавши притом подијељеност друштва на свим нивоима.

Дакле, као што рекох: бомбардовање, студиј, лична слобода – то је био неки редослијед у моме случају. Но, како у Сарајеву нисам имао ни скорих изгледа за запошљењем које не би пријечило мој професионални развој, одлучио сам да се отиснем у иностранство. Иако сам још од 2009. године похађао фестивале савремене музике и разне мајсторске радионице композиције у многим европским земљама, и то искључиво о свом трошку, или уз парцијалну стипендију организатора, на дуже вријеме сам се настанио у тзв. западној Европи тек 2014. године. Сматрам да сам то требао учинити и раније, но са друге стране, Сарајево је на мене дјеловало формативно, па у том кључу, више не могу и не желим избјећи да тај град сматрам простором своје духовности; а како сам оставио и некога трага тамо, добио сам и Посебно признање за успјех на студију и допринос културном стваралаштву Сарајева и БиХ, које носи име по Кариму Заимовићу, стрип цртачу, младом филмском критичару и бескрајно талентираном писцу страдалом од гранате испаљене на град, непосредно прије окончања опсаде.

Каква су била Ваша очекивања пре огласка у иностранство (у смислу тржишта, могућности за професионално напредовање, изазова који Вас очекију)?

Очекивања су се, прије свега, односила на могућности за професионално напредовање. Када говоримо о тржишту, ја то, прије свега, видим у кључу развијености и уређености укупног умјетничког екосистема, кроз систем поруцбина за нова дјела различитих формата, умјетничких резиденција, издавачке дјелатности, извођачке активности и перманентне потребе да се умјетнички истраже, проблематизују и антиципирају теме од специфичне друштвене важности. Без тих механизма подршке, савремене умјетности и музике једноставно не би било. О свему томе нисам био довољно обавијештен прије него сам се упутио у земље сјеверне и западне Европе, па бих рекао и да је немогуће испунити сва очекивања, с обзиром на то да су захтјеви таквога тржишта динамични и ослањају се умногоме на способност умјетника да се адаптирају на разне институционалне и ванституционалне оквире и да неријетко дјелују у складу са привременим платформама за умјетничку продукцију.

Испоставиће се да су изазови, неријетко, бирократске природе. Примјера ради, у само двије године сам четири пута аплицирао за визу и дозволу боравка у четири европске државе, а то подразумева озбиљан рад на бирократији и,

посљедишно томе, одузима јако много времена. Ипак, на тај начин стекнете и неки утисак о земљи у коју путујете и у којој намјеравате да живите. Такођер, обраћао сам се надлежнима у Србији за финансијску помоћ, од локалног до републичког нивоа, како бих себи олакшао студиј и будућу умјетничку дјелатност. И то је био један вид изазова који ће претходити мојем одласку у иностранство. Било је оних који су били вољни да помогну, али су тражили од мене политички ангажман. Наравно, то сам одбио. Из тог разлога, нерадо се бавим мишљу да више икада разговарам са намјештеницима у јавним и тзв. културним установама у Србији, поготову на локалном нивоу. У правилу, ријеч је о некомпетентним и безобзирним људима и манипулаторима.

Да ли смајрајте да сће били довољно припремљени за животи и рад у новој средини?

Иако имам пасош са „држављанством Републике Србије”, осјећам се апатридом, тако да ми никада нити једна нова средина није тешко пала, чак напротив. Свуда се осјећам као код куће након два дана. Што се тиче рада, па и свега осталог, научио сам да се ништа не подразумијева и да не постоје никаква ограничења када су у питању професионални захтјеви, што подразумијева и способност рада у непредвидивим околностима, а неријетко и у потпуно непознатом окружењу.

Оно што је током постдипломског студија, па и касније, била моја велика срећа, јесте чињеница да сам отишао у Европу са солидним фондом хуманистичке наобразбе. С обзиром на то да је бављење литературом код нас подразумијевало извјесну систематичност још од средње школе, то се показало као моја компаративна предност, будући да студенти, па чак и докторанти у пољу музикологије или умјетничког истраживања у музици, на европске универзитете долазе и са оскудним познавањем музичке теорије, социологије музике, естетике и филозофије, опћенито. Сасвим је уобичајено да такав студент мастер програма, па и докторант, не зна много о томе ко је био Жан Бодријар, Примо Леви или Хафиз Ширази, на примјер, а једнако се често дешава да су њихова знања у домену класичних музичких дисциплина, попут хармоније, контрапункта или инструментације и оркестрације, скромна или насумична, и у најбољем случају технолошки потпомогнута. Овдје, прије свега говорим, о људима који ступају у подручје мултимедијалне композиције, новомедијске умјетности и проширених звучних пракси. Можда, да је то и разумљиво. Ипак, за разлику од бројних студената на нашим академијама, који имају сав тај науч у маломе прсту али им то не послужи ни за какав значајнији креативни искорак, студенти академија напољу се томе уче превасходно кроз развијање креативног импулса и апсолутно немају никаквих комплекса због тога што немају појма ко је био музички теоретичар Риман или шта су то Фуксове контрапунктске врсте и шта то каже Делез о „набораности времена”. Ово потоње они захвате, онако, на чачкалицу.

У том кључу, ја сам врло брзо схватио да је моја хуманистичка наобразба ништа више до енциклопедистички приступ животу и да, као таква, неће ми дуго служити у овом знатно динамичнијем окружењу, гдје је производња умјетничке теорије свакодневна и унутар чега се није наивно кретати уколико се не научи како се теорију, па и мишљење као њену чињеницу, производи. Из тог односа, између креативног импулса, производње теорије и механизма подршке савре-

меним умјетничким праксама, произлази у коначници и разумијевање позиције радника у пољу умјетности, или прекарног радника у култури, како воле често подцртати на нашој пригодничарској левизици. Тај апстрактни, интелигибилни медиј рада није ништа мање умјетнички медиј од мултимедијалне композиције, новомедијске умјетности или проширених умјетничких пракси у пољу соничних умјетности.

Да ли су Ваша очекивања испуњена?

Професионална, да. Што се тиче животних очекивања, не бих рекао да сам био у стању да их одвојим и разликујем од професионалних, но ту постоји и нешто што би истовремено могло бити и предност и мана умјетничког живота, с обзиром на мобилност умјетника и несталност умјетничких ангажмана. Врло брзо, по одласку на тзв. Запад, био сам у могућности да разумијем како умјетнички свијет функционира, а то олакшава кретање неопходно на путу професионалног развоја и умјетничког раста. Иако ми самопоуздања није никада мањкало, тек сам са одласком у једну музички зрелију средину од Сарајева успио да инструментализирам своја настојања, како на креативном, тако и на техничком нивоу. Оно што ме и данас попут сјене прати, као горко подсјећање на наше просторе, је та перманентна потреба да се процеси контролирају, чак и на естетском нивоу, а што је, ваљда, неминовност малих средина, или боље речено, затворених средина, како изнутра, тако и извана.

Шта Вас је највише изненадило у новој средини?

У Талину сам био изненађен организираношћу академије и озбиљношћу приступа академским пословима, како од стране администрације, тако и од стране професора. Они су сви били врло професионални и од помоћи. Имао сам утисак да та академија заиста постоји ради образовања, али и умјетничког дјеловања својих студената. Поред тога, увјети рада и студија на њиховој академији су, заиста, прекрасни. Сама архитектура зграде је мишљена за људе који ће у њој проводити значајан дио свога времена, почевши од система регистрације путем исказнице за јавни превоз, кафетерије и лифта, преко озбиљне библиотеке, медијатеке, читаонице и слушаонице и сале оперског студија, до соба за вјежбање, амфитеатра који би приличио много већем универзитету, па рецимо и до једног од електронских студија са инсталираним аналогним синтисајзером Doerfer A-100 у његовим бројним модулима.

С друге стране, Естонија је одлично организирана и као држава, барем на нивоу јавних услуга, и има заиста развијен музички живот и систем умјетничке подршке за тако мали број становника, објективно говорећи. Осим тога, све основне услуге су, углавном, доступне на естонском, руском и енглеском језику, било да сте у одјелу за странце талинске полиције или на сајту естонске музичке академије. Слично искуство сам имао и у Шведској, када сам приликом пријаве мјеста боравишта разговарао са шведским бирократом, особом српскога поријекла, као и приликом одласка из Штокхолма, када ме је на аеродрому легитимисала шведска граничарка, српскога поријекла, такођер. У то вријеме је министрица основношколског, средњешколског и цјеложивотног образовања у Шведској била особа бошњачког поријекла, избјеглица из Фоче. Такав ниво инклузивности земље бивше Југославије неће још задуго постићи.

У Штокхолму чак постоји и врло активна Галерија савремене умјетности која је лоцирана у некада радничком, а данас емигрантском насељу Тенста, а чији је један од оснивачких циљева укључивање комшилука у свој редовни рад и повремене пројекте, а чему сам свједочио у вријеме док је на челу Галерије била чувена кустосица Марија Линд.

Ипак, нисам очекивао да ћу морати да се носим и са „чарима” музичког елитизма са каквима сам се суочио у Лиону на академском нивоу. Иако је за мене тај период био професионално продуктиван, тај елитистички приступ музици и животу сам желио што прије да заборавим.

Једнако тако, интелектуално можда најстимулативнији обрат за мене се догодио током студија у Штокхолму. Нисам очекивао да ће се мој начин мишљења у академским оквирима битније трансформирати, на начин на који је то за мене важно и функционално, но ипак јесте. На томе, прије свега, захваљујем укупном искуству живота у Штокхолму и професору Перу Линдгрону, али и Краљевској библиотеци за музику и театар у Штокхолму, чији сам редовни члан и посјетитељ био, а и данас јесам путем онлајн пријаве.

Дакле, овдје прије свега говорим о академским искуствима. По питању „рада у струци” и искуству живота у Њемачкој и широм Европе, покушат ћу да одговорим кроз Ваша наредна питања.

Како су Вас њихвајшиле колеге у Немачкој и другим срединама где сјете живели и радиле?

Колеге су активан дио студија и педагошког процеса. У Њемачкој је врло занимљив нехијерархијски и „хоризонталан” приступ образовању, барем на Одсјеку за постдипломске студије мултимедијалне композиције у Хамбургу, на којем се одвијала већина наших семинара, предавања, консултација итд. Мало се тога догађа, тек тако, на колегијалном нивоу, будући да постоји реална потреба за разумијевањем, размјеном идеја и рефлексijом. То у најкраћем значи да студенти прве и друге године мастер студија, неријетко похађају иста предавања у истоме термину, међусобно сарађују, и не постоји тај, наводно, квалитативни императив, да би нешто морало бити урађено на првој години а нешто на другој години студија, како би се доказао извјесни напредак, да не кажем: прогрес. Тај епитет „прогреса” је нешто врло страном на свим академијама на којима сам студирао, осим на оној у Лиону, па и у Сарајеву, иако може бити другачији утисак, поготову узме ли се у обзир технолошки импакт на умјетничко стварање који је у Хамбургу врло присутан. Превасходни је фокус на иновацији у пољу музичке материјалности и на новим форматима умјетничке репрезентације. Такођер, постоји и редовна сарадња између студената класичне композиције и мултимедијалне композиције, а неријетко су у то укључени и студенти или практиканти различитих облика музичке импровизације и новомедијске умјетности, па чак и студенти основних студија или студенти са других универзитета у Хамбургу – тако да много зависи од тога у којој ће мјери студенти сами артикулирати и „наметнути” своје интересе. Професори су ту да вам помогну а не да им се обраћате као – професорима. Уколико ви имате повјерења у себе и то што настојите да урадите, имат ће и ваши предавачи и колеге, а што никако не значи да сви они неће оставити трага на ваш професионални и, прије свега, умјетнички развој. Наравно да ћете се кроз тај процес сарадње, односно, меди-

јације од стране претпостављенога професора, или више њих, и размјене идеја са колегама, која је правило, мијењати и адаптирати у складу са дубљим разумијевањем сопствених интереса и увидима којима сте изложени у тој интерактивној спреси са професорима медијаторима, технолошком агенсима стварања и колегијалним интересима које дијелите. Занимљиво је да на свим мојим, „западноевропским” академијама на којима сам студирао, углавном сам се устручавао да се професорима обраћам формалним тоном „на Ви”. То се неријетко испостављало као блокада комуникације и једна неуобичајеност. Како ми је један од мојих предавача композиције објаснио, тај нехијерархијски модел вишег образовања потиче од Хумболта и те врсте њемачке традиције која не разликује вокацијски тренинг од истраживачке природе студија и потребе да се формира академски грађанин способан да увијек изнова искорачи у ново поље својих интереса.

Мој двогодишњи мастер студиј није био резидентан, односно, био је вишерезидентан, премда је моја матична установа, путем које сам примљен на програм и гдје су се налазили моји ментори, била у Хамбургу, док је сам програм функционирао у партнерству више институција. Сваки семестар сам путовао са групом истих колега на нову партнерску академију, тј. музички универзитет. Рекао бих да смо донекле били у повлаштеном положају, када је била у питању логистика, у односу на студенте које смо тамо затицали. Тако да, постојали смо ми, студенти који смо сачињавали програм који је функционирао као придружени европски мастер програм, а постојали су и студенти који су већ били на стандардним програмима на универзитетима-домаћинима, а са којима смо некада дијелили ресурсе или похађали исте семинаре и сарађивали. Ја сам врло брзо, већ након првога семестра, схватио да су могућности динамичне интеракције са једном те истом групом људи ограничене, уколико је сваки заузет својим ауторством, па сам у условима сталне промјене контекста, користио прилику да сарађујем и са људима које сам затицао у увијек новој средини, али и са људима које сам од прије познавао. Овдје бих издвојио естонску пијанистицу/импровизаторку таџикистанског поријекла, Фариштамо Суси, као и естонску вокалистицу/импровизаторку Луару Полдвере, бразилску сопранистицу Наташу Салес, француског тубисту Улиса Менуа, вокалистицу/композиторицу Карлу Џенки, која је била из моје групе, као и обоисту/лупофонисту Мартина Блигенсторфера и електронског музичара/дизајнера инструмената Златка Барачкаиа, који су ми били пријатељи већ дуги низ година и са којима сам оформио ансамбл који је наступао у Француској и Њемачкој.

Што се тиче сарадње са колегама ван академије, професионалцима у пољу умјетности, ја ту најмање сарађујем са музичарима. То има, наравно, своје предности и своје мане. Но, неријетко, ту и нема неке нарочите колегијалности. Постоји интерес и, у најбољем случају, тек нешто мало спиритуалности, али јако много конкуренције, жеље са успјехом и пробитачности. Видљивост на умјетничкој сцени је одувијек била главна поетичка валута, премда не и гаранција успјеха.

Како бисте одредили свој композицијски „стил” (уколико сматрате да је могуће говорити о стилу)?

О стилу се може говорити, углавном, на аутореференцијалном нивоу, иако у свјетлу колективних пракси, друштвене кореографије, „компровизације” и

devised composition, а што је термин који извлачим сходно аналогији са *devised theatre*. Близак ми је и ренесансни приступ музичкоме стварању, како у погледу нотације, тако и у погледу перформативности партитура, без обзира на тип инструментарија или медија, путем којег се обраћам као стваралац.

Свијет рецентне музичке праксе и соничне умјетности је недовољно систематизиран збир дивергентних умјетничких пракси да бисмо извлачили стилске закључке; поготову је то тако на нивоу интерфејса и утицаја који на композиторски рад и *sound art* имају ефемерне политике процесуирања звука и њихови рестриктивни модели, као и препознатљиви бихејвиорални патерни слушања, те различите манифестације популарне и масовне културе. Можда би било упутније говорити о медију, хиперинструменту, методологији рада и разним композиторским протоколима, тематским преокупацијама, проширеном пољу звучне умјетности и различитим нивоима и облицима композиторскога рада на техничком и документаристичком нивоу.

Документација композиторскога процеса у соничним умјетностима подједнако је важна као, рецимо, и његова партитура, па је неријетко та врста умјетничке документације она врста партитуре која је резултат извођења (перформативности дјела), а не очекивања да дјело буде изведено. Притом, не мислим на композиторске скице или манускрипте, који су били уобичајени до појаве софтвера за нотирање музичког дјела. С друге стране, неку врсту документарног приступа имају и оне врсте музичког записа које су реализиране уз помоћ софтвера попут Adobe Illustrатора и слично. Ја сам, рецимо, користио и Picster који је интегриран као додатак у MaxScore, будући да располаже могућношћу интерполације различитих „немузичких” садржаја и мноштва музичких и немузичких објеката, симбола и текстуалних фонтова. Из овога произлази да је продужено трајање стваралачкога архива јако важно за данашњег композитора.

Такођер, своје композиције, односно, умјетничке процесе и пројекте, схватам и као просторе учења или, тачније, поновног учења. Теорија о de-learning-у Ивана Илића, француског едукацијског научника хрватског поријекла, имала је утицаја на мене када је у питању поимање ауторства и ауторског дјела као простора учења, тј. ослобађења од наученога и у томе видим посебан естетски квалитет, будући да је сваки пут неопходна одлука да се уђе у нови простор рефлексije и покушаја новог сазнања, без опасности да се заглиби у маниризам и колосјеке научених хијерархија, који су тако својствени цијелим генерацијама композитора у бившим југославенским републикама и покрајинама, без разлике. Из тог разлога, моје многе композиције имају перформативан карактер, односно, перманентно их изведбено, технички и садржајно дописујем, докле год ме одређене теме окупирају, па су тако *Best Used Before* и *Cooling the Music* композиционо исто мишљене, различита трајања и у другачијим акустичким условима реализиране; *Schoes On:Off* и *Insound of Disclosures* такођер су темељене на истоме материјалу, али материјалност њиховога извођења је посве различита – прва је изведена у форми акузматске музике, док друга садржи елементе јавне умјетничке интервенције, интерактивне звучне инсталације, ручно прављене електронике и колаборативног је и партиципативног карактера, како са мејкерима, тако и усљед чињенице да пред публику износи и одређена анкетна питања о слушноме искуству и слушалачкој меморији. Осим тога, будући да је ријеч о некој врсти социјалних звучних скулптура, *Insound of*

Disclosures је базирана више на трагу документарнога материјала који сам првобитно реализирао на фону радиофонске умјетности, а не као компактан комад акузматске музике, као што је то случај са композицијом *Schoes On:Off*.

Дакле, постоји неколико нивоа реализације дјела или дјелâ: документаристички, композициони, и на крају, посткомпозициони, који се темељи на перформансу и презентира у онлајн форми у виду аудио/видео датотеке. Помијерање фокуса на мапу разумијевања, односно, на протетику слушања, која је увијек дискурзивне природе и смјештена је између научених патерна и одученога и спремности да нас ново слушалачко искуство потакне и на креирање нових значења, одражава се и у језику. Наравно, све ово је могуће уколико не радите са фиксним партитурама или, у случају ансамбла, уколико се примијени неку врсту изведбене педагогије која ће установити процедуре комуникације међу музичарима. Будући да је технички блиско отвореној партитури и импровизацији, дескриптивној нотацији, људски фактор је незаобилазан и подразумијева неки ниво базичнога повјерења међу музичарима и спремности да се ангажира не само као извођач инструкционалних партитура, већ и као судионик стваралачког процеса. Једноставно, мора постојати консензус око извођачкога ризика који треба преузети. Поред тога, кључна је потреба да се одређени стваралачки простори узајамно истраже између композитора и извођача као су-креатора. Све то, наравно, није за композиторе који полагају на ауторство на начин да сматрају да је класична партитура примарни музички медиј. За мене иза партитуре увијек постоји нека мета-партитура која је ништа мање значајна за разумијевање композиторских интенција и која би требала једнако бити видљива.

Да ли се Ваш сѝил променио када сѝе се обрели у новој средини? Ако јесѝе, да ли су на ѝо уѝицали „сѝољни“ факѝори, или је ѝо била Ваша ѝриродна сѝваралачка еволуција?

Да, промијенио се. У најкраћем, моји рани радови су се кретали од поетике неокласицизма до неке врсте серијалних модела са одређеним покушајима у правцу спектралних композиционих техника. Спектрализма се и данас држим на имагинативном нивоу. Није ми страна ни мотивичка репетитивност коју амблематски дефинирам као звучне сигнале, протетичке гласове и „хладне оквире”, као резултат рефлексивне, мимикрије или апстрахираног цитата, како урбане и друштвене стварности или интереса за *soundscape*, тако и потребе да се комуницира са музичарима у ансамблу и да се анимира слушатеље. У том кључу, за мене је врло значајан новооткривени француски социолог Габријел Тарде, који разматра питања имитације, инвенције и иновације. На стил, условно речено, формалне реперкусије дјела и изведбени медиј, у мом случају, прије свега је утицало моје разумијевање мјеста савремене композиторске праксе у ширем умјетничком контексту. И, рекао бих, много више умјетничком, него музичком, па чак и када не идем даље од медија „музичкога звука”. Дакле, „спољне факторе” сматрам неодвојивим од стваралачке еволуције дјела, док композитора видим тек као медијатора тога процеса, а не као незамјенивог аутора и диктатора.

У којој мери су на Вас уѝицали ѝрофесори код којих сѝе сѝудирали композицију? Коѝа сматраѝе својим узором?

Немам узора, нити је педагогија јача страна композиторима, али међу њима се налазе и професори који су на мене дјеловали стимулативно и од којих сам нешто научио. Од професора Алишера Сијарића сам добио довољно информација о музичкој литератури у свјетлу тзв. проширених техника компоновања. Ипак, за мене су данас подједнако значајни и моји композиторски почеци и занатски приступ на нивоу разумијевања мотива, остината, контрапункта и властите формалне интуиције, а те сам лекције добио од проф. Анђелке Бего-Шимунић и средњошколскога професора Зорана Божанића. Такође, у једном периоду за мене је био врло значајан амерички композитор спектралне музичке оријентације Џејмс Тени, но вјероватно да је сусрет са једним другим, познатијим спектралистом, композитором Тристаном Мурајем, на загребачком Музичком бијеналу 2009. и годину дана касније на Acanthes/IRCAM-овој академији у францускоме граду Мецу, дјеловао пресудно на мене, када су у питању сусрети са тзв. великим композиторима који без сумње оставе неког профетског трага на млађе композиторе. Осим тога, добио сам и многе значајне лекције од Маје Раткје, Матијаса Шпалингера, Хелене Тулве, Фредрика Швенка, Пера Линдгрена, Манфреда Штанкеа, Георга Хајдуа и Филипа Урела. Рекао бих да сам у комуникацији са свима њима понајбоље разумио шта је то што ја желим да изразим. Без њих то не би било могуће. Они су на мјене дјеловали ослобађајуће, па чак и Матијас Шпалингер, који је, поприлично, „политички композитор”. Када кажем ослобађајуће, мислим на специфичну врсту повјерења које композитор успоставља сам са собом на нивоу композиторског материјала и у складу са својим стремљењима, без потребе за, наводно, мериторним одобравањем са стране.

Поред поменутих, похађао сам и бројне семинаре и мајсторске радионице композиције код многих других композитора. Истакао бих и да сам вриједне часове у домену звука добио и од Раула Келера, предавача на Естонској умјетничкој академији, sound artiste и врло активног члана савремене умјетничке сцене у Естонији. Такођер, за мене врло значајно и драгоцјено искуство било је похађање атељеа импровизације на департману за савремени плес код професорице и кореографкиње Ан Марта у Лиону, гдје су музичари и плесачи имали заједничке седмичне сесије и радили на разним облицима комуникације и импровизације. Ан Марта је изузетна особа, изврсна педагогица, и уз композитора Пера Линдгрена, рекао бих да су њих двоје обиљежили моје студијско искуство, како на професионалном, тако и на људском нивоу.

Овдје бих, такођер, навео и један од својих утицаја, увјетно речено, у домену тзв. популарне културе. Мислим на сарајевски банд SCH, који је дјеловао током периода Југославије, редовно наступао током рата на култној сцени Обала, па наставио дјеловање и након опсаде Сарајева, а жанровски би га се могло одредити као индустријски, пост-пунк, noise, па и неком врстом босанског Laibacha, иако ја мислим да је SCH музички интересантнији од Laibacha.

Да ли сће сада негде зајослени?

Не, радим искључиво као freelance умјетник, композитор-перформер. И то скоро искључиво на умјетничким пројектима за које се сам изборим путем јавних међународних конкурса. Дакле, без икаквих националних еснафских привилегија. За сада ми се то чини једино исправним и у сагласју са мојим

умјетничким настојањима. Осим тога, покушавам да путујем што више, јер је то увијек потребно, како у професионалном, тако и у личном погледу. Скоро десетак година ми то успијева и врло сам сретан да сам све пројекте издјејствовао искључиво својим снагама, тако да не дугујем ништа ни паланачким, а ни културама које себе сматрају грађанским.

Да ли је у Немачкој мојуће живети само од свој композицијорској стваралаштва? Какав је стайтус композијора-слободної уметника (уколико имате информација о њој)?

Будући да често путујем, једино што о томе знам је каткад отворено питање које гласи: гдје платити таксе. Драго ми је да још увијек не зарађујем тако много да бих очекивао порезне инспекторе на вратима, но добијам много више кроз могућност вишеседмичног или вишемјесечног боравка на увијек новој локацији и у увијек новом умјетничком окружењу са различитим продукцијским моделима, што свакако дјелује стимулативно.

Како бисте, у најкраћим црџама, описали разлику између „џржишџа савремене музике“ у Србији и у Немачкој?

Проблем држава у региону западног Балкана је да се оне ни у ком случају не могу поредити са тако комплексним, богатим, организираним и дјелимично отвореним системима као што је Немачка. Уколико бих, заиста, правило паралелу између непостојећег тржишта савремене музике у Србији са неким постојећим европским, онда бих то покушао да учиним са оним естонским; између осталог, и зато што сам био у прилици да га мало боље упознам. Тамо постоји јасно дефиниран систем потпоре умјетничкој музици, чак и кроз опорезивање тзв. луксузних роба, као што су алкохол или цигарете. О томе сам учио и на семинарима из менаџмента у умјетности на академији у Талину. Захваљујући свему томе, малена естонска култура има значајан број истакнутих композитора, диригената, ансамбала са међународном репутацијом, специјализираних у домену савремене умјетничке музике. Када кажем истакнутих, мислим на оне који су присутни на међународном тржишту, па чак и доминантни, попут Арва Порта, иако он није никада био “my cup of tea”.

У којој мери се позиција бивања „инџерном мањином“, као џриџадника бошњачкој народа у уметничком свеџу земље у којој џостоји изражени национални канон у кулџури, огразила на Ваш живоџни и џрофесионални џуџи? Да ли Вас је искуство џриџадника мањинској народа у Србији на неки начин џриџремило за живоџи и рад у иноџтрансеџву?

Искуство композитора је иманентно мањинско. И то је темељни етички и поетички императив бивања композитором. С те стране, као композитор, ја нисам само мањина у односу на српску, односно, србијанску културу, већ и у односу на бошњачку, па и на босанскохерцеговачку културу којој сам гравитирао док сам живио у Сарајеву, с обзиром на то да не показују нарочити интерес за мој умјетнички рад, дијелом и због привида самодовољности таквих култура, али и због осјетног неразумијевања укупне динамике рецентне музичке праксе. Примјера ради, иако годинама активно наступам широм Европе и дјелујем као композитор, нити један једини медиј, како принтани, тако ни електронски, како

из Србије, тако ни из БиХ, није изразио интерес да направи ни најмању новинску биљешку о ономе што радим диљем Европе, премда су многи информирани о моме раду путем друштвених мрежа. Лично, нити сам протестирао због тога, нити сам тражио да се било шта промијени. Сматрао сам да је то тако, како треба да буде, и да би моја интервенција у тзв. медијски простор била инфлаторна и у нескладу са овом мањинском композиторском позицијом, која је и етичка позиција. Осим тога, како нисам члан тзв. домаћих струковних удружења, ван сам радара различитих музиколошких интереса за националне историографије, али и ван било каквих интересних групација које марљиво раде на властитој самопромоцији. Укратко, о мени се, као (мањинском) композитору, може једино сазнати из програмских афиша и каталога, из публикација и са пројектних сајтова фестивала, резиденција и симпозија на којима сам узео учешће. То, дакле, све говори о тој мањинској позицији. Да бисте као композитор, којем је мањинство иманентно, били препознати у ширим/локалним оквиринама, морате рефлектирати већинско естетско искуство, како у умјетности, тако и у доживљају стварности и традиције, а што је, само по себи, парадоксално и немогуће. Наравно, треба имати на уму да то „већинско естетско искуство”, углавном, формулира мањина заинтересираних академских и националних елита и „елита”. Утолико сам припремљенији за живот у иностранству јер нисам навикао да будем дио никакве „веће културе” којом руководи „изабрана елита”, нити су ми локалне лауде од нарочите помоћи у Европи. Од те врсте ласкавости се, традиционално, гнушам.

Да ли, на основу искуства животоа и рада у Немачкој, можете даћи неке препоруке како да се Србија (и њена сцена савремене музике) учини динамичнијом, ошворенијом, инклузивнијом?

Савремена умјетничка сцена у Србији у домену музике и соничних умјетности би морала да дјелује стимулативно на умјетничке приступе који нису доминантни и који подразумевају извјесни „стваралачки ризик”. У том смислу, требало би потакнути ствараоце који се баве новим просторима и новим моделима презентације музичкога стваралаштва. Притом, треба разграничити модерно стваралаштво од онога што би савременост данас требало да буде или како она већ изгледа, кудикамо. Дакле, Оливије Месијан, Пјер Булез, Арво Парт, Харисон Биртвистл, Хелмут Лахенман и тако даље, нису савремено стваралаштво. Они су, једноставно, класици позне фазе (музичког) модернизма, дио стандардне репертоарске политике, и као такве би их требало разумијевати и у Србији и њима се бавити на интерпретативном нивоу или у едукативне сврхе, али нипошто од њих не градити стилске и естетске узоре за будућност. Имам утисак да ћемо са развојем неуралних мрежа и сличних система вјештачке интелигенције доћи у фазу када ће се реисписивати и вршити „ревизија” повјести музике, барем оне у XX стољећу.

Како данас сагледавате власитију културолошку позицију? Да ли себе доживљавате као бошњачког композитора на раду у Немачкој (и широм Европе), или као немачког композитора бошњачког порекла, или нешто треће?

У основи, ја сам композитор. То је мој првенствени доживљај. Уколико се, пак, моја идентитарна композиторска позиција извлачи на темељу моје етничке,

односно, националне припадности, онда ја јесам бошњачки композитор. Осим тога, и моја умјетничка интересовања јесу, донекле, бошњачка у домену тема којима се бавим, које познајем и које ме окупирају, премда их ја у својим дјелима никада не користим на нивоу цитата, јер такав приступ не сматрам умјетнички објективизираним. Нека од тих интересовања имају коријен и у бошњачкој заједници у Србији. Међутим, нисам ја једини који треба да да одговор на ово питање. Тиме требају да се баве организације и институције са довољно професионалног интегритета, а које, евентуално, препознају да мој рад резонира са њиховим вриједностима и умјетничким потребама.

Надаље, ја нисам уопште сигуран шта би то имало да значи: њемачки композитор. „Њемачки композитор” је тек једна од многих могућих идентитарних квалификација за композиторе који раде и пребивају у Њемачкој. Било би добро, када би и у Србији и другдје било тако. За мене је много релевантније рећи: Hamburg-based и Sarajevo-born, на примјер. Дакле, локалност је увијек важна на неком нивоу и управо је та способност Њемачке да на сваком нивоу, од републике до општине, амортизира велики прилив композитора из цијелога свијета, учинила њихову музичку сцену динамичном, инклузивном и иновативном.

У нашем случају, ми имамо цијелу једну генерацију музичких стваралаца и умјетника, која је била „ускраћена” за националну самоидентификацију, што због промјењивости и компетитивности националних идеја на нашем подручју, а што због рестрикција у језичној политици или покушаја да се такви идентитети делегирају. Бојим се да и данас поједине институције не могу да изађу из тог зачарног круга потребе за неупитном националном (само)идентификацијом. Можда је то за дисциплине попут музикологије добро, пружа обиље материјала за разматрање, међутим, музика, па ни националне музичке историографије, тиме не добијају много, иако може постојати другачији утисак.

Да ли ипак ипак савремено музичко стваралаштво у Србији? И, ако је одговор ипак одричан, да ли неке стваралеце посебно цените?

Да, пратим донекле. Издвојио бих Ивана Брклачића и Милорада Маринковића. Њих издвајам, не само на темељу професионалних интереса које дијелимо, већ и по колегијалности, с обзиром на изразе подршке и међусобног повјерења ка ономе што покушавамо музички да реализурамо. Осим њих, издвојио бих и Светлану Мараш, која ми је блиска на нивоу својих поетичких преокупација, па и по методологији свога рада. Такођер, желио бих да истакнем и Игора Мишковића који дјелује у домену цез композиције и чији рад, донекле, пратим и уважавам, а својевремено смо судјеловали заједно и на једној музичкој радионици у Београду.

Да ли сте у контакту са другим композицијорима, припадницима наше музичке дијаспоре? Да ли сте имали прилике да сарађујете?

Уколико под нашим музичком дијаспором мислимо на композиторе из Србије, а не, ексклузивно, српске композиторе, онда јесам у контакту са неким од њих, мада нисмо имали прилику да сарађујемо. Већ дуги низ година сам у повременим контакту са Ђуром Живковићем и Аном Соколовић. Овом приликом, желим да им обома захвалим за сву људску и професионалну подршку коју су

ми пружали годинама, а што је значајно помогло моја композиторска настајања, иако међу нама постоје становите разлике у композиторским приступима. Њихову музику и укупну композиторску дјелатност високо цијеним из позиције слушатеља и музичког познаваоца. Важно је да постоје колегијални контакти и заинтересираност, како се у ионако усамљеном композиторском свијету не бисмо осјећали још усамљенијима. Мени је познанство са Аном и Ђуром драгоцјено и зато што траје скоро петнаестак година, без обзира на то што су наши сусрети углавном били кратки и више насумични, него планирани.

Да ли сте у контакту са колегама у Србији, са институцијама и овијим Удружења композитора Србије, СОКОЈ-а и сл?

Имао сам спорадичне, неформалне контакте са Удружењем композитора Србије али нисам никада предао пријаву за чланство јер сам очекивао неки конкретан разлог да до тога дође. Такођер сам неколико пута био у контакту са универзитетском професорицом Тијаном Поповић-Млађеновић, која је, својевремено, моју кућну библиотеку обогатила бројним издањима Факултета музичке уметности у Београду и Музиколошког друштва Србије, као и својим рефлексцијама о савременој умјетничкој музици приликом нашега сусрета на маргини музиколошког симпозија у Сарајеву. Њене књиге *Музичко исмо* и *Пансџилистички процеси музичкој мишљења* биле су значајне у једном периоду мојега студија по питању стваралачких недоумица на које сам покушавао да дам одговор. Овдје, наравно, издвајам и др Ивану Медић, вишу научну сарадницу Музиколошког института САНУ, којој исто тако дугујем захвалност за неколико вриједних наслова у својој библиотеци.

Да ли су Ваша дела извођена у Србији?

Децембра 2017. године у Уметничком павиљону Милице Зорић и Родољуба Чолаковића, имао сам аудиовизуелни перформанс својега рада *Реч, ова реч, није та реч: Дејча њесма*, којим је отворена изложба *Сведочанство – истина или џолишка* у организацији Музеја савремене уметности у Београду и Центра за културну деконтаминацију у Београду. Ако занемаримо период средње школе, то је био, уједно, и једини пут да сам се представио у Србији као музички стваралац.

Да ли је српска музиколоџија и/или музичка критика, џоком ових година које сте џровели у иностранству, џрашила Ваш рад?

Не, колико ми је познато. Мој наступ у „Чолаку” је пропраћен у медијима на нивоу најаве, но нисам примијетио присуство музичке стручне јавности на отворењу поменутог изложбе, иако је било више аудио радова, а сам фокус изложбе био је на фонографском архиву који је формиран у оквиру поменутога пројекта *Сведочанство – истина или џолишка*. Могуће је да музиколози и музички критичари у Србији не придају довољно пажње форматима музичкога представљања који нису на нивоу уобичајених извођачких модела, попут концерта. У сваком случају, волио бих да гријешим. Може бити да не постоји довољан број музичких критичара у Србији са довољно ресурса да се посвете и том, ништа мање важном аспекту музичког дјеловања, а који полази од нових рјешења за поставке музичког дјела које су његов интегрални дио.

Шта је, по Вашем мишљењу, потребно урадити да би се побољшао статус савремене музике у Србији?

Имам утисак да у Србији црква игра велику улогу, како у јавном животу, тако и у умјетничком стварању. Да ли је у питању носталгија за неки прошлим временима, када је црква бивала меценат умјетности, или се ради о псеудохисторијским имагинацијама, не могу са сигурношћу да тврдим; но, рекао бих да свеприсутност религијске естетике није добра за било који облик савременог стваралаштва, нити могућа, осим у нивоу неког накнадног new age-а.

Неопходно је да људи више вјерују у савремену умјетничку музику, него у цркву, или било који други облик институционализоване религије. Притом, не оспоравам духовност, као такву. Наравно. Али, музика је сама по себи духовна појава, па су ме отуда углавном чудили концерти тзв. духовне музике. То сматрам посебним обликом коруптивности људскога духа. Замислите да Бахову *Мису у ха молу* претендирамо да данас назовемо „духовном музиком“, а не само музиком. Треба бити у дослуху са временом.

По мом мишљењу, треба се клонити били каквих канона да би се побољшао положај савремене музике у Србији, били они организациони или естетски.

Да ли планираше да се, у неком тренућку, вратиш у Србију? И који услови треба да се стекну за то?

Питање је, шта би у данашњим условима рада и дјеловања, значи повратак било гдје. Ту сам, када и уколико се стекну услови, да радимо пројекте за добробит умјетничке сцене у Србији, а који ће бити у стању да додају даље од двије или три улице у Београду. Дакле, треба фреквентније изаћи у јавност са том идејом и радити на привременим продукцијским моделима, који би окупили композиторску дијаспору која потиче из Србије и повезали је са домаћим композиторима и радницима у култури, барем на нивоу савјетовања и размјене идеја и мишљења.

Такођер, неопходно је артикулирати мањинско композиторско искуство, о којем сам говорио, како би се утицало на разумијевање мањинске позиције у Србији у било којем домену. Без овог посљедњег, Србија ће увијек бити збркани глас улице, без нарочитих изгледа за бољим разумијевањем стварности људи које се у маси не примјећује. То мора бити један цјеловити приступ, а такво што је могуће артикулирати у савременој умјетничкој музици због њене критичке улоге коју често игра према различитим хијерархијама.

Да можете, да ли бисте поново одабрали исту животињу и професионалну пушању? Шта бисте променили? Који бисте савети дали себи у млађим данима?

Да, апсолутно. Био бих, опет, композитор, јер сам тако понајвише научио о себи, идентитету, духовности, материјалности и свим важним аспектима живота.

Раније бих почео да се бавим компјутерски помогнутом композицијом и новим облицима композиторске праксе, с обзиром на то да полажем на умјетнички интегративан и истраживачки приступ.

Да ли имаће неки савет̄и за данашње младе композӣторе, по̄шкле из Србије и дрӯгих балканских земаља, који се с̄ремају да се о̄тисну у све̄и?

Савјетујем свакоме да се отисне у свијет. Незахвално је бити композитор(иц)ом у земљама бивше Југославије, уколико не постоји озбиљна представа о томе шта значи бити композитор/ица и другдје, ван региона западног Балкана. Таква врста, рекао бих, затворености, није добра ни за умјетнике који наводно дијеле стваралачки алат са широм публиком, попут језика који међусобно говоре и разумију. Осим тога, потреба за присуством и дјеловањем на међународној сцени је стална и без тога није могуће озбиљно бављење умјетничком музиком. Искуство живота вани мијења из темеља нашу перцепцију укупних друштвених односа, доминантних естетика и организационих канона у умјетничком пољу.

АНА МИХАЈЛОВИЋ У ПРВОМ ЛИЦУ

УПИТНИК ЗА КОМПОЗИТОРЕ – Ротердам, Холандија, 2020. године¹

Када сће оџишли из Србије?

У Холандију сам отишла 1995. године.

Који су Вас разлоси наџнали на џакву одлуку (џрофесионални, џриватни)?

Пре свега је разлог мог одласка био везан за проблематичну политичку ситуацију у Србији. Професионални разлог мог одласка биле су последипломске студије на Краљевском конзерваторијуму у Хагу, које сам те године уписала (и завршила 1997. године) у класи професора Луја Андрисена. Приватни разлог: у Амстердаму сам упознала и свог тада будућег (сада бившег) мужа.

Чиме сће се бавили џре одласка из земље? Да ли сће били заџслени?

Пре одласка из земље радила сам годину дана као асистент на Одсеку за музичку теорију Факултета музичке уметности у Београду. Пре тога сам предавала теоријске предмете (хармонија, контрапункт) у средњој музичкој школи „Станковић” и повремено у СМШ „Мокрањац”.

Како сће одабрали земљу у којој ћеџе насџавити каријеру?

Године 1991. гостовала сам на Интернационалном такмичењу Gaudeamus у Амстердаму. Том приликом сам се упознала са холандском савременом музичком сценом, као и са Лујем Андрисеном, код кога сам касније студирала. Тадашња музичка сцена Амстердама, нарочито савремене музике, била је на завидном нивоу. То ме је, наравно, привукло. Тада није било преноса концерата преко интернета и сл.

Каква су била Ваша очекивања џре одласка у иностранство (у смислу џржишћа, моџћности за џрофесионално наџредовање, изазова који Вас очекују)?

У време када сам одлучила да одем у Холандију, у Београду и Југославији је било тешко ратно време, депресија... Жеља за нормалним животом је превагнула, тако да нисам очекивала ништа спектакуларно... била сам више радознала и

¹ Композиторка Ана Михајловић први пут је одговорила на моја питања 2014. године, а затим, почетком 2020. године, ажурирала и допунила своје одговоре.

жељна другачије савремене музике од оне коју сам осамдесетих и деведесетих могла да чујем у Београду и у Југославији.

Да ли смањраиће да сће били довољно припремљени за животи и рад у новој средини?

Не. У почетку боравка у Амстердаму било ми је врло тешко у финансијском смислу, јер нисам имала никакву материјалну подршку од државе, или града Београда.

Да ли су Ваша очекивања испуњена?

Очекивања на музичком плану су углавном била испуњена. Сада, после 25 година, и у Холандији се сцена променила, постало је много теже живети као композитор.

Оно што нисам очекивала у почетку је то да сада (од 2007. године) не живим у „социјалном” стану и не примам никакву „социјалну помоћ” од Холандије. Дакле, то је врло позитивно.

Шта Вас је највише изненадило у новој средини?

Нормалан, скоро нехајан живот људи и продавнице пуне намирница које у животу нисам видела ни пробала. Количина добрих концерата савремене музике била је тих (деведесетих) година ван свих очекивања. Једино што ме је негативно изненадило и уплашило била је количина антипатије према људима са нашег подручја, нарочито из Србије.

Како су Вас прихваћиле колеге у Холандији?

У Холандији је тада било јако много композитора, и холандских и страних. Највише разумевања и подршке сам у почетку добијала од страних композитора.

Како бисте одредили свој стил?

Не желим да своје стваралаштво сврставам у стилове, али могу рећи да сам волела и хармонски и, нарочито, ритмички компликовано да компоујем, под благим утицајем “edgy” поп и џез музике.

Да ли се Ваш стил променио када сће се обрели у новој средини? Ако јесће, да ли су на то утицали „свољни” фактори, или је то била Ваша природна стваралачка еволуција?

Ако упоредим композиције настале пре и после одласка из Србије, могу да уочим промене на плану оркестрирања и структуре. Композиције настале у Холандији су (мислим) структурално јаче, транспарентније оркестриране, али и ритмички доста компликованије.

Наравно да су спољни фактори и нова средина утицали на мене. Имала сам годину дана велики проблем са компоновањем – није више било политичког хаоса из којег сам претходно, на неки начин, „бежала” у музику.

У којој мери су на Вас утицали професори код којих сте студирали композицију? Која смањила својим узором?

Наравно да су и Зоран Ерић и Луј Андрисен утицали на мој музички језик, али нису ми били музички узор. Обојавала сам музику Стива Рајша, Мајкла Најмана, Cocteau Twins, Кита Церета и Мередит Монк.

Да ли сте сада негде запослени?

Не, живим као самостални уметник. Највише радим аранжирање музике за хорове и радим као диригент аматерских хорова, који ми обезбеђују финансијски део живота.

Да ли је у Холандији моје живе само од композиторској стваралаштва?

Јако тешко.

Како бисте описали разлику између „тржишта савремене музике“ у Србији и Холандији?

„Тржиште савремене музике“ увек зависи од финансијске подршке државе, тако да је то у Холандији ипак мало боље. Питање је колико дуго субвендирана музика може да опстане... Савремена музика у Холандији има много већу публику. Такође, у Холандији постоји мноштво малих и великих фестивала савремене музике – који се, и поред тешких финансијских услова, некако и даље одржавају. Од великог значаја је чињеница да овде има много музичара који су заинтересовани за извођење савремене музике – постоји много ансамбала, као и солиста који су специјализовани само за савремену музику.

Да ли сте остали у контакту са колегама у Србији, са институцијама и удружењима композитора, СОКОЈ-а? Да ли су Ваша дела извођена у Србији?

Да, наравно. Дела су ми извођена у Београду на разним фестивалима, али углавном она која имају класичнији састав.

Да ли добијате повратне информације из Србије о томе колико су Ваша дела присутна у нашем музичком животу?

Углавном да.

Да ли је српска музиколоџија или музичка критика, током ових година које сте провели у иностранству, праћила Ваш рад?

Нажалост, не.

Да ли себе доживљавате као српску/југословенску композиторку, или као холандску композиторку нашег порекла, или нешто пређе?

Тешко питање – с обзиром на то да сам рођена у Кувајту, одрасла у Београду као Југословенка, а пола живота провела у Холандији. Ако баш морам да се сврстам, радије бих рекла да себе доживљавам као холандску композиторку српско-хрватског порекла.

Да ли истражили српско савремено музичко стваралаштво? Које ствараоце посебно цените?

Нажалост, не толико колико бих волела. Немам омиљене ствараоце.

Да ли сте у контакту са другим српским композиторима који живе у иностранству? Да ли сте имали прилике да сарађујете?

На професионалном плану – не; приватно, ту и тамо. Можда смо једном сарађивали, али то је било везано за београдску музичку сцену.

Шта је, по Вашем мишљењу, потребно урадити да би се побољшао стању савремене музике у Србији?

Потребно је направити бољи пропагандни програм, као и занимљиве емисије посвећене домаћим, али и страним савременим композиторима свих жанрова. Затим, повећати буџет за културу, укључујући и музичку културу. Увести одсек специјализован за извођење нове, односно, савремене музике на Факултету музичке уметности. Мислим да (не само у Србији) савремена музика стиче више публице ако јој се приближи музичким језиком – али, да ли је то циљ? Ако да, у сваком случају треба водити рачуна о старој, изворној српској музици и више је ценити и промовисати. Можда то нама не спада у категорију савремене музике, али мислим да оригиналност наше изворне музике може да допринесе интересовању других земаља и иностраних композитора који су жељни нечег „другог”. На тај начин се ствара и другачији однос према српској музичкој сцени, па се тако статус може побољшати и у самој Србији.

Да ли планирате да се, у неком тренутку, вратите у Србију? И који услови треба да се стекну за то?

Немам конкретне планове, али бих волела да се вратим. У другом питању, „услови” је снажна и, у исто време, тужна реч. Не бих то назвала условима, већ можда могућностима. Надам се да ћу, када и уколико се вратим у Београд, моћи да наставим да се бавим компоновањем, аранжирањем и, уопште, да будем активна на професионалном плану.

Да можете, да ли бисте поново одабрали исту животињу и професионалну циљу? Шта бисте променили?

Ах, не бих ништа променила, али бих свакако пробала да упишем нпр. Економски факултет, или тако нешто... за сваки случај...

Да ли имате неки савет за данашње младе композиторе који се спремају да се описну у свет?

Рекла бих: да прво пробају да доведу „свет” у Србију. Ако баш морају да оду: смањите емоције везане за политичку ситуацију у Србији, не будите тврдоглави, саслушајте супротна мишљења са смешком и – будите увек тачни, дођите на време.

ИВАН ЕЛЕЗОВИЋ У ПРВОМ ЛИЦУ

УПИТНИК ЗА КОМПОЗИТОРЕ – Џексон (Мисисипи, САД), 2019. године

Када сте отишли из Србије? Који су Вас разлози навели на такву одлуку (професионални, приватни)?

Из Србије сам отишао 1992. године, после завршене средње музичке школе „Др Војислав Вучковић”. Желео сам да студирам композицију са др Мајклом Метјузом на Универзитету у Манитоби, тако да сам у Канади завршио основне студије композиције.

Каква су била Ваша очекивања пре пресељења у иностранство (у смислу прилики, могућности за професионално напредовање, изазова)? Да ли сматрате да сте били довољно припремљени за животи и рад у новој средини?

Пре одласка у Канаду нисам имао никакву визију нити очекивања. Знао сам чиме желим да се бавим, као и шта треба да урадим да бих дошао до тог циља. Не мислим да сам био спреман за тотално нов живот и све оно што такав живот носи са собом, али сам имао велику жељу и тиме сам се руководио.

Да ли су Ваша очекивања испуњена?

У највећој мери јесу.

Шта Вас је највише изненадило у новој средини?

Нова средина у којој сам се нашао није имала никаквих додирних тачака са средином коју сам оставио иза себе. Просто је све било другачије око мене: људи и њихови међусобни односи, начин рада, организација, архитектура места у којем сам се нашао. Чак је и ваздух другачије мирисао... .

Како су Вас прихватиле колеге у новој средини?

Никада нисам имао проблема с колегама. Иако са поприличним потешкоћама око изговора земље из које сам дошао, као и са географским појмовима, од стране колега увек сам био третиран као да сам из земље у коју сам дошао.

Како бисте одредили свој стил?

Тешко питање. Уместо праћења специфичног стила, у својој музици дозвољавам велики број концептуалних решења и идеја да утичу на начин компо-

новања и приступ сваком новом делу. Квалитети које највише поштујем у музичком делу су интелигенција, снага и звучни спектар. Стил музике је од суштинског значаја само у оној мери у којој је жеља композитора да успостави контакт са аудиторijумом, тако да, када је у питању квалитетно музичко дело, не постоје стилови, само људи. Такав приступ схватању музике, који је брушен и рафиниран у Северној Америци, показује посвећеност непрекидној потрази за иновативним концептуалним решењима. Стремљења ка апстрактним инвенцијама служе као база за мултидисциплинарна истраживања и стварања, зарад којих је велики број успешних пројеката долазио као плод сарадње са уметницима из различитих уметничких дисциплина. Као консеквенца таквог приступа, оркестрација сваког новог дела је вођена најбољим могућим тумачењем и интерпретацијом нових идеја. Такав приступ ствара базу за бројне могућности манипулација различитих музичких параметара у којима крајњи исходи концептуалних решења постају веома често неограничени.

Да ли се Ваш стил променио када сте се обрели у новој средини? Ако јесте, да ли су на то утицали „својни“ фактори, или је то била Ваша природна стваралачка еволуција?

Пошто сам после завршене средње музичке школе напустио Србију, тешко је говорити о поседовању било каквог стила у то време.

У којој мери су на Вас утицали професори код којих сте студирали композицију? Која смањраће својим узором?

Знао сам да је за моју стваралачку естетику битно да радим са многим професорима, па сам студирао са еминентним светским стручњацима као што су Мајкл Метјуз и Рандалф Питерс на Универзитету Манитоба, где сам завршио основне студије, затим, Зак Сетел и Алсидес Ланца на МекГил Универзитету, где сам завршио магистарске студије, Гај Гарнет, Ерик Лунд и Скот Вајат на Универзитету у Илиноису, где сам докторирао. Непосредно после добијања Presser награде 2001. године, отишао сам у Институт за истраживање звука и електроакустичне музике (IRCAM) у Паризу, где сам радио са Брајаном Фернихауом и Марк-Андреом Далбавијем. Годину дана касније, примљен сам на Међународни музички институт у Дармштату, где сам био у класи Изабел Мундру, Тристана Мураја, Роберта Х. П. Плаца и Валерија Саникандра.

Да ли сте сада негде запослени?

Запослен сам као ванредни професор на Џексон државном универзитету у САД (савезна држава Мисисипи), као и на Рачунарском факултету у Београду.

Да ли је у САД могуће живети само од композиторског стваралаштва? Какав је стањус композитора-слободњака?

У Америци је тешко, готово немогуће, живети само од композиторског стваралаштва. С друге стране, ја сам и добио посао на факултету због свог стваралаштва, а факултет очекује од мене да компонујем и да ми се дела изводе, тако да једно вуче друго.

Како бисте, у најкраћим цртама, описали разлику између „тржишта савремене музике“ у Србији и у Вашој новој домовини?

Тешко је то упоредити и дати неку реалну слику тржишта у једној и у другој земљи. Савремена класична музика у Америци пролази кроз разне промене, које су на неки начин диктиране различитим интересовањима генерације „Z“, која се тренутно усавршава на факултетима. Мислим да је заједничко то што се интересовања студената проширују једним делом и на популарну музику, па факултети, да би испратили савремене тенденције, проширују своје програме на цез и генерално мултимедијске студијске програме.

Да ли сте остали у контакту са колегама у Србији, са институцијама попут Удружења композитора Србије, СОКОЈ-а? Да ли су Ваша дела извођена у Србији?

У Србији имам заиста драге пријатеље, који су поред тога и врсни музичари. Дела су ми у више наврата извођена на Међународној трибини композитора, на радију, као и на солистичким концертима појединих извођача, тако да сам највише преко тога и био у контакту са Удружењем композитора Србије. Са организацијом СОКОЈ немам никакав контакт.

Да ли добијате повратне информације из Србије о томе колико су Ваша дела присутна у нашем музичком животу?

Немам никакву евиденцију или информације у вези с тим.

Да ли је српска музикологија и/или музичка критика, током ових година које сте провели у иностранству, праћила Ваш рад?

Познајем неколико музиколога са којима је било задовољство седети и причати баш о стварима којима се бавите у овом упитнику. Они су мање-више у контакту са мном и са мојим радом.

Да ли праћите српско савремено музичко стваралаштво? И, ако је одговор позитиван, које ствараоце посебно цените?

Пошто проводим највећи део времена током године ван Србије, заиста ми је тешко да пратим савремено музичко стваралаштво у Србији, тако да би издвајање било ког савременог композитора било произвољно с моје стране.

Да ли сте у контакту са другим српским композиторима који живе у иностранству? Да ли сте имали прилике да сарађујете?

Не, немам никаквог контакта са било којим српским композитором ван Србије. Свако је заузет својим радом, па то вероватно диктира и исход таквог односа.

Да ли себе доживљавате као српског композитора, или као америчког композитора српског порекла, или нешто треће? Како сагледавате власити културолошку позицију?

Не сагледавам себе у таквом контексту. Волим осећај да знам да сам свој.

Шта је, по Вашем мишљењу, потребно урадити да би се побољшао статус савремене музике у Србији?

Максимално отварање земље према иностранству, што би допринело упливу разних савремених стилова, децентрализација земље у културолошком смислу, реструктуирање студијских програма на факултетима... .

Да ли планирате да се, у неком тренутку, вратите у Србију? И који услови треба да се стекну за то?

У овом моменту такву опцију не разматрам. Када бих планирао да се вратим у Србију, мислим да би ми могућност егзистенције била један од главних приоритета.

Да можете, да ли бисте поново одабрали исту животињу и професионалну путању? Шта би сте променили? Који бисте савети дали себи у млађим данима?

Поред неких стремљења и циљева која тренутно имам испред себе, задовољан сам својом професионалном путањом. Млађима бих увек поручио да прате своје снове, а да у исто време не занемаре и аспект егзистенције, који се некако све више намеће као битан фактор у свету у којем живимо.

МАРКО НИКОДИЈЕВИЋ У ПРВОМ ЛИЦУ

УПИТНИК ЗА КОМПОЗИТОРЕ – Штутгарт, Немачка, 2020. године

Када си оtiшао из Србије?

Другог октобра 2003. године.

Који су ти разлози навели на такву одлуку (професионални, приватни...)?

Наставак студија. Имао сам жељу да се бавим компјутерском музиком, а за то једноставно услови у Србији нису били одговарајући. Верујем да је промена средине у професионалном смислу корисна, чак и за оне који се налазе у великим музичким центрима.

Такође – врло отрежњујући сусрети са домаћим институцијама и извођачима (уз јако малобројне изузетке).

Чиме си се бавио пре одласка из земље? Да ли си био запошлен у студији?

Отишао сам практично одмах након студија. Дипломирао сам у марту, а у октобру сам већ студирао у Немачкој.

Како си одабрао земљу у којој ћеш наставити каријеру?

Током студија на Факултету музичке уметности добио сам стипендије за неколико летњих курсева композиције (Дармштат, Чешки Крумлов, Сомбатељ, Апелдорн) који су ми дали некакав увид у наставу композиције у западној Европи. Пресудан је био курс композиције у Будимпешти који је држао Марко Стропа. Пре свега, његова музика и начин рада су оставили дубок утисак на мене. У том моменту Стропа је држао класу композиције у Штутгарту и Паризу, а мени је препоручио да се пријавим за студије на Високој школи за музику у Штутгарту.

Каква су била твоја очекивања пре пресељења у иностранство (у смислу прилики, могућности за професионално напредовање, изазова који те очекују и сл.)?

На основу курсева композиције које сам похађао, схватио сам да су услови и могућности извођења савремене музике неупоредиво бољи у Европи. Шок на првом курсу композиције у Дармштату 1998, поред врло „шарених“ и светлосним годинама удаљених естетика у односу на Београд, понајпре је био ниво и ентузијазам извођача. Осим доцената инструменталних класа и гостујућих ансамбала, то су пре свега били врло млади музичари, најчешће студенти.

Да ли сматраш да си био довољно припремљен за животи у новој средини?

Кренуо сам прилично наивно, по принципу „одох ја”; нисам имао неки *endgame*.

Да ли су твоја очекивања испуњена?

Углавном јесу; остало је још неколико ексцентричних жеља које чекају свој тренутак.

Шта те је највише изненадило у новој средини?

Оно што је недостајало у Београду: толеранција, љубопитљивост, уважавање разлика, поштовање приватности, свест о општем друштвеном добру, поверење у дату реч и постигнут договор.

Како би одредио свој стил?

Нисам размишљао о томе.

Да ли се твој стил променио када си се обрео у новој средини? Ако јесте, да ли су на то утицали „својни” фактори, или је то била твоја природна стваралачка еволуција?

Музичке опсесије су се кристализовале рано, мада је врло мали део тог „дечијег” периода остао део мог важећег опуса. Музички „предметне” категорије у смислу музичког материјала, композиционих процедура, строгости принципа, начина организовања музичког тока, до самог начина компоновања – од скице, преко партичела, до (руком писане) партитуре. Фасцинација техно, фракталима, геометријом, звонима, резонантношћу хармоније, синтезом звука; однос према традицији и историји као бесконачном ризому хиперлинкова; пресудан утицај француско-руске оркестрационе школе.

У којој мери су на тебе утицали професори код којих си студирао композицију? Кога сматраш својим узором?

Пресудан утицај на мене је имао професор Срђан Хофман; седам година учења композиције под његовим менторством је централни утицај на моје целокупно стваралаштво. Кад год путујем за Београд настојим да се сретнем са професором Хофманом, да му покажем чиме се тренутно бавим и чујем његово мишљење и критику. Тако трајан менторски однос је ретка, дивна и вредна ствар, и на томе сам му бесконачно захвалан.

Да ли си сада негде зајослен?

Не.

Да ли је у Немачкој моје живећи од своје композиторској стваралаштва? Какав је стипендијски слободних уметника (уколико имаш информација о томе)?

Немачка је земља са врло професионалном ауторском агенцијом GEMA, преко двадесет Високих школа за музику које су магнет за студенте из целог света,

највећим бројем оркестара на свету; отприлике половина оперских кућа на свету је у Немачкој; то је и земља са великим бројем извођача заинтересованих за нову музику, великом мрежом ансамбала, фестивала, издавача, више богатих радиодифузија, посебним осигурањем само за уметнике, великим бројем стипендија и резиденцијалних програма. Велику помоћ пружа и мој издавач, Sikorski. Уређено тржиште ствара здраву конкуренцију, али и такав, од стране многих идеализован систем, омогућава да тек неколико процената композитора (према подацима ауторске агенције, испод 2%) живи само од компоновања. То је лепа привилегија.

Најбитније је свакако да постоји велика продукција, трансмисија и рецепција нове уметности.

Да ли си остао у контакту са колегама у Србији, са институцијама и удружењима композитора Србије, СОКОЈ-а и сл? Да ли су твоја дела извођена у Србији?

Са неким колегама сам остао у контакту по „другарској” линији. Ивана Огњановић и ја смо остали врло блиски пријатељи.

Познато ми је да су неке моје композиције емитоване на Трећем програму Радио Београда.

Да ли добијаш повратне информације из Србије о томе колико су твоја дела присутна у нашем музичком животу?

Нисам се тиме никада бавио.

Да ли је српска музиколоџија и/или музичка критика, током ових година које си провео у иностранству, праћила твој рад?

Објављено је неколико чланака о мојим композицијама у часопису *Нови звук (New Sound)*, било је неколико ауторских емисија о мојој музици на Трећем програму Радио Београда и учествовао сам на једној од трибина *Нова дела* у организацији Центра за музичку акцију.

Да ли себе доживљаваш као српској/југословенској композитору, или као немачкој композитору пореклом из Србије/Војводине, или нешто друге...? Како сагледаваш властиту културолошку позицију?

Тешко ми је да размишљам у тим одредницама. Мој матерњи језик је мађарски, одрастао сам у вишенационалној Суботици. Везаност за идентитет те ране социјализације у оквиру идеја попут југословенства, интернационализма, плурализма је остала, иако те земље одавно више нема. Југославија је остала као сентиментално сећање, аркадијски предео дечијих сећања пре пост-југословенског ратног ужаса и општег друштвеног слома. И сада сам ту где сам.

Да ли праћеш српско савремено музичко стваралаштво? И, ако је одговор потврдан, које ствараоце посебно цениш?

Мој увид у новије стваралаштво у Србији је исувише ограничен за неки темељнији суд.

Да ли си у контакту са другим нашим композиторима који живе у иностранству? Да ли сте имали прилике да сарађујете?

Повремено сретнем Милицу Ђорђевић на „музичким дешавањима” у Немачкој. Са Ђуром Живковићем повремено имам контакт имејлом.

Шта је, по твојем мишљењу, потребно урадити да би се побољшао статус савремене музике у Србији?

Не знам. С обзиром на јадно стање у којем се налазе највеће уметничке институције у професионалном, персоналном и програмском смислу, недостаје ми оптимизам. Мислим да мале средине које нагињу епском конзервативизму треба да буду толерантније према *fringe* појавама.

Јавна радиодифузија, која игра прворазредну улогу као поручилац, извођач, конзерватор и пре свега дистрибутер у етру нове музике у Европи, у Србији је сведена на сасушени фикус.

Опадање техничког нивоа компоновања је забрињавајуће. То је мој сасвим анегдотални утисак, на основу мајсторских курсева које сам држао на Факултету музичке уметности, као и површног увида у рецентнију продукцију српске музике. Верујем да компоновано треба да се изведе, иначе нема ни међусобног одмеравања (у естетском смислу), ни према самом себи. Коначно, то би нам дало увид у то да ли је српска музичка сцена тако летаргична због лењости актера, разорног (не)деловања институција, или нечег трећег. Институције нису само безлични концепти, програми, зграде или ансамбли; то су, пре свега, људи који их смишљају и спроводе и објективни *fail* људског фактора је допринео овако безнадежном стању. Како је могуће да Зоран Христић у композицији *Завештање* за виолу, крављи рог и симфонијски оркестар, поруџбина БЕМУС-а 1989. године, бестидно украде туђу композицију (ради се о Шестој симфонији Гије Канчелија из 1981, издавач Edition Peters), уместо Канчелијевог увода цитира једну народну мелодију и тако нетакнуту туђу композицију прогласи својом, те иста бива изведена на битном подијуму као што је БЕМУС, објављена на компакт диску (*Нови звук*) и резултат тога је – ништа? Ако је читава сцена толико неинформисана да не препозна такав плагијат – онда је то страшно; с друге стране, ако сцена препозна плагијат, али из неког разлога то прећути – онда је то потпуно поражавајуће.

Нарицати над недостатком оркестарских извођења и уопштено великих састава ми се не чини продуктивним или смисленим. Ако нема оркестара и великих ансамбала треба приступити барокној пракси: нечег увек има – виолина и MIDI клавијатура, друм-сет и видео, два клавира, или два виолончела. Испада да је транзиција разлупала све и једну позитивну тековину социјализма, а потенцирала оно најнегативније (ту мислим на омнипрезентни анахронизам и академизам, коме су се, као метастазе, придружили квазиправославље и квазиспиритуалност).

Да ли планираш да се, у неком тренутку, вратиш у Србију? И који услови треба да се стекну за то?

У Србији боравим само у приватном контексту; немам илузија да је у Србији могућа професионална делатност у капацитету како се музиком сада бавим.

*Да можеш, да ли би поново одабрао исту животињу и професионалну пушању?
Шта би променио? Који савети би дао себи у млађим данима?*

Не знам. Од судбине нико није успео да побегне.

*Да ли имаш неки савети за данашње младе композиторе који се спремају да се
описну у свети?*

Да не слушају савете.

ГОРАН ЛАЗАРЕВИЋ У ПРВОМ ЛИЦУ

УПИТНИК ЗА КОМПОЗИТОРЕ – Хамбург (Немачка), 2020. године

Када с'ће отишли из Србије? Који су Вас разлози навели на такву одлуку?

Отишао сам 2013. године. Разлози су били и приватни (веза са девојком у Немачкој) и професионални (атрактиван студијски програм на Високој школи за музику и театар у Хамбургу). Није било превише компликовано добити студентску визу.

Чиме с'ће се бавили пре одласка из земље? Да ли с'ће били запослени?

Да, био сам запослен у струци: радио сам као професор хармонике у Грузи, у издвојеном одељењу музичке школе „Др Милоје Милојевић” из Крагујевца.

Каква су била Ваша очекивања пре пресељења у иностранство (у смислу изживљавања, могућности за професионално напредовање, изазова који Вас чекају)?

Очекивао сам мање-више слично стање као у Србији. Показало се колико мало маште сам имао. У Немачкој су ми се отвориле могућности о којима нисам могао ни да сањам.

Да ли сматрате да с'ће били довољно припремљени за живот и рад у новој средини? Да ли су Ваша очекивања испуњена?

Не, нисам био припремљен. А живот и рад у Немачкој превазишли су сва моја очекивања.

Како су Вас прихватиле колеге у Немачкој?

Добро. Музичари су овде веома мешовитог порекла.

Шта Вас је највише изненадило у новој средини?

Отвореност за нове идеје, рад са најновијим технологијама и трендовима, компетентност и пожртвованост предавача, чињеница да се рад сваке врсте изузетно цени.

Како бисте одредили свој стил?

Електроакустичка авангарда / слободна импровизација.

Да ли се Ваш стил променио када сте се обрели у новој средини? Ако јесте, да ли су на то утицали „својни“ фактори, или је то била Ваша природна стваралачка еволуција?

Да. Мој стил је сазрео под утицајем нових сазнања (микротонална музика), нових технологија (Max/MSP, Ableton Live, рад са сензорима итд.) и веома живе сцене слободне импровизације.

У којој мери су на Вас утицали професори код којих сте студирали композицију? Која смањраће својим узором?

Моји професори нису пуно утицали на мој музички језик, али су ми доста помогли по питању филозофије и елемената наративности у мојој музици. Узорима бих сматрао композиторе попут Георга Фридриха Хаса, Берђа Лигетија, Софије Губајдулине и Љубице Марић.

Да ли сте сада негде зајослени?

Да. Радим са пуним радним временом као координатор пројеката на Високој школи за музику и театар у Хамбургу, одговоран за пројекте Hamburg Open University (hoou.de). Поред тога, активан сам као слободни уметник (композитор, акордеониста и специјалиста за мултимедију).

Да ли је у Немачкој мојуће живећи само од свој стваралаштва? Какав је стајтус композитора-слободњака (уколико имате информација о томе)?

Врло тешко, готово немогуће. Изузев пар имена светског ранга (попут Губајдулине и Хаса), сви имају додатне изворе зараде – од таксирања, преко рада у музичким школама (углавном приватним, ређе државним), до рада на факултетима (у својству професора, предавача, сарадника на пројектима). Друштвени статус композитора је веома висок, али се то не одражава на финансије.

Како бисте, у најкраћим цртама, описали разлику између „тржишта савремене музике“ у Србији и у Немачкој?

У време кад сам отишао из Србије, сцена је тек почињала да се развија, тако да верујем да су моји коментари о Србији застарели. Сцена у Немачкој је, за моје критеријуме, веома жива. Моји професори се жале како је раније у Немачкој било много боље. Све је мање пара и подршке за културу, поготово за савремену музику. Рекао бих да је „тржиште савремене музике“ овде у силазној путањи. Мултимедија, додуше, као нови стил, наилази на више подршке и примене.

Да ли сте у контакту са колегама у Србији, са институцијама попут Удружења композитора Србије, СОКОЈ-а? Да ли су Ваша дела извођена у Србији?

У контакту сам са појединим колегама са електроакустичке сцене, а не са институцијама. Моја дела нису извођена у Србији.

Да ли добијате повратне информације из Србије о томе колико су Ваша дела присутна у нашем музичком животу?

Моја дела нису присутна у српском музичком животу.

Да ли је српска музиколоџија и/или музичка критика, током ових година које сте провели у иностранству, праћила Ваш рад?

Не.

Да ли себе доживљавате као српско/југословенског композитора, или као немачког композитора нашег порекла, или нешто треће? Како сагледавате властити културолошку позицију?

Нешто треће. Себе видим као Европљанина са балканским коренима.

Да ли праћите српско савремено музичко стваралаштво? И, ако је одговор потврдан, које ствараоце посебно цените?

Не превише. Посебно ценим Светлану Мараш, Владимира Трмчића и Исидору Жебељан. Од старијих композитора, Љубицу Марић и Дејана Деспића.

Да ли сте у контакту са другим српским композиторима који живе у иностранству? Да ли сте имали прилике да сарађујете?

У спорадичном контакту сам са неколицином, али сам сарађивао само са Јеленом Дабић, током њених студија у Хамбургу.

Шта је, по Вашем мишљењу, потребно урадити да би се побољшао стање савремене музике у Србији?

Потребно је повећати степен пријемчивости публике за савремену музику, путем објашњења, прича, предавања итд. Треба радити на образовању нових генерација публике, кроз радионице са децом (рецимо попут <https://www.klangradar3000.de/>, <https://www.elbphilharmonie.de/de/instrumentenwelt> и сличних иницијатива). Мултимедијални садржаји привлаче млађу публику (видети нпр. <https://www.bbc.com/serbian/lat/srbija-48779425> и слично).

Да ли планирате да се, у неком тренутку, вратите у Србију?

Не планирам.

Да можете, да ли бисте поново одабрали исту животињу и професионалну циљању? Који бисте савет дали себи у млађим данима?

Вероватно бих одабрао сличну путању. Отишао бих раније на студије у иностранство и више бих пажње посветио учењу страних језика. Себи бих дао следећи савет: „Не потцењуј важност networking-a”.

Да ли имате неки савет за данашње младе композиторе који се спремају да се описну у свеш?

Just do it! Искуство живљења и рада у другачијој културној средини је непрочењиво. Сусрести се, причати, имати сарадњу и стећи пријатеље из свих крајева света, са свих континената и културних позадина, може само да вас обогати. Свет је много већи од Србије и, ако одлучите да се вратите, ваша искуства ће обогатити и оплеменили нашу земљу.

ТЕОДОРА СТЕПАНЧИЋ У ПРВОМ ЛИЦУ

УПИТНИК ЗА КОМПОЗИТОРЕ – Њујорк (САД), 2020. године

Када си отишла из Србије?

Године 2005. сам се преселила у Хаг, а 2015. у Бруклин/Њујорк, са малом паузом у Београду 2014. године, док сам чекала америчку визу.

Који су ти разлози навели на такву одлуку (професионални, приватни...)?

У Холандију сам отишла да наставим студије композиције на Краљевском Конзерваторијуму у Хагу. Селидба у САД је уследила из професионалних, као и приватних разлога, а највише због радозналости и жеље за променом.

Чиме си се бавила пре одласка из земље? Да ли си била запослена у студији?

Студирала сам клавир и композицију на Факултету музичке уметности у Београду.

Како си одабрала земљу у којој ћеш наставити каријеру?

Првенствено сам желела да студирам на Краљевском конзерваторијуму у Хагу због њихове катедре за композицију која је, поред занимљивих професора и могућности да се студира са неколико њих истовремено, тада имала око 60 студената композиције са свих страна света, различитих позадина, година живота и музичког искуства. Привукла ме је врло занимљива, разноврсна и жива сцена савремене и експерименталне музике, као и слободне импровизације и перформанса.

После скоро десет година у Холандији, где сам после студија радила као пијанисткиња и композиторка, преселила сам се у Бруклин. За то сам се одлучила из многих разлога. И овог пута ме је привукла, сада доста другачија, разноврсна сцена експерименталне уметности, већи град, доста пролазника, покрета, висока продуктивност, као и све остало непознато.

Каква су била твоја очекивања пре пресељења у иностранство (у смислу животних, могућности за професионално напредовање, изазова који те очекују)? Да ли сматраш да си била довољно припремљена за животи у новој средини?

Верујем да сам била спремна, мада пре одласка у иностранство нисам живела сама, а и била сам студенткиња. Сећам се да сам била пуна ентузијазма за нове

изазове и искуства, нову средину; да упознам нове културе, сарађујем са разним музичарима. Нисам имала фиксирани циљ да ли бих се после студија враћала, остала и колико, или отишла негде другде. Ни сада немам фиксиран план колико дуго ћу остати у Њујорку, да ли ћу се селити на неко друго место, или вратити негде где сам већ живела, нити када би то било.

Да ли су твоја очекивања испуњена?

Трудила сам се да будем што отворенијег ума и не одређујем себи шта тачно треба да се деси, већ да прихватим разноврне ситуације, да ризикујем и да учим ново.

Како су те прихватиле колеге у новој средини?

Колеге су ме и у Хагу и у Њујорку врло брзо прихватиле са доста поштовања. У оба града сам већ у првим месецима учествовала у разним пројектима као композитор и извођач, организовала своје концерте, основала ансамбле и колективе.

Како би одредила свој стил?

Генерално бих сврстала своју музику у шири спектар експерименталне музике. Не бих могла да одредим један стил. Као композитора, извођача, организатора концерата и слушаоца, занимају ме многи стилови, разне комбинације, стилска неодређеност, нови правци.

У којој мери су на тебе утицали професори код којих си студирала композицију? Кога сматраш својим узором?

На разне начине су на мене утицали не само професори у чијој класи сам студирала, већ, могло би се рећи у већој мери, и многи студенти са којима сам студирала у Београду и Хагу, као и разни музичари са којима сам сарађивала.

Да ли си сада негде запослена?

Радим као корепетитор певачког одсека у музичкој школи "Third Street Music School Settlement" и као инжењер звука. Оба посла су негде између part-time и freelance.

Да ли је у САД могуће живети само од свој композиторској стваралаштва? Какав је стајтус слободних уметника (уколико имаш информација о томе)?

Ја то лично не знам, није у мом интересовању да ли је и како могуће живети само од композиторског стваралаштва. Поред компоновања, моје музичке активности обухватају извођење, организовање концерата, вођење ансамбала, снимање.

Мој осећај је да би моје композиторско стваралаштво, као и друге музичко-социјалне активности, биле ограничене ако би ми то био основни извор зараде. Имам срећу да су послови који ми доносе зараду везани за музику, а сматрам да за мене не би био велики проблем и да нису.

Да ли си остварила у контакту са колеџима у Србији, са институцијама и удружењима композитора Србије, СОКОЈ-а? Да ли су твоја дела извођена у Србији?

У контакту са многим музичарима са којима сам студирала и у Србији и у Холандији. Иако смо расути по свету, и даље сарађујемо. Као аутор припадам СОКОЈ-у за извођења на територији Србије, а ASCAP-у за остатак света.

Дела ми се повремено изводе у Србији – на Међународној трибини композитора, као и на самостално организованим концертима.

Да ли добијаш повратне информације из Србије о томе колико су твоја дела присутна у нашем музичком животу?

Мислим да моја дела нису присутна у српском институционалном музичком животу. Овде мислим на радио, фестивале, концерте устаљених ансамбала, у званичним салама. Иако, наравно, знам да се моја дела повремено изводе и у поменутиим институцијама, рекла бих да сам као музичар заступљенија у свету експерименталне и underground уметности. То је сфера за коју сам заинтересована, у којој креирам и у коју улажем енергију.

Да ли је српска музиколоџија и/или музичка критика, током ових година које си провела у иностранству, пратила твој рад?

Не, колико ја знам.

Да ли себе доживљаваш као српску композиторку, или као холандску или америчку композиторку српског порекла, или...? Како сагледаваш власиту позицију?

Себе као особу, а ни као уметницу не доживљавам кроз националне или културолошке идентитете. На то бих додала да не видим себе ни као комбинацију својих националности (рођена сам у Београду, држављанка сам Србије и Словеније) и земаља у којима сам живела, у које често путујем и проводим одређено време, или где имам ближу фамилију (Холандија, САД, Швајцарска, Израел, Немачка, Аргентина). Не бих да негирам утицаје разних средина у којима сам живела и стварала.

Да ли пратиш српско савремено музичко стваралаштво? И, ако је одговор позитиван, које ствараоце посебно цениш?

Трудим се да пратим дешавања у целом свету, па тако и у Србији. Од српских музичара чије стваралаштво активно пратим и подржавам, навела бих неколико имена: Ана Ђатовић, Владан Кулишић, Јасна Величковић, Мања Ристић, Светлана Мараш, Милана Зарић, Драшко Аџић.

Да ли си у контакту са другим српским композиторима који живе у иностранству? Да ли сте имали прилике да сарађујете?

Често сарађујем са Јасном Величковић и Владаном Кулишићем, који живе и раде у Холандији, а последњих година и са Милошем Раичковићем, који живи у Бруклину.

Шта је потребно урадити да би се побољшао сјајус савремене музике у Србији?

Из искуства бих могла да приметим да свугде, у Србији као и у другим, чак богатијим земљама, на неки начин и у неком облику има истих проблема, ако су то уопште проблеми. Многе ствари зависе од личних очекивања и интересовања. Као неко ко се бави експерименталном музиком и ко је активан на underground сценама од Србије, преко Европе, Северне и Јужне Америке до Блиског Истока, уметнички покрет који мене занима и у коме стварам, у свим земљама (за које знам), има врло сличану позицију, а такође је врло повезан – изван физичких граница, испод институција и упркос дистанци и маргиналности.

Као други део одговора на ово питање, желела бих да једноставно поделим неке од својих идеја о уметности, друштву и сарадњи, које се трудим активно спроводим у својим делатностима, како професионалним, тако и личним:

- заједнички, колаборативни приступ стварању, извођењу, слушању музике и моћ истог да окупи људе различитог порекла, са различитим искуствима и идејама, и инспирише нове облике друштвене и уметничке организације и учествовања у њима;
- испробавање нових начина естетског израза и омогућавање инклузивнијег, нехијерархијског дискурса и учешћа;
- стварање широкогрудог и колаборативног окружења које подстиче великодушност, интроспекцију и пажњу.

Да ли планираш да се, у неком тренутку, вратиш у Србију? И који услови треба да се стекну за то?

Још увек не размишљам о следећој дестинацији.

ТАТЈАНА РИСТИЋ У ПРВОМ ЛИЦУ

УПИТНИК ЗА КОМПОЗИТОРЕ – Кристијансанд, Норвешка, 2020.

Када сīе оīишли из Србије?

Од 2002. сам перманентно ван земље из приватних разлога.

Чиме сīе се бавили пре огласка из земље? Да ли сīе били зајослени?

Да, прошла сам дуг пут од неких петнаестак година ангажмана на Факултету музичке уметности у Београду, почевши од звања демонстратора, па потом асистента-приправника, затим асистента, да бих коначно напредовала до доцента на Катедри за теоријске предмете Факултета музичке уметности.

Како сīе одабрали земљу у којој ћете насīавиши каријеру?

Парадоксално, нисам планирала исељење из Србије. Добила сам двогодишњу стипендију норвешке владе давне 2003. године. После тога се указало слободно место на истом универзитету и једноставно сам прихватила позицију. Ипак, понављам да су кључни разлози мог боравка у Норвешкој приватне природе.

Каква су била Ваша очекивања пре пресељења у иностранство (у смислу могућности за професионално напредовање, изазова који Вас очекују)?

Нисам имала пуно информација о томе шта ме чека, те је мој пут био пун изненађења, што можда и није тако лоше. Ипак, уштедела бих себи много драгоценог времена и труда да сам боље разумела законе новог тржишта.

Да ли сматрате да сīе били припремљени за животи и рад у новој средини?

Не, на жалост нисам била ни најмање припремљена за живот и рад у новој средини. Много је специфичности које човек мора да научи у ходу. Читав процес је био веома интензиван, пун изазова на свим нивоима.

Да ли су Ваша очекивања испуњена?

Ово је тешко питање. На неки начин сам наставила узлазну линију од петнаестак година, коју сам започела на Факултету музичке уметности у Београду. Неки досези нису били очекивани, дошли су као пријатно изненађење. С друге стране, нека очекивања се за сада се још нису испунила. Оно што сам научила током времена јесте да се стрпљење и истрајност на крају исплате.

Шта Вас је највише изненадило у новој средини?

У почетку сам била изненађена, готово затечена, новим системом вредности. Тада сам измењен систем вредности повезивала са новом средином. Током времена сам спознала да је читав свет у процесу трансформације и да сви имамо сличне изазове на путу квалитетног и одговорног бављења професијом. Просто, локални изазови су део глобалног дизајна.

Како су Вас прихватиле колеге у новој средини?

Срећом, имам дивне колеге овде у Скандинавији. Веома сам захвална што су ме колеге тако лепо прихватиле. Добила сам пуно корисних савета и препорука како да се управљам у новој средини. На неки начин, понављам, у процесу глобализације ми музичари се суочавамо са сличним изазовима. Верујем да је фантастично то што смо у могућности да поделимо специфична искуства.

Како бисте одредили свој стил?

Самопроцене су не само необично тешке, већ и опасне. Осећам да мом стилу најближе одговара одредница експресивног редукционизама.

Да ли се Ваш стил променио када сте се обрели у новој средини? Ако јесте, да ли су на то утицали „свољни“ фактори, или је то била Ваша природна стваралачка еволуција?

Да, мислим да се мој стил променио након одласка у иностранство. Тај феномен покушавам да објасним као сублимат нових утицаја, подстицаја, у комбинацији са личном еволуцијом.

У којој мери су на Вас утицали професори код којих сте студирали композицију? Која смањила својим узором?

Веома сам захвала свим својим професорима током студија, како на ФМУ, тако и у иностранству. Са љубављу се сећам изузетно велике посвећености струци свих наших професора на Факултету музичке уметности, која ме и дан-данас инспирише. Тешко је набројати све узоре, али бих посебно издвојила музику Василија Мокрањца. Иако нисам била студент професора Мокрањца, његову музику једноставно необично волим и носим са собом у сваком тренутку, ма где била.

Да ли сте сада негде запошлени?

Да, имам part-time ангажман. Редуковала сам позицију са пуним радним временом на Универзитету Агдер да бих имала више слободног времена за стваралаштво.

Да ли је у Норвешкој могуће живети само од композиторској стваралаштва? Какав је стајтус слободних уметника (уколико имате информација о томе)?

У мојој новој домовини је сасвим могуће живети „само“ од компоновања. До пре неколико година било је веома популарно имати статус слободног уметника.

Многе младе колеге, а посебно бивши студенти су изабрали ту опцију. У новије време, нажалост, статус је изгубио на популарности. Један од разлога је знатно мања зарада, јер се систем наплаћивања хонорара променио. Тада се указала варијанта уметничког истраживања, па су се многе колеге преусмериле у том правцу. У овом тренутку тешко је прогнозировать тенденције. Сви смо радознали да видимо како ће изгледати друштво и позиција уметности у пост-корона времену.

Како бисте, у најкраћим цртама, описали разлику између „иржииииа савремене музике“ у Србији и Норвешкој?

Скандинавија је уређено друштво које одликује економска сигурност и детерминисана позиција професије у тим оквирима. С друге стране, изазови су слични у обе средине: савремена музика није део музичке индустрије ни у Србији, нити у Норвешкој. Чини ми се да је финансирање и подршка савременом уметничком стваралаштву велики изазов у обе моје домовине.

Да ли сте остали у контакту са колегама у Србији, са институцијама и/или Удружења композитора Србије, СОКОЈ-а? Да ли су Ваша дела извођена у Србији?

У спорадичном сам контакту са колегама у Србији. Нажалост, све је мање времена, а све више обавеза и рокова које треба испоштовати. Знам да СОКОЈ и Удружење композитора Србије настоје да ураде најбољи могући посао и да је њихово деловање од виталног значаја за нашу културну средину.

Понеко од колега са ФМУ ме понекад уврсти у концертни репертоар и необично сам им захвална због тога.

Да ли добијате повратне информације из Србије о томе колико су Ваша дела присутна у нашем музичком животу?

Као што сам истакла, Удружење композитора Србије сјајно дистрибуира информације, бар нама у дијаспори. У глобалном друштву сви смо много боље повезани и информације се брже и лакше деле.

Да ли је српска музикологија и/или музичка критика, током ових година које сте провели у иностранству, праћила Ваш рад?

Негде верујем да то што сам у иностранству нема никаквог удела, те да је мој рад пропраћен (тј. био би пропраћен) на исти начин у оба случаја. Развој српске музикологије и музичке критике сматрам импресивним и осећам се поносном на достигнућа колега у домовини.

Да ли себе и доживљавате као српску/југословенску композиторку, или као норвешку композиторку нашег порекла, или нешто пређе?

Није ми нарочито битно да ли сам норвешко-српска композиторка, или обрнуто. Себе доживљавам као музичара и, на тај начин, као члана једне велике интернационалне породице, која има сличне изазове, ишчекивања, настојања, снове... Такав став је дубоко личан и нисам сигурна да ли је и колико оправдан.

Да ли истражили српско савремено музичко стваралаштво? И, ако је одговор потврдан, које ствараоце посебно цените?

Да, пратим савремено стваралаштво у Србији. Не желим да посебно издвојим било које име да не бих некоме учинила неправду. Истовремено бих поново изразила најдубљу захвалност Удружењу композитора Србије на информацијама о активностима колега које су ми прослеђене током протеклих година.

Да ли сте у контакту са другим српским композиторима који живе у иностранству? Да ли сте имали прилике да сарађујете?

Са нашим композиторима који живе и раде у дијаспори сам спрјично у контакту путем друштвених мрежа. Сарађујем понекад са нашим визуелним уметницима. Увек сам веровала да моја музика припада уметничким галеријама и на тај начин осећам да се моја музика вратила/враћа кући. Веома уживам у раду на аудиовизуелним инсталацијама, а то су сарадње које су започеле давно, у домовини и које су се наставиле без обзира на локацију.

Шта је, по Вашем мишљењу, потребно урадити да би се побољшао стањус савремене музике у Србији?

Као први корак, потребно је едуковати публику, што се већ настоји у Србији. Ово је дуготрајан и тежак процес, јер у нас још увек не постоји уређен систем вредности и економска валидност професије. Коначно, поновићу, да не би била наодмет боља финансијска подршка савременој музици у нас. Верујем да би креативна комбинација само ова два фактора већ могла да знатно побољша статус савремене музике у Србији.

Да ли планирате да се, у неком тренутку, вратите у Србију? И који услови треба да се стекну за то?

Вратила бих се у Србију веома радо једног дана, ако бих имала смислен ангажман. Који су услови потребни за тако нешто? Па... да се негде отвори слободна позиција, као и да ме колеге желе назад. С друге стране, ми имамо сјајне младе људе који се квалитетно развијају, тако да ми се чини да није нарочито реално маштати о повратку.

Да ли бисте поново одабрали исту животињу и професионалну пушању? Шта би сте променили? Који бисте савети дали себи у млађим данима?

Хиљаду пута да се родим, изабрала бих исту професију изнова! Никада нисам имала дилема у том смеру. Наравно да постоје једноставнија и профитабилнија занимања, али није све у новцу. Напротив, сатисфакција је веома важан део дизајна. С друге стране, не бих протестовала да је путања коју сам прошла била нешто једноставнија. Ипак, музика је увек била интернационална професија и, услед тог својства, тешко је имати праволињске смернице. Савет који бих могла да понудим себи, а и младим колегама је: пажљиво планирајте, ако можете. У ствари, најкраћи пут је понекад и најбољи. Ако ништа друго, мање компликована путања је бржа, а време је било и биће драгоцено. Изнад свега, важно је бити свестан специфичности професије, јер се тада лакше преброде изазови. У тешким моментима, једини повраћај бављења овом професијом може да буде

сатисфакција да је нешто урађено на најбољи могући начин, или макар како ваља. То је непроцењива, драгоценa и незаменљива емоција у тешким тренуцима разрешења професионалних изазова.

Да ли имате неки савет за данашње младе композиторе који се спремају да се описују у свети?

Савет младим колегама? Па, то сам већ антиципирала негде: информишите се колико можете и будите сигурни да је одлазак у иностранство оно што заиста желите. Није битно где се ствара, него шта ће се створити. Подједнако је важно имати среће. Стога, информишите се пажљиво, волите то што радите и – срећно!

МИЛИЦА ЂОРЂЕВИЋ У ПРВОМ ЛИЦУ

УПИТНИК ЗА КОМПОЗИТОРЕ – Берлин, Немачка, 2017. године¹

Када си оишла из Србије и који су те разлози надали на такву одлуку?

Из Србије сам отишла у новембру 2007. године. Разлог за то је био искључиво професионални: жеља за знањем и професионалним усавршавањем. Уписала сам (тада) магистарске (сада – специјалистичке) последипломске студије на Конзерваторијуму у Стразбуру (Conservatoire National de Region de Strassbourg) у класи Ивана Феделеа. Након ових студија, наставила сам усавршавање на институту IRCAM у Паризу (2009–10) похађајући програм Cursus 1, да бих на крају, 2011. уписала студије трећег циклуса (еквивалент докторским) на Академији „Ханс Ајслер” у Берлину, у класи Ханспетера Кибурца.

Чиме си се бавила пре одласка из земље? Да ли си била зајослена?

У тренутку одласка из Србије још сам била студент Факултета музичке уметности у Београду. Паралелно са студијама композиције, повремено сам хонорарно радила на Радио-телевизији Србије као спољни сарадник у Програму за децу и младе и у Музичкој редакцији.

Како би описала свој композицијорски стил? Да ли се он, и у којој мери, променио након твоје одласка у иностранство?

Свој стил бих првенствено описала као аутентичан, константан пут ка брушењу свог личног, оригиналног „гласа”. Моја дела одликују велика енергичност, експресивност и густина звука, који повремено делују (жељено) узнемирујуће. Партитуре су израђене у прецизној (не псеудо-комплексној) нотацији, док се моја музика не задржава на површинској експресији, већ се бави и прецизним структуралним анализама и проблематиком формалне интеграције. Уз сву драматику геста и дизајна звука, ова музика ипак изискује и рефлексивне напоре.

Фатални континуитет глобалне структуре најчешће се суочава са индивидуалним, посебно профилисаним изразом сваког инструмента. Резултирајући апсурдни ефекти су заправо прецизно прорачунати и сматрам да то чини мој рукопис препознатљивим, исто као и мој скептицизам по питању хармонских или ритмичко-метријских интеграција. Тако се граде релативно стабилни кон-

¹ Композиторка Милица Ђорђевић је први пут одговорила на питања из упитника 2014. године, а затим је 2017. своје одговоре проширила и допунила.

тексти, који ипак не дозвољавају слушаоцу да предвиди даљи развој на бази синтаксички издиференцираних структура.

Не мислим да се мој стил значајно променио након одласка из Србије, бар не у суштинском смислу, јер сам још током студија у Београду кренула да откривам и негујем „нешто своје”. Никада нисам била заведена трендовима са којима сам се сусретала боравећи у иностранству и суделујући у музичком животу земаља у којима сам живела, ма колико они атрактивни или непознати били. Мој стил је само унапредовао и развијао се захваљујући стеченом знању, искуству и вештинама, што је допринело његовој кристализацији.

Да ли у својим композицијама користите неке мотиве српске и/или балканске традиционалне музике?

Осврћем се на нашу традиционалну музику, ону аутентичну, најстарију, још увек паганску, иако то у мојим делима није ни доминантно ни транспарентно. Овај утицај се више односи на нетемперована микро сазвучја или, повремено, на ритмичке структуре.

Да ли си негде зајослена?

Радим као слободни уметник-композитор, тако да је посао који обављам искључиво и у најдиректнијој вези са мојим стваралаштвом.

Како би, у најкраћим цртама, описала разлику између „тржишних савремене музике” у Србији и Немачкој?

Основна разлика је у томе што, чини ми се, у Србији то тржиште и не постоји. У Немачкој се савремена музика системски негује и доста пажње јој се посвећује на свим нивоима. Иако је у целом свету наша публика мала, ипак се у Немачкој много ради не само на промоцији и подршци савремене уметничке продукције, већ се огромни напори улажу у едукацију шире публике, са циљем да се она упозна са савременим стваралаштвом, а постепено и да га прихвати и усвоји. Не занемарујући свеукупну финансијску ситуацију у којој се држава налази, у Србији се полази од тога да „то нико неће да слуша” и да „никога то не занима”; самим тим, не постоји могућност да се публика континуирано едукује и прихвати савремено стваралаштво као нешто квалитетно, нормално и вредно. Чини ми се да постоји генерална *a priori* аверзија према томе од стране оних који би требало да буду најодговорнији и најзаслужнији за опстанак савременог стваралаштва.

Такође, сматрам да не постоји јасна граница између културе и естраде, или између заиста квалитетног уметничког дела и атрактивне аматерске приредбе за широке народне масе.

Шта је, по вашем мишљењу, потребно урадити да би се побољшао статус савремене музике у Србији?

Мислим да сам на ово питање претходно одговорила, али укратко: финансије нису изговор. Потребна је системска подршка савременом стваралаштву, као и таква културна политика која ће континуирано едуковати публику и постепено, али константно навикавати на савремену музику. Али, мислим да је пре

тога неопходно кренути од самог почетка, од основних школа па надаље, да би људи знали шта заиста јесте култура и колико она утиче на квалитет живота. Затим на ред долази квалитетнија, разноврснија и демократичнија културна понуда...

Да ли планираш да се, у неком тренутку, вратиш у Србију? И који услови треба да се створе за то?

Искрено бих волела, и то јако! Али, да бих се вратила, морам да знам на шта и због чега се враћам и да то одговара условима за живот и рад, достојним једне нормалне, скромне особе. Тренутно од компоновања у Србији не бих могла ни да преживим, нити бих као уметник имала прилике и могућности за рад и напредовање какве имам у Немачкој; а шансе да добијем неки посао који би ми омогућио егзистенцију и који би одговарао мом образовању, досадашњем искуству и каријери су на нивоу статистичке грешке...

С обзиром на то да се 2017. године навршава тачно десет година откад си отишла из Србије, како би у најкраћим цртама сумирала тих десет година? Шта си научила, колико се твој композицијски „рукопис“ изменио, а колико твој укуан доживљај музике, твоје савремене?

То је заиста узбудљивих и турбулентних десет година! У најкраћим цртама, научила сам да се борим и онда када мислим да немам снаге, да никако не одустајем од свог замишљеног пута. Научила сам доста и у занатском смислу, пре свега зато што сам имала приступ огромној „литератури“, свему што је најактуелније у новој музици ми је доступно у сваком тренутку, из сусрета са колегама и из личног искуства и истраживања. Не знам да ли се мој рукопис драстично променио за ових десет година; увек сам тежила да слушам свој унутрашњи глас, али је он свакако постао доста јаснији, чистији и избрушенији. Мислим да је томе допринело и то да, када млад човек оде у другу средину и културу, има прилику да види ствари и самог себе из потпуно другачије перспективе и да преиспита сваки аспект свог размишљања. То је огроман изазов, али и страшно ослобађајуће.

Оно што је заиста драгоценост искуство и што сматрам својом великом срећом и луксузом је чињеница да имам прилике да сарађујем са најбољим солистима и ансамблима у Немачкој (углавном је то Musik Fabrik и ensemble recherche и њихови солисти) и то врло блиско и непосредно, тј. да заједно истражујемо и испробавамо композиције док су оне још у настајању. Мислим да је та присна сарадња са врхунским инструменталистима изузетно значајна за нову музику уопште.

Мој укупан доживљај савремене музике се, с једне стране није променио – као што сам већ рекла, трудим се да максимално избрусим свој језик и у том смислу ме уопште не занима да се прилагођавам трендовима. С друге стране, могла бих рећи и да се тај доживљај јесте драстично променио, јер између онога што имам прилике да слушам последњих десет година у смислу квалитета, разноликости, приступа, демократичности... и онога што ми је било доступно у Београду, постоји огромна квантитативна и квалитативна разлика. Оно што желим да кажем је да је избор, а самим тим и могућности, много већи.

Да ли истрајивост стваралаштво наших композитора који ипак живе и раде у иностранству? Да ли се суочаваће са неким заједничким изазовима, или свако истради каријеру на свој начин?

Нажалост, јако мало. Не зато што не желим, него зато што много радим – а када пишем, не могу да слушам! Али, кад имам прилике, пратим рад Марка Никодијевића и Ђура Живковића. Мислим да свако од нас покушава да изгради каријеру на свој начин, али сигурна сам и да има доста заједничких изазова. Ипак, мислим да ти изазови немају никакве везе са пореклом (ако се изузму почетне тешкоће око виза и боравишних дозвола, што нам је сигурно у доброј мери отежало живот), већ су то изазови са којима се суочавају сви композитори, посебно млађе генерације. Примера ради, мој избор је да још увек не предајем на некој образовној институцији (мада повремено гостујем као професор на мајсторским курсевима, фестивалима и сл.), јер мислим да сада треба потпуно да се посветим компоновању и не желим да расипам енергију. Живим искључиво од поруцбина, али, с друге стране – велики је изазов распоредити их тако да увек имам све испланирано за наредне 2–3 године.

Пошто си све досадашње професионалне успехе остварила у иностранству, а вероватно ћеш остати тамо и убудуће, у којој мери је твоје стваралаштво „српско“, „немачко“, „космополиско“... Да ли уопште верујеш у ове „етикете“?

Мислим да су данас националне етикете потпуно бесмислене. Погледај само шта се дешава у свету и подсетимо се шта су оне нама донеле. Мени су украле детињство. Ипак, ја сам Српкиња која живи у Немачкој и осећам се као да припадам једнако и овде и тамо, али моје стваралаштво није ни српско ни немачко. Дубоко сам убеђена да музика није национална, као што није ни мушка или женска. Музика је добра или лоша. И ту је крај. У мојој музици има и српског фолклора, али у онолико мери у којој има и утицаја електронске музике, немачког експресионизма, француског спектрализма, онога што овде колоквијално називамо „Klangfarben Schule“ (школа тонских боја, прим. И.М.), књижевности, математике, физике, сликарства... Свега тога или ничега – мени то није важно, али оно што ми јесте важно и чему тежим јесте аутономност и аутентичност мог рукописа и дубоко верујем да уметник мора да буде веран себи и потпуно посвећен својој уметности да би успео.

Који би савети дала младима који данас уписују или завршавају студије композиције у Србији и у земљама из окружења – да ли да остану да живе „у мајници“ и одајале ираде међународну каријеру, или да се ипак преселе у иностранство?

Искрено, немам савет. И један и други пут имају своје добре и лоше стране и све зависи од типа личности, као и од тога чему теже и шта желе. Оно што из свог личног искуства могу да кажем јесте да ће, ако се преселе, имати много већи избор, много шири спектар опција, али и много тежи пут – с обзиром на то да су ту, поред бирократско-административних компликација, сасвим сигурно и финансијски проблеми неминовни. Поред тога, првих година ће свакако имати двоструки проблем – и да се снађу у тој шуми разних музика и преиспитају и пронађу себе као уметници, и да се изборе са озбиљним, егзистен-

цијалним проблемима. Када се тако велике ствари дешавају истовремено, заиста није лако. Видела сам многе композиторе који, упркос великом потенцијалу, нису успели да се носе са тим. Такође, срећем младе људе (не само музичаре) који хрле на Запад заведени примерима успешних уметника и са једном јако наивном и „романтичном” идејом и приступом да је „тамо све лако” и „ако може он, могу и ја” – несвесни колико рада, посвећености и одрицања је неопходно и колико се до тог успеха тешко стиже. Зато, мој савет би био да прво добро размисле шта су спремни да учине за своју уметност, колико енергије и снаге имају да се сами боре и чега су спремни да се одрекну због тога. А онда, нека одлуче сами. Међутим, одлазак на мајсторске курсеве, радионице и фестивале изван Србије је обавезан!

ДИЈАНА БОШКОВИЋ У ПРВОМ ЛИЦУ

УПИТНИК ЗА КОМПОЗИТОРЕ – Минхен, Немачка, 2014. године

Када сте отишли из Србије и који су Вас разлози наинили на њакву одлуку (професионални, приватни)?

Отишла сам 1989. године. Разлог је био професионални – усавршавање.

Чиме сте се бавили пре одласка из земље? Да ли сте били зајослени?

Студирала сам инструментални одсек – флауту, на Факултету музичке уметности у Београду.

Да ли сада активно компоњујете?

Да. Врло активно.

Како бисте описали свој стил? Да ли се он, и у којој мери, променио након Ваше одласка у иностранство?

Мој стил и интензивна потреба за компоновањем су и настали у иностранству. После неколико година примања и супституције разних нових утицаја и информација, интензивно се појавила потреба поновног повезивања са сопственим коренима кроз музику. За мене је чин компоновања на једном духовном/вишем нивоу, враћање свом дому и миру.

Не бих могла свој стил сама ставити и одредити у времену и простору. Користим различите технике, форме и стилове, који су подређени једној вишој, почетној идеји. Она ми је стваралачка водиља. Ја чујем хармоније не само у својој глави, већ и као један телесни доживљај. При томе ми је јако важно, тј. осећам велику одговорност у односу на то какву врсту сензација пружам публици даље.

Да ли у својим композицијама користите неке мотиве српске и/или балканске традиционалне музике?

Да. Али они се појављују потпуно интуитивно и изненађујуће за мене. То је било велико откриће и велика инспирација. У својим делима сам само једанпут користила оригиналну тему песме из Србије (*Свића за виолину и виолончело по народним мелодијама из Србије, Македоније и Црне Горе*). Све остало је реминисценција на оно што сам слушала у детињству, као адолесценткиња и као студенткиња.

Да ли сīе неїде зайослени? Да ли је йосао који обављайе у вези са Вашим сїваралашївом?

Радим као професорка флауте у Музичкој гимназији у Марктобердорфу, са пола радног времена; спремам ученике за пријемне испите за флауту и теорију музике. Као слободан уметник водим свој Versus Vox Ensemble у Минхену, наступам као флаутисткиња и компонујем.

Како бисїе оїсали разлику између „їржишїта савремене музике” у Србији и у Немачкој?

Велика разлика је у изворима и могућностима финансирања поруџбина од савремених композитора. Код нас је нови (неолиберални, *їрим. И. М.*) поредак још у настајању и тек се морају створити основе за финансирање културе. Тло је у Србији, како примећујем, плодносно само за улагање и трговину.

Да ли йрашїшїе срїско савремено сїваралашїво? Које сївараоце ценїшїе?

Не интензивно, али покушавам све више да успоставим контакт. Јако ценим музику Зорана Ерића, а од старијих композитора, који више нису међу живима, Марка Тајчевића, Љубице Марић и Василија Мокрањца.

Шїа је, йо Вашем мишљењу, йоїребно урадишїи да би се йобољшао сїашїус савремене музике у Србији?

Оно што примећујем сваки пут када дођем у Србију је недостатак новца за културна збивања. Из тога настају велике дискусије и борбе између различитих кућа, што је веома тужно.

Мислим да би, у овако тешкој финансијској ситуацији, јача кооперација између наших савремених композитора, оркестара и опере била јако важна. Потребна је интеграција дела савремених композитора у редовне концертне програме. Исто тако би се композитори морали прилагодити програмским збивањима и заинтересовати публику новим идејама, формама и остварењима.

Једна безусловна и неогоистична посвећеност свом послу од стране наших музичара и стваралаца је веома важна, да би у овако тешкој ситуацији дали пример, не само нашим политичарима, већ и свету. Поновно стављање на ноге, рецимо, интернационалног фестивала Београдске музичке свечаности (БЕМУС) на добровољној бази био би један такав пример. То би сигурно привукло и интернационалне уметнике да учествују у једној таквој атмосфери на добровољној бази (без хонорара). Мене је веома потресла та чињеница да за наш највећи, неколико деценија стар фестивал уметничке музике, нема више новца.¹

¹ О околностима које су довеле до кризе фестивала БЕМУС 2013. и 2014. године (када је рађен интервју са Дијаном Бошковић), видети: Ivana Medić and Jelena Janković-Beguš, “The Works Commissioned by Belgrade Music Festival (BEMUS) 2002–2013: Contemporary Music Creation in a Transitional Society”, in Mirjana Veselinović-Hofman et al. (eds.), *Music: Transitions / Continuities*, Belgrade, Faculty of Music, 2016, 317–329

МИЛИЦА ПАРАНОСИЋ У ПРВОМ ЛИЦУ

УПИТНИК ЗА КОМПОЗИТОРЕ – Њујорк, САД, 2014. године

Када сте отишли из Србије и који су Вас разлози наинили на шакову одлуку (професионални, приватни)?

Из Србије сам отишла 1994. године на последипломске студије композиције. Разлог је превасходно била – радозналост.

Чиме сте се бавили пре одласка из земље? Да ли сте били запошлени?

Радила сам на Факултету музичке уметности, као асистенткиња на Одсеку за музичку теорију и, као и сви млади композитори, јурцала на све стране да нађем начина да добијем наруџбине, извођења...

Да ли сада активно компоујете?

Сваки дан!

Наведите неке од најзначајнијих концерата, поруџбина, награда и сл. у претходних десетак година.

Ово питање захтева веома дугачак одговор. Изводи ми се преко десет композиција годишње, па није лако издвојити фаворите у десетогодишњем периоду. Рецимо да је доста пажње привукла композиција *The Tiger's Wife – Prologue*, која је својеврсна увертира за комплетну оперу, по књизи *The Tiger's Wife* ауторке Тее Обрехт. Композицију је наручио Оркестар америчких композитора и премијерно је извео у Карнеги Холу у октобру 2012. године.

Да ли сте негде запошлени?

Да, радим на више места: најпре, на Juilliard School, где предајем композицију и технологију музике као Adjunct Professor; затим, предајем и у културном центру 92Streety Y у Њујорку; један сам од директора установе Composers Concordance; имам и своју приватну школу ParAcademy.

Како бисте описали разлику између „јржишта савремене музике” у Србији и у Сједињеним Америчким Државама?

Тешко је рећи – давно сам отишла, а у Србији скоро да нисам имала никаквих професионалних ангажмана откад сам отишла.

Да ли истражили српско савремено музичко стваралаштво?

Не активно.

Шта је, по Вашем мишљењу, потребно урадити да би се побољшао статус савремене музике у Србији?

Нисам сигурна да је статус савремене музике у Србији лош. Нисам имала такав утисак.

Да ли планирате да се, у неком тренутку, вратите у Србију? И који услови треба да се створе за то?

Планирам да долазим само на повремени наступе или гостовања.

МАЈА ФИЛИПОВИЋ ФРАНГЕШ У ПРВОМ ЛИЦУ

УПИТНИК ЗА КОМПОЗИТОРЕ – Цирих, Швајцарска, 2014. године

Када си оишла из Србије и који су те разлози надали на такву одлуку?

Отишла сам 2009. године, из приватних разлога (породица).

Чиме си се бавила пре одласка из земље?

Радила сам као организатор медијских догађаја и менаџер за односе са јавношћу у непрофитним организацијама и маркетиншким агенцијама.

Да ли сада активно комуницираш?

Не. Последњих година нисам се бавила музиком у стваралачком смислу, већ у организационом.

Да ли си негде запошлена?

Имам самосталну непрофитну организацију у Цириху.

Како би, у најкраћим црцама, описала разлику између „јржишћа савремене музике” у Србији и Швајцарској?

У Србији је савремена музика збуњујућа – никако аутентична и/или призната. Слуша се на силу. Након завршетка школовања нисам видела ни своју ни њену будућност у нашој земљи.

У Швајцарској се савремена музика често и много изводи, публике има, али њен број зависи од спонзора, односно, организатора концерта – што је већи буџет и познатија компанија, то је сала пунија. Постоје фондови задужени за финансијску подршку композиторима, као и градови/општине.

Да ли ираиши српско савремено музичко стваралаштво?

Не пратим помно српско музичко стваралаштво. Нажалост.

Шта је, по твојем мишљењу, потребно урадити да би се побољшао статус савремене музике у Србији?

Статус савремене музике у Србији – мислим да је фиктиван. Музике има, али праве публике за њу нема. Колико пара – толико образованих људи. Већа

отвореност захтева и већу информисаност. Већа информисаност доноси већу глад за новитетима. Новитети у музици зависе од пара и праве публике.

Закључак, да би се поправио статус савремене музике у Србији, мора се гледати шире – Европа, Азија, Америка... Мислим да српске партије диктирају моду и концертни програм. Нисам 100% у току, али то мишљење имам и од пре одласка из Србије.

Да ли си у својим композицијама користила неке мотиве српске или балканске традиционалне музике?

Моје стваралаштво било је инспирисано расположењем и утисцима, далеко од корена и фолклора.

Да ли планираш да се, у неком тренутку, вратиш у Србију? И који услови треба да се стекну за то?

У Србију бих се вратила када бих имала пристојан, здрав и чист – у сваком смислу – живот. Не видим да ће се то ускоро догодити. Увек ми је недостајао мир да бих имала потпуну инспирацију. У Србији га нисам имала, а сада имам друге приоритете.

ЛЕКСИКОН



АНДРИЋ, Андреја (Београд, 1973) је композитор и програмер, који живи у данском граду Орхусу од 2014. године, а претходно је више од деценије живео у Италији. Музичко образовање је стекао у музичкој школи „Јосип Славенски“ у Београду, где је завршио и Математичку гимназију, а затим дипломирао и магистрирао на Електротехничком факултету Универзитета у Београду. Докторирао је музичку информатику на Државном универзитету у Милану. У фокусу његовог интересовања су основни музички

параметри: чисти интервали, боје, тонови, трајања. Андрић користи компјутерско програмирање као основни начин уметничког изражавања, са циљем откривања чистих, динамичних и сложених звучних светова.

Његово музичко стваралаштво засновано је на неколико једноставних конструктивних принципа: 1) бројање, 2) кружни покрет, 3) случај и 4) каузалитет. Пионир је соло симфоније за паметни телефон (смартфон) као музичког жанра, као и реситала на смартфону као концертне праксе. Поред тога, активан је у доменима компјутерске музике, видео уметности и софтверске уметности. Креирао је софтвере *Pitchbender for MAC*, *Pitchbender for PC*, *ConcertForComputerNetwork*, *ConcertForSmartphoneNetwork*.

Његови најважнији пројекти у области компјутерске музике су *Pocket Electronic Symphony No. 1* (за смартфон), *YTConcerto* (за YouTube) и *Concert for Computer Network* (за рачунарску мрежу). Наступао је на бројним међународним фестивалима нових медија и соничне уметности, као што су World Music Days 2019 у Талину, Естонија и Фестивал Футура у Кресту, Француска (2018). Од 2019. добитник је радне стипендије данског Фонда за културу. Члан је уметничког колектива АМОК посвећеног *noise* музици.

Награде:

Spill, компјутерска музика, Прва награда на SONOM Sound Art фестивалу, Монтереј, Мексико 2017.

Spread, компјутерска музика, Друга награда на SONOM Sound Art фестивалу, Монтереј, Мексико, 2014.

Vanessa, видео, Награда жирија, Пети сајам кратке електронске форме, REX, Београд, 2004.

Playground (у сарадњи са Игором Васиљевим), Уметност виртуелне стварности, Прва награда публике, Трећи сајам кратке електронске форме, REX, Београд, 2002.

Значајна нотна и аудио издања:

Pocket Electronic Symphony #1, изворни код / партитура dobbeltdagger.net, Aarhus, 2018, ISBN 978-87-970443-0-8C.

Streams за гитару и компјутер, CD *Connect – Музика за гитару и електронику*, Jakob Bangsø, gitara, Dacapo Records, Copenhagen, Denmark, 2018.

Spread за компјутер, SONOM Sound Art Festival 2014 CD, Monterrey, Mexico, 2014.

Значајнија дела:

Pencil Music #4 (са Игором Васиљевим), за електронику (2004)

99 Meditations on Chords and Colors, web system with drone music (2004)

Lullaby Generator, програм-генератор музике за музичку кутију (2006)

Pulses за компјутер (2011)

1-1-1 за компјутер (2012)

Burst за компјутер (2013)

Spread за компјутер (2013)

Crunch за компјутер (2013)

Spill за компјутер (2014)

Threads за компјутер (2014)

Bubble за компјутер (2014)

One Bit Dances 1–11 за компјутер (2014)

Java Concerts 1–3 за компјутер (2015)

60 Chords 60 Colors, видео (2015)

One Bit Motion Mix за компјутер (2015)

Streams за гитару и компјутер (2015)

Solo за укулеле (2016)

Octathlon за две гитаре (2016)

Crystallization за компјутер (2016)

Java Mix за компјутер (2016)

Ukulele and electronics за укулеле и компјутер (2016)

Intermissions за гитару и компјутер (2016)

Interleaved Sequence of 18 Unaligned Circles of Fifths за клавир (2016)

Burst 2 за компјутер (2017)

Blast за компјутер (2017)

Glide за две гитаре (2017)

Laptop Maniax, компјутерски трио са Сјореном Крагом и Елијем Гуднасоном (2017)

Pentathlon за пет блок флаута (2017)

Interleaved Sequence of 6 Circles of Fifths and 8 Rhythmical Patterns за флауту (2017)

Interleaved Sequence of 8 Circles of Fifths and 12 Rhythmical Patterns за блок флауту (2017)
Pocket Electronic Symphony #1 за смартфон (2017)
Flux за смартфон (2018)
One Bit Flow за смартфон (2018)
Ripples за две гитаре (1994–2018)
Effervescence за гитару (2018)
YT Concerto, Javascript + YouTube, за компјутере са опционалном интеракцијом са публиком и опционалним ансамблом (2018–9)
YT Poetic Mix: My Mistress' Eyes Are Nothing Like the Sun, Javascript + YouTube (2018)
Interlocking pulses за смартфон (2018)
Swing за два или три укулелеа (2018)
December I–VI за клавиру (2018)
Rain Circles за компјутер (2018)
Concert for Computer Network за умрежени ансамбл лаптопа (2019)
Chasm за сопранино саксофон и контрабас (2019)
Missa Simplex за сопран и звона (2019)
Meditations за клавијатуре и гудачке инструменте (2019)
Peer Synth, електронска музика за балет (2019)
Meditations (IV) за гудачке и трзачке жичане инструменте (2019)
Summertime за виолину или флауту и гитару (2019)
Pocket Electronic Symphony #2 за смартфон (2019)
A Tuesday Night in December за било који ансамбл, графичка партитура (2019)
Three December Pieces за мешовити хор (2019)
Breath of Vacancy за блок флауте и електронику (2020)
Three Hundred Soundscapes for an Interstellar Journey за један или више камерних оркестара (2020)
Undulations за смартфон (2020)
Concert for Smartphone Network (2020)

Извори:

<http://andrejaandric.altervista.org>

<https://soundcloud.com/andrejaa>

<http://www.serbiancomposers.org/sr/композитори/андреја-андрић-1973/>



БАРИЋ, Бојан (Београд, 1955) је композитор и свестрани уметник који већ више од четири деценије живи и ради у Хелсинкију. Потиче из музичке породице: син је харфисткиње Милице Барић. Студирао је композицију у Прагу, у класи Вацлава Добијаша (1973–77). По завршетку студија сели се у Финску и у Хелсинкију оснива Позориште лутака „Сампо“. Поред тога што је био управник овог позоришта, деловао је и као композитор, глумац и редитељ. Бавећи се редитељским послом сарађивао је са Финском

националном телевизијом и позоришним трупима у Финској, Кенији и Србији. Основао је Центар луткарства, чији је уметнички директор од 2007. године. Компонује музику за позориште, филм, телевизију и радио, за разне камерне саставе, као и музику за децу. Добитник је медаље „За добробит детета“ за дечију музику, признања за најбољег аниматора марионетске технике на фестивалима у Шведској, Србији и Чешкој, као и петогодишње стипендије Министарства културе Финске (2006–11) за компоновање нових музичко-сценских дела. Дела су му у више наврата извођена на Међународној трибини композитора у Београду.

Значајнија дела:

Из дечијег угла – Серенада за лутку, клавир, Дебисија, микрофон, Logic, два звучника и теремин

Тригонометрија за рекордер, обоу, трубу и траку

Квинтет за харфу и гудачки квартет

Извори:

<https://sampoFestival.fi/en/>

http://composers.rs/?page_id=3258



БАСАРИЋ (QUADRONI), Тамара (Сремска Митровица, 1977) је композиторка и педагошкиња која живи и ради у Лугану. Студирала је композицију на Академији уметности у Новом Саду код Славка Шуклара и Милана Михајловића, у чијој класи је дипломирала 2004. године оркестарским делом *Forms of Fantasy*. Од 2005. до 2009. године похађала је магистарске студије на истој институцији и радила као асистент за хармонију и контрапункт. Током 2006/7. предавала је на одсеку за мултимедијалну режију.

Студије је наставила на Конзерваторијуму италијанске Швајцарске у Лугану (уз специјалистички курс за електронску музику под окриљем *Civica Scuola di Musica* из Милана) у класи Надира Васене и Ђованија Веранда, где је 2011. стекла звање магистра композиције и теорије музике. На истом конзерваторијуму се усавршавала из клавира у класи Норе Доало. Похађала је мајсторске курсеве Јоханеса Шелхорна, Золтана Јенеја, Александре Вребалов, Хелмута Лахенмана, Џонатана Харвија, Салватореа Шјарина, Владимира Тарнопољског, Силвана Бусотија, као и на Барток фестивалу (2006. и 2007.) у Сомбатељу. Учествовала је на више конференција и семинара из композиције и теорије. Предаје композицију у Музичкој школи Конзерваторијума у Италијанској Швајцарској, у припремном одељењу; поред тога, директорка је и професорка клавира, композиције и теоријских предмета у Музичком атељеу са седиштем у Таверни, кантон Тичино, Швајцарска. Њена дела изводили су ансамбли *Trio Recherche*, *Ensemble Laboratorium*, *Zwei.Aus.Drei*, *Ensemble Proton Bern*, *Ensemble Studio 6*, *Ensemble Fratres*, на фестивалима попут: *Vom Himmel Musikfestival* (Берн) *OggiMusica/Wasabi festival* (Лугано), *Festival della danza contemporanea* (у више градова), *3xZwei.Aus.Drei* (Франкфурт), *Un automne à tisser* (Париз), *Bach Transitions* (Берлин) итд. Учествовала је у многим театарским пројектима, као што су *Il futuro del futuro del futurismo*, *Expoi* и *Ginevra-Parigi-Milano*.

Значајнија дела:

Трио за 2 трубе и клавир

Traffic за дувачки квинтет

Варијације за гудачки оркестар

Неволуција, секстет за флауту, кларинет, хорну, виолу, виолончело и клавир

Landscape за велики тамбурашки оркестар

Forms of Fantasy за симфонијски оркестар

Извори:

<https://www.atelierdellamusica.ch/tamara-basarić-quadroni/>



БАЦКОВИЋ, Јована (Београд, 1980) је композиторка и музичка извођачица која живи и ради у Уједињеном Краљевству од 2008. године – најпре у Норичу, потом у Лондону. Дипломирала је композицију на Факултету музичке уметности у Београду у класи Милана Михајловића 2006. године, а уметнички докторат из области електроакустичке музике, са тезом *Between Two Words: Approaching Balkan oral tradition through the use of technology as compositional and performance medium* одбранила је 2014.

године на Универзитету Источне Англије у Норичу. Део њеног истраживања везаног за докторски уметнички пројекат објављен је у часопису *Музички талас*. Године 1998. основала је десеточлани бенд Архаи, за који је компоновала сву музику, а њихов први албум *Mysterion* објавила је дискографска кућа ПГП РТС. Након пресељења у Уједињено Краљевство, Јована је обновила бенд Архаи као електро-фолк дуо, са британским гитаристом Адријаном Ливером. Објављивање њиховог другог албума *Eastern Roads* подржао је Британски савет за културу и уметност. Године 2019. објавили су EP *Where Light Resides*.

Поред остварења у домену класичне и електроакустичке музике, као и импровизације, Јована Бацковић компонује музику за филм и позориште, а активна је и као музички продуцент и вокални педагог.

Значајнија дела:

Is it really me за глас и клавир, на стихове Хуана Рамоса Хименеза (2000)

Свита за клавир (2000)

Тишина за мешовити хор (на стихове Федерика Гарсије Лорке, 2000)

Гудачки трио (2001)

Четири хаику стиха за глас, флауту и маримбу (2002)

Inqualieren за две гитаре (2004)

Трилок Трио за кларинет, виолончело и маримбу (2004)

Махнита жена за женски хор и два клавира (2004)

Basic Moods за гудачки квартет (2005)

Кончертино за клавир и оркестар (2006)

Echoes, електроакустичко дело (2009)

Nigredo, електроакустичко дело (2010)

The Balkanites, електроакустичко дело (2013)

Clockwork for two pianos (2016)

Simple Music for piano solo (2016)

Balkan dances за флауту и харфу (2016)
Vesper's Call за мецосопран и клавир (2017)
Tales of the Macabre за флауту, виолу и клавир (2017); дело постоји и у
верзијама за соло клавир, као и за виолину, виолу и клавир
Eiya за глас и loop pedal (2018)
The Cycle за клавир, вибрафон и удараљке (2019)

Дискографија (са бендом Архаи):

CD *Mysterion* (2006)

CD *Eastern Roads* (2013)

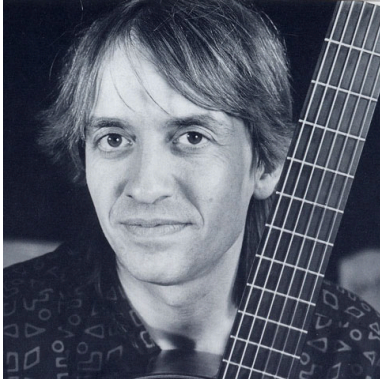
EP *Where Light Resides* (2019)

Извори:

<https://jovanabackovic.com>

<http://arhai.com/>

<https://arhai.bandcamp.com>



БОГДАНОВИЋ, Душан (Београд, 1955) је композитор и гитариста који живи и ради у Женеви. Дипломирао је на Женевском конзерваторијуму – композицију и оркестрацију у класама Пјера Висмера и Алберта Хинастере, а гитару у класи Марије Ливије Сао Маркос. На Међународном конкурс у Женеви 1975. освојио је Прву награду, као и Прву награду на Међународном такмичењу Музичке омладине у Београду. Године 1977. одржао је дебитантски реситал у њујоршком Карнеги холу. Основао је Одсек за

гитару на Факултету музичке уметности у Београду, где је радио од 1986. до 1988. године. Концертну, композиторску и педагошку каријеру наставио је у САД, где је био професор гитаре на Универзитету Јужне Калифорније и на Конзерваторијуму Сан Франциска (1990–2007). Богдановић је такође организовао „Мултимод фестивал“ на истој институцији, у сарадњи са Фондацијом Ага Кан и Калифорнијским институтом за уметност 2016. године. Богдановић тренутно предаје на програму за композиторе и извођаче на Високој школи Женеве у Швајцарској.

Музика Душана Богдановића је комбинација класичне музике, џеза и музичког фолклора. Његов опус броји преко сто и педесет објављених композиција, укључујући поруџбине за соло гитару, камерне ансамбле, оркестарске и мултимедијалне групе, као и више од 20 компакт дискова. Његове значајније поруџбине укључују: микс-медијски балет *Врана* на текст Теда Хјуза, у сарадњи са вајарем Стивеном Фридманом, који је премијерно извела Пацифичка плесна компанија у Позоришном центру у Лос Анђелесу; концерт за гитару и оркестар *Каледоскоп*, који је премијерно извео Вилијам Каненгајзер у Монреалу; *Игре*, на текст Васка Попе за камерну групу, посвећене Давиду Таненбауму у сарадњи са БлуПринт фестивалом у Сан Франциску; *Севдалинка*, за Њуман-Олтман дуо и Туртл Ајланд гудачки квартет, премијерно изведена у Меркин Холу у Њујорку; *Шест ричеркара на тему Ф. К. да Милана*, за квартет гитара из Лос Анђелеса; *Шест балканских Багатела* за гитару и гудачки квинтет, које је премијерно извео Зоран Дукић на фестивалу у Севиљи.

Теоретски рад Душана Богдановића обухвата књиге *Полиритмичке и полиметријске студије*, *Контрапункт за гитару*, објављен у Италији, збирку есеја за композиторе и импровизаторе *Екс Ово*, објављену у Канади, као и књигу, *Традиција и синтеза*, такође објављену у Канади, 2018. године.

Значајнија дела:

Соната бр. 1 за гитару (1978)

Пет пролећних минијатура за гитару (1979)

Концерт за гитару и гудачки оркестар (1979)
Четири интимна комада за виолончело и гитару (1980)
Чиста земља за глас, флауту и гитару (1981)
Џез соната за гитару (1982)
Соната бр. 2 за гитару (1985)
Трио за три препариране гитаре (1989)
Полиритмичке и полиметричке етиде за гитару (1990)
Врана за глас, флауту, контрабас и гитару (1990)
Соната фантазија за две гитаре (1990–1)
Шест балканских минијатура за гитару (1991)
Врана за глас, флауту, контрабас и гитару (1990)
Лирски квинтет за четири гитаре (1993)
Метаморфозе за харфу и гитару (1993)
Као низ огрлица од жада, шест америчких песама за глас и гитару (1994)
У зимској башти за гитару (1996)
Па ипак... за флауту, кото и гитару (или флауту и две гитаре) (1997)
Три ричеркара за гитару (1998)
Песма над песамама за две гитаре (1998)
Codex XV323A за четири гитаре или ансамбл гитара (1998)
Севдалинка за две гитаре и гудачки квинтет (1999)
Триптих у спомен на Гарсија Лорку за гитару (2002)
Византијска тема са варијацијама за гитару и гудачки квинтет (2002)
Игре за глас, флауту, гитару, контрабас и удараљке, на стихове Васка Попе (2002)
Химна музи за гитару (2003)
Перселова гробница за две гитаре (2004)
Молитве за две гитаре и гудачки оркестар (2005)
Снежна краљица, музичка бајка за ансамбл гитара и наратора (2008)
Каледоскоп, концерт за гитару и камерни ансамбл (2008)
Фантазија у спомен на Мориса Охану за гитару (2009)

Извори:

<http://www.dusanbogdanovic.com>

[https://sr.wikipedia.org/wiki/Душан_Богдановић_\(музичар\)](https://sr.wikipedia.org/wiki/Душан_Богдановић_(музичар))

http://composers.rs/?page_id=2563



БОГДАНОВИЋ, Огњен „Oggie B” (Београд, 1965) је композитор и продуцент који живи и ради у Лондону. Дипломирао је композицију у класи Властимира Трајковића на Факултету музичке уметности у Београду. Био је члан групе стваралаца „Седам величанствених”. Од 1989. до 1992. био је асистент на катедри за композицију Факултета музичке уметности у Београду. Дела су му извођена на фестивалима БЕМУС и Међународна трибина композитора, снимана и емитована на каналима Радио-телевизије

Србије. Почетком деведесетих година XX века био је један од пионира *house* музике у Србији и објављивао албуме под псеудонимом Оги Б. Данас је активан као слободни уметник: композитор, диск џокеј и продуцент у дискографској кући Fetch Records. Сарађује са бројним извођачима и ствараоцима на лондонској независној *house* сцени. Његове композиције објављују дискографске куће Nervous, Bid Muzik, Spacedisco, Onako, Juiced Music, Star Funk, Made In Miami, Хамаку и друге.

Значајнија дела:

Run! – Музика за дванаест гудача (1985)

Memorabilia за соло клавира (1985)

Fade... за сопран, електронику и инструментални ансамбл (1985)

Стигмата за кларинет, клавира, гудаче и удараљке (1986)

La luna за мешовити хор и симфонијски оркестар (1987)

The Night Brother за електронику (1988)

Trash Kitchen за бас, кларинет и електронику (1990)

Paramour, музика за харфу и гудаче (2012)

Балада (за Власту), за виолончело и клавира (2018)

Извори:

<https://www.facebook.com/OggieBmuzik/>

<https://www.mixcloud.com/ognjenbogdanovic/>

<https://www.srpskadijaspora.info/b/>



БОГОЈЕВИЋ, Наташа (Ваљево, 1966) је композиторка која од 1995. године живи и ради у Чикагу (САД). Дипломирала је композицију на Факултету музичке уметности у класи Срђана Хофмана. Током студија похађала је курсеве електроакустичке музике (у Електронском студију Радио Београда код Владана Радовановића) и филмске музике (под вођством Енија Симеона у Италији). По завршетку студија радила је као асистент на Катедри за композицију и оркестрацију ФМУ у Београду. Пре одласка у Америку

Наташа Богојевић је сарађивала у Редакцији за културу ТВ Београд. Била је један од оснивача групе композитора *Седам величанствених* и оснивач групе *Gretchen* за истраживање синтезе музике и визуелних уметности. Од 2003. предаје на De Paul универзитету у Чикагу, као и у свом приватном студију *Musica Natasha*. Добитница више признања у Србији (Награда Јосип Славенски, Награда Радио Београда, Награда Удружења композитора Србије, Октобарска награда града Београда) и иностранству (Прва награда на Унесковој Трибини композитора у Паризу за камерну композицију *Formes differentes de sonneries de la Rose+Croix*).

Наташа Богојевић компонује у сфери акустичне и електронске музике као и у њиховом активном спајању у хомогену, вишемедијску синтезу. Њен опус обухвата дела за симфонијски оркестар, солистичке инструменте, камерне и вокалне ансамбле, хор, као и балетску, позоришну и филмску музику. Њена дела извођена су на значајним фестивалима међу којима су: Европски фестивал експерименталне музике (под вођством Пјера Шефера, Француска); Beyond Biography, Gaudeamus, New Music у Мидлебургу (Холандија); Међународни фестивал нове музике (Словачка); Europhonia, Gedok New Music (Немачка); Concerts for Peace (Јапан); New Music Forum (Украјина); Arrai Music Festival (Канада); Electro Media Works (Грчка), National Conferences of American Music (УСА) итд. Музика Наташе Богојевић нашла се на репертоару реномираних солиста, ансамбала и оркестара у некадашњој Југославији, Грчкој, Француској, Немачкој, Енглеској, Швајцарској, Словачкој, широм бившег СССР-а, у Белгији, Холандији, Шведској, Норвешкој, Данској, Финској, Аустралији и Канади. Њена биографија појавила се у књизи *The World of Woman in Classical Music* (Seven Locks Press, 2007), као и у свим издањима *Marquis Who Is Who in America*.

Значајнија дела:

Путовање по граматици, циклус песама за мецосопран и клавир на стихове Јована Ћирилова (1983)

Непостојано А за мешовити хор, на стихове Јована Ћирилова (1984)

Путовање по граматици за експериментално музичко позориште *Gretchen* (1984)

La Nostalgia dell' Infinito за флауту и клавир (1985, ревидирано 2007)

Ла-Да-Ња / Па-Сто-Рал за експериментално музичко позориште *Gretchen* (1986)

Full Moon Circle of Ground за електронику и пет група женских гласова (1986/87)

Орфејев сан за виолончело и оргуље (1986/87, ревидирано 2017)

Formes différentes de Sonneries de la Rose+Croix за клавир, препарирани клавир и чембало (1986/87, ревидирано 2007)

Соноритет динамичког срца за чембало (1989)

Дом Бернарде Албе, балетска музика (1990)

Слика Доријана Греја, балетска музика (1991)

L'incertezza del Poeta за виолончело соло (1993, ревидирано 2007)

Oratorio за сопран, флауту, виолину, виолу, виолончело и оратора (2005/2008)

Consolation Disappointment (C/D) за гудачки квартет (2007)

The Émigré's Waltz – A Collection of American Furniture Music Pieces за флауту, кларинет, удараљке, клавир, виолину и виолончело (2007)

Бајалица за флауту, кларинет, саксофон, електронику и филм (2007)

Бајалица за камерни ансамбл/оркестар, електронику и филм (2008)

Le beau est toujours bizarre за мушки сопран, баритон, виолончело и клавир (2008)

Виртуелна увертира за симфонијски оркестар (2009)

Коло за клавир (2009)

Four Ages Through a Mirror, циклус песама за сопран и клавир (2012)

DeP-Auld Lang Sine за клавир (2012)

Dissolvenza за гудачки оркестар (2016)

#1NachBach featuring САША за виолу (2016)

Оче премудри, светитељу Саво, за женски хор (2017)

Кафански соноритет за виолину, виолончело, фагот, хармонику и клавир (2018)

Love Story за виолину и виолончело (2018)

Rinnovata Follia за гудачки оркестар, чембало и усну хармонику (2019)

Филмска и сценска музика (избор):

Електра, телевизијска драма (ТВ Београд, 1994)

Чикашке перверзије (Југословенско драмско позориште, Београд, 1994)

Гето, тајни живот града, документарни филм (Радио Б92, 1996)

Birds (TUTA Theatre, Chicago, 2005)

Where It Gets You (Bad Penny Films, USA, 2005)
A Still Life in Color (TUTA Theatre, Chicago, 2005)
Medea (Back Stage Theatre, Chicago, 2006)
Blackmail (Fergus Films, USA, 2010)
The Dream Play (Life Is A Dream Production, USA, 2011)

Извори:

http://composers.rs/?page_id=2229

<https://music.depaul.edu/faculty-staff/faculty-a-z/Pages/natasha-bogojevich.aspx>

<https://www.reverbnation.com/artist/397204>

<https://soundcloud.com/natasha-bogojevich>



БОЖИЧЕВИЋ, Иван (Београд, 1961) је хрватски композитор, оргуљаш, пијаниста, аранжер и џез музичар рођен у Београду, који од 2002. године живи и ради у Сплиту. Дипломирао је и магистрирао композицију на Факултету музичке уметности у Београду у класи Александра Обрадовића. Усавршавао се похађајући Интернационалне летње курсеве за нову музику у Дармштату. Дипломирао је оргуље на Високој школи за музику у Франкфурту (код Едгара Крапа), док се из области ране музике усавршавао у Саламанци

(код Гија Бовеа и Монсерат Торен). Педагошким радом почиње да се бави 1989. као асистент на Вишој музичкој школи у Нишу. Асистент на Факултету музичке уметности у Београду постаје 1992, а доцент за предмете Контрапункт и Анализа музичког дела 1997. Исте године почиње да ради на Академији уметности Универзитета у Новом Саду као доцент за хармонију и контрапункт. Од 2002. до 2018. деловао је као слободни уметник у Сплиту, а 2018. је изабран за доцента на Одсеку гласбене теорије и композиције на Умјетничкој академији Свеучилишта у Сплиту.

Божичевићев опус обухвата оркестарска, камерна, хорска и солистичка дела, као и бројне електронске композиције. Интересују га различити жанрови (рана и барокна музика, електронска, џез музика, *world music*), а нарочито могућности „унакрсне оплодње” између жанрова са циљем стилске амалгамације на дубљем нивоу. Његова дела објављена су на петнаест компакт дискова и извођена широм Европе и САД. Божичевић је добитник награда за композицију у Србији, Хрватској, Уједињеном Краљевству, Чешкој, САД и другим земљама. Један је од оснивача ансамбла за нову музику *Splithesis*. Као оргуљаш Божичевић је наступао у Немачкој, Шпанији, Србији, Хрватској и САД. Активан је као џез музичар и наступа са бендовима *SplitMinders*, *Partet* и *Waveform*.

Награде: Сребрна медаља Универзитета уметности; Октобарска награда града Београда за студенте (1983, 1984); пет награда на конкурсима Удружења композитора Србије, Награда „Стеван Христић”; награда на Фестивалу „Мандолина Имота”; четири награде на Фестивалу *Cro Patria* у Сплиту; дванаест награда на такмичењима ХСК; признање *Ансамбла трећег миленијума*; две награде Америчке Гилде оргуљаша; признање издавачке куће *Manhattan-beachmusic*; CEC ArtsLink Fellowship Award (САД, 2009); Garth Newel Composition Prize (САД, 2011, за дело *Monkey Face*); Anton Stadler Award (Уједињено Краљевство, 2011, за дело *Raven's Pass*), Aliénor Award (САД, 2012, за дела *Microgrooves*, *Aliénor Courante*); Награда Прашког филхармонијског хора (Чешка, 2012, за дело *Spring Passes*); AGO/ECS Publishing Award (САД, 2013., за дело *Kyrie eleison*); Asylum Quartet Award (САД, 2014, за дело *Coiling Clouds*); John Clare Society Award (Уједињено Краљевство, 2014, за дело *With a glorious eye*); награда ансамбла Софијски солисти (Бугарска, 2014, за дело

Memories of a birch tree); награда „Кристовал Халфтер“ (Шпанија, 2016, за дело *Summer Triptych*); ICA Award (Белгија, 2017, за дело *Circling*); RAM Award (САД, 2018, за дело *Shaken from a Crane's Bill*).

Значајнија дела:

Три женске песме за сопран и клавир (1981)

Музика за велики оркестар (1983)

Play E.S. за камерни ансамбл (1983)

Rivers, like in a dream за бас кларинет и оргуље (1983)

Chamber Music за сопран, виолончело и клавир, на стихове Џ. Џојса (1986)

Пет хауку према Башоу за оргуље (1987); за симфонијски оркестар (1989)

Острво гласова, циклус од 6 комада за електронику (1992)

Месечева обратница за компјутерски контролисану електронику (1993)

Sotto voce за klavir (1994)

Пастир добри, за женски хор и клавир (2001)

Marittimo за обоу (или сопран саксофон), клавир и гудачки оркестар (2005)

Airborne за бас кларинет (или кларинет) и гудачки квартет (2007)

Pebbles за флауту, обоу, контрабас и клавир (2008)

Canto de la ave rariega за виолончело и клавир (2009); верзија за бас кларинет и клавир, верзија за бас кларинет и оргуље (2012)

A thousand pines, one Moon за камерни ансамбл (2009); верзија за два клавира (2012)

Spring passes за гудачки квинтет и клавир четвороручно (2010); верзија за два клавира (2011); верзија за осмогласни хор и клавир четвороручно (2012)

Sustainable development за камерни ансамбл (2010); верзија за два клавира (2016)

Облаци над Сплитом за мешовити хор (2011)

Monkey Face за виолину, виолу, виолончело и клавир (2011)

Успон на Хладну Планину за гудачки квартет (2011)

Microgrooves за чембало (2012)

Coiling Clouds за квартет саксофона (2013)

Kyrie eleison за мешовити хор и оргуље (2013)

With a Glorious Eye за мешовити хор и оргуље (2014)

Memories of a Birch Tree за гудачки оркестар (2014)

Shaken From a Crane's Bill за кларинет, виолину и клавир (2014)

The Moonpiper за оргуље (2015)

Summer Triptych за оргуље (2015)

Weather Forecast of the Heart за кларинет и електронику (2015)

Radiance Triptych за оргуље (2016)
Come, Sit With Me in the Clouds за виолину, виолончело и клавир (2016)
Ibis за флауту, виолончело и клавир (2016)
Circling за квартет кларинета; (2017) такође у верзији за квартет гитара
Ariel за два клавира (2017)
Cor mundum за сопран, флауту и оргуље (2018)
Hunter's Moon за флауту, виолончело и електронику (2019)

Теоријски радови:

Техника и структура фуге у оргуљским делима Дитриха Букстехудеа, Београд, 1995.

Увод у орнаментацију барокне музике (коаутор Ерма Сотирова), Ниш, 1996.

Извори:

<http://free-st.t-com.hr/Ivan-Bozicevic/>

http://composers.rs/?page_id=3261

<http://www.umas.unist.hr/odjeli/glazbena-umjetnost/glazbena-teorija-i-kompozicija/>

https://en.wikipedia.org/wiki/Ivan_Bo%C5%BEi%C4%8Devi%C4%87



БОШКОВИЋ, Дијана (Београд, 1968) је флаутисткиња и композиторка која живи и ради у Минхену, у Немачкој. Са 16 година добила је Октобарску награду града Београда за музичка достигнућа током школовања и прве награде на државним и републичким такмичењима. Завршила је студије флауте са осамнаест година, као најмлађа студенткиња Факултета музичке уметности. У то време свирала је у оркестру Опере Народног позоришта у Београду и учествовала на мајсторским радионицама са међународно

познатим наставницима, као што су Ален Марион (Француска), Џефри Гилберт (САД) и Тревор Веј (Енглеска). Након тога, завршила је последипломске студије флауте код професора Пола Мајсена на Минхенском факултету за музику са уметничким сертификатом, а потом се придружила мајсторској класи.

Наступала је на концертима у Немачкој, Италији, Француској и у бившој Југославији. Као солиста, камерни и оркестарски музичар, учествовала је на фестивалима Schleswig-Holstein Music Festival, БЕМУС, Hohenloher Kultursommer итд. Наступала је са оркестрима Schleswig-Holstein Festival Orchestra, Kammerphilharmonie Bremen, Sephira Ensemble Stuttgart, Bamberger Solisten и др. Године 2005. основала је у Минхену Versus Vox Ensemble за савремену музику, у којем је активна као музичар и уметнички директор.

Осим класичног музичког извођаштва, занима је импровизација и, пре свега, композиција. Пише музику за флауту и друге инструменте, за камерне ансамбле, камерни оркестар, симфонијски оркестар, глас и за позориште. Њена дела, између осталог, укључују поруџбине за камерни оркестар Солисти из Санкт Петербурга, за чланове Минхенске филхармоније и Франкфуртске опере, за Београдске музичке свечаности (БЕМУС), Тиролско народно позориште и друге уметнике и ансамбле. Њена дела су извођена на бројним позорницама и емитована на радио станицама широм Европе.

Значајнија дела:

Brutto Madonna, музика за позоришни комад Лоренца Гутмана (1997/8)

Eine Begegnung mit dem Meer за флауту (1998)

Zwischen Ost und West I за флауту и удараљке (1999)

Eternal Question за вокални ансамбл и контрабас (1999/2000)

Drei Stücke nach den Texten spiritueller Dichter, секстет за клавир, две харфе, две флауте и мецосопран (2000/1)

Kats ist Kats, музика за неми филм (2001)

Сусрети за дувачки квинтет (2002)
Две песме за женски глас и клавир (2004)
Свита на народне мелодије из Србије, Македоније и Црне Горе за виолину и виолончело (2005)
Versus Vox Integra, секстет за флауту, виолину, кларинет, виолончело, клавир и удараљке (2007)
Дивертименто за гудачки оркестар (2007/8)
Concerto for Strings – посвете руским композиторима за гудачки оркестар (2009)
Lichtspiele за виолину и клавир (2012)
No Tinnitus за клавир и 21 тибетанску чинију (2012)
Zwischen Ost und West II, верзија за флауту, концертни ансамбл звона и кинеске гонгове (2013)
Ave Maria/ Богородице дјево за мешовити хор и тенор соло (2015)
Sonnentanz за виолину, виолончело и клавир (2016)
Dona nobis pacem Shanti за мешовити хор и удараљке (2017)

Извори:

<http://www.dijana-boskovic.com/>

БУГАРИНОВИЋ, Ингеборг (Београд, 1953) је композиторка, виолинисткиња и педагошкиња која живи и ради у Канади. Дипломирала је на Факултету музичке уметности у класама Енрика Јосифа (композиција) и Александра Павловића (виолина). Чланица је Удружења композитора Србије и Канадске лиге композитора. Освојила је бројне награде, између осталог Октобарску студентску награду града Београда, награду „Стеван Христић”, награду Међународног такмичења Музичке омладине, Међународну награду Радиотелевизије у Струги, у Македонији. Већина њених најзначајнијих дела је изведена и снимљена у Србији и иностранству (Уједињено Краљевство, Белгија, Холандија и Канада). Она укључују циклус од девет кантата за ансамбл флаута, хор и солисте, као и оркестрацију и транскрипцију великог броја важних музичких дела за ансамбл флаута.

Значајнија дела:

Чувари света, циклус песама за глас и клавир (1974)

Соната за виолину и клавир (1976)

Концерт за флауту, гудачки трио, чембало и ансамбл флаута (1977)

Мадригал за соло виолину (1978)

Концерт за виолину и оркестар (1978)

Соната за два виолончела (1979)

Фрула за хор флаута, гудачки квинтет, квинтет лимених дувача и харфу (1979)

Смрт Црног Ђорђа за ансамбл флаута (1980)

Корална фантазија за хор флаута (1980)

Соната за флауту и клавир

Концерт за клавир, виолину и оркестар

Вуков утук, триптих за тенор, баритон, флауте, виолину, виолу, виолончело, контрабас и звона

Јутарње, кантата за солисте, хор и симфонијски оркестар

Извори:

http://composers.rs/?page_id=2690



ВЕЛИЧКОВИЋ, Јасна (Београд, 1974) је композиторка и перформерка која од 2001. године живи и ради у Амстердаму. Дипломирала је композицију на Факултету музичке уметности у Београду у класи Срђана Хофмана. Завршила је мастер студије на Краљевском конзерваторијуму у Хагу, радећи са Лујом Андрисеном, Хилијусом ван Берхајком и Кларенсом Барлоуом. Један је од оснивача *Чинч* иницијативе за истраживање и продукцију савремене музике, „live” и визуелних уметности и теоријске групе

Теорија која хода. Њена дела изводили су бројни ансамбли и солисти, међу којима су: Београдска филхармонија, Оркестар Радио телевизије Србије, Камерни оркестар холандског радија под управом Петера Етвоша, Нови ансамбл Модерн, ансамбл Алеф, ансамбл Piano Possibile, Клерон Мекфаден, Нада Колунција, Стефани Пан, Дебора Ричардс, као и специфични ансамбли оформљени ради извођења одређеног дела.

Дела Јасне Величковић извођена су на бројним фестивалима, као што су: Холандски фестивал, Гаудеамус музичка недеља (Холандија), Бијенале Загреб (Хрватска), Време музике (Финска), *Aspekte* (Аустрија), *A-devantgarde* (Немачка), Међународна трибина композитора (Србија). Освојила је ИРИНО награду у Токију, 2007, са делом *Стрелка*. Поред тога, освојила је и прву награду Међународне трибине композитора 1996. године, односно другу награду наредне године, као и награду *Јосип Славенски*, 1998. године. Била је лауреат четвртог Међународног музичког форума младих у Кијеву (1995) и финалиста на фестивалу Холандски музички дани (2002).

Значајнија дела:

VELICON (Великон), пројекат (од 2013. до данас)

Vriskrik.exe (1997/99), концерт за живу електронику и оркестар

SuperInTellActUallyMadManMadeMachine (2000) за флауту, обоу, кларинет, бас кларинет, хорну, трубу, тромбон, удараљке, клавир, две виолине, виолу, виолончело и контрабас

Dream Opera (2001), електронска опера у три чина

Good Bach (2001/04) за клавир и CD

Сизифова песма (2002) за чембало

Dracula Project (2002) за електронику

!DNA AND? (2002) за камерни оркестар

Unbackable (2002/03) за глас, клавир, чембало, харфу, хармонику, удараљке, 2 флауте, 2 кларинета, контрафагот, 2 трубе, 2 виолончела и 2 контрабаса

Стрелка (2004) за два клавира, чембало, харфу, музичку тестеру, цимбалом и хармонику

Фантазија (2004) за глас, рекордер, флауту, кларинет, трубу, виолину, виолу, клавир и удараљке

Фијаско (2005) за три гласа, шест старих раштимованих клавира, спинет и органету

Спутњик (2006) за два клавира штимована у размаку од четврт тона

Self Accusation (2007) за препарирани клавир, синтисајзер, наратора и звучник

Shadow Study #2 (2008) за клавир са калемовима

Ombre... Moi non plus (2011) за цитру са калемовима, цитру са металним куглама, бандонеон, клавир и 4 виолончела

Magnetik (2013) за цимбалом, металне тасове и електронику

Shadow Study #4a (2013) за клавир и два калема

Кисеоник (2013) за клавијатуре, хармонику, трубу, рекордер и харфу

sUn (2014) за магнете, аудио миксер и металне објекте

Tunguska Glow (2014) за магнете, калемове и живу електронику

Soundware and Magnetic Songs (2016) за великон

Remote me (2018) за два даљинска управљача и три калема

Remote Backgrounds (2018) за великон и даљинске управљаче

Opera of Things (2019) за великон, глас, 3 извора напајања, 2 вентилатора, плазма лампу, 4 адаптера, даљински управљач, виртуелну клавијатуру, детектор и два калема

Извори:

<http://jasnavelickovic.com/>



ВРЕБАЛОВ, Александра (Нови Сад, 1970) је композиторка која живи и ради у Њујорку. Дипломирала је композицију у класи Мирослава Штаткића на Академији уметности у Новом Саду и магистрала у класи Зорана Ерића на Факултету музичке уметности у Београду. Наставила је усавршавање код Елинор Армер на Конзерваторијуму за музику Сан Франциска (1995–6) и код Иване Лоудове на Прашкој музичкој академији. Године 2002. стекла је звање доктора музичке уметности на Универзитету у Мичигену, где

је студирала у класи Евана Чемберса и Мајкла Доертија. Усавршавала се на многобројним мајсторским курсевима укључујући Дармштат, Апелдорн, Сомбател и Тенгвуд. Била је стипендисткиња Рокфелер Центра на језеру Комо и учествовала на значајним фестивалима у САД. У Америци је остварила изванредно успешну композиторску и педагошку каријеру. Основала је међународни летњи курс за композицију *Лето у Сомбору* 2007. године. Ангажована је као гостујући професор на Академији уметности у Новом Саду. Њен музички језик полази од постмодерне оријентације са повременим коришћењем модела из фолклора, поп и рок музике, понекад се окрећући тоналности, уз јасно обликовање форме.

Дела су јој наручивана од стране Карнеги корпорације, Фондације Барлоу, Фестивал балета у Провиденсу, Центра Кларис Смит у Мериленду, Меркин хола у Њујорку. Добитница је награда Америчке академије уметности и књижевности, Meet the Composer, Фонда Даглас Мур, више награда Удружења композитора Америке ASCAP, прве награде на конкурсима *Пријатељи и непријатељи нове музике* (за дело Santa Clara) и стипендије Леонарда Бернштајна за учешће на Фестивалу Јун у Бафалу. Композиција *Времена* је, после награде на конкурсима Vienna Modern Masters, снимљена 1997. за едицију Music From Six Continents. Композицију *Pannonia Boundless* издала је едиција Boosey&Hawkes 2007, а снимљена је 2000. за Nonesuch Records (САД).

Дела Александре Вребалов су изводили Београдска филхармонија, новосадски ТАЈ Квартет, квартети Кронос, Сосалито, Момента и Оникс (САД), Утрехт и Анакорд Квартети (Холандија) Симфонијски оркестар Ноквила (САД), Ансамбл Фестивал балета (САД), гитариста Хорхе Кабајеро (САД/Бразил), Ансамбл Ијсбрекер (Холандија), Моравска филхармонија (Чешка), солисти Њујорк Сити Опере и други.

Добитница је бројних награда и признања за композиторски рад, међу којима су и две Мокрањчеве награде: за 2009. годину за композицију *Станице* за вокалне солисте, хор и оркестар и за 2011. годину за оперу *Милева*, која је премијерно изведена у оквиру прославе 150 година Српског народног позоришта у Новом Саду а одмах затим на Београдским музичким свечаностима

25. октобра 2011. у Центру Сава. Потом је дело извођено у Загребу (12. децембар 2012) и на Армел оперском фестивалу у Сегедину (12. октобар 2012). Осим Мокрањчеве награде, ауторка је за ову оперу добила признање часописа *Музика класика* као композитор године (за 2011) и златну медаљу *Јован Ђорђевић* Српског народног позоришта у Новом Саду (2012).

Била је композитор-резидент у следећим институцијама: The Rockefeller Foundation Bellagio Center, Tanglewood, New York's New Dramatists, MacDowell Colony, American Opera Projects, између осталог. Освојила је награде и стипендије: The American Academy of Arts and Letters Charles Ives Fellowship, Meet the Composer, Highsmith Composition Competition, Vienna Modern Masters, Serbian Fond for an Open Society, ASCAP Awards, Douglas Moore Fellowship.

Значајнија дела:

Лари више није са нама, за квинтет лимених дувача (1995)

Времена за оркестар (1996)

Елегија за Н. Н. за сопран и камерни ансамбл (1996)

Pannonia Boundless за гудачки квартет (1998)

Клавирски концерт бр. 1 (1999)

Orders за две флауте, гитару, клавир, виолину и виолончело (2000)

Minoans за оркестар (2001)

Forgotten Anthems I за оркестар (2002)

Орбите за оркестар (2002)

Krete Suite за гудачки квинтет (2002)

AOP Songbook, пет песама за различите гласове и клавир (2003)

A Dream of Mrs. Pilat, сцена за три певача и клавир (2003)

The Widow's Broom, целовечерњи балет (2004)

Forgotten Anthems II за клавир и оркестар (2006)

Passion Revisited за клавирски трио (2006)

Две багателе за клавир (2007)

Transparent Walls за десет дувача, удараљке, челесту и виолончело (2007)

Stations за оркестар, хор, сопран и баритон (2007)

...hold me, neighbor, in this storm... за гудачки квартет, гусле, тапан и траку (2008)

The Spell II за два клавира (2008)

The Spell III за виолину и живу електронику (2008)

The Spell за клавир и виолафон (2009)

The Spell IV, for a changing world за гудачки квартет, тибетанску чинију, звона и претходно снимљене звуке (2009)

Eastern Chapel Meditations за виолину, клавир и снимљене звуке (2010)

Милева, опера у два чина (2011)
Babylon, Our Own, квинтет за кларинет и гудаче (2011)
The Spell V за флауту, кларинет, клавир, виолину, виолончело и претходно снимљене звуке (2012)
Souls, Boats Traveling за флауту, виолу, харфу и претходно снимљене звуке (2012)
The Spell VI за сопран, флауту, виолину, виолончело и клавир (2012)
Предигра и Љубавна смрт из Вагнеровог *Тристана*, аранжман за троструки квинтет са претходно снимљеним звуцима (2012)
Beyond Zero: 1914–1918 за гудачки квинтет, са архивским снимцима (2014)
The Sea Ranch Songs за гудачки квинтет (2014)
Bubbles за женски хор и камерни ансамбл (2016)
Missa Supratext за девојачки хор са ручним звонима и тибетанским чинијама, гудачки квинтет и (опционално) тестеру (2017)
The Spell VIII за сопран, виолину, виолончело, клавир и шакухачи (2017)
Forgotten Anthems IV, концерт за хармонику и оркестар (2017)
Light Codes за древне кинеске инструменте (2019)
Abraham In Flames, опера за петоро солиста, девојачки хор и камерни ансамбл (2019)
Our Voices за специјализовани оркестар (2019)
Uncharted (The Sea Ranch Songs orchestral suite) за симфонијски оркестар (2019)
Indigo Codes за клавир (2019)
A Wonderful Panorama of the Heart за ансамбл лимених дувача (2019)
Antennae за појце, мешовити хор, четири трубе, две оргуље и два комплета звона (2020)
Love Loops за маримбу, клавир и контрабас (2020)

Извори:

<http://www.aleksandravrebalov.com/>

http://composers.rs/?page_id=2699

<https://www.newmusicusa.org/profile/aleksandravrebalov/>

ВУЈОВИЋ, Драган (Београд, 1965) је композитор који живи и ради у Њујорку. Дипломирао је композицију и музичку теорију на Факултету музичке уметности у Београду и након тога се неколико година бавио педагогијом. Године 1998. прелази у Њујорк, где је завршио мастер из музичке теорије на City College. Наставник је музике на Academy of American Studies High School. Од 2008. године бави се фотографијом, видео уметношћу и мултимедијом.

Извори:

<http://www.draganvujovic.com/>



ГРЕЧИЋ (DUTOIT), Татјана (Београд, 1965) је композиторка и пијанисткиња која живи и ради на Хавајима. Њена прва композиција *Аранске ноћи* изведена је с кореографијом, док је још била ученица основне школе. Са 18 година освојила је Октобарску награду за композицију, а затим уписала Факултет музичке уметности у Београду. Дипломира-ла је на одсецима за композицију и клавир. Након тога добила је стипендију за после-дипломске студије на Carnegie-Mellon уни-верзитету у Питсбургу, савезна држава

Пенсилванија. Звање мастера из области композиције и музичке теорије стекла је 1992. године, а докторат из области филозофије музике одбранила је 2001. године.

Од 1991. експериментише са разним стилима (поп, рок, new age, jazz fusion) и наступа као певачица, клавијатуристичкиња и композиторка, наступајући са бендовима The Zee Steel Band, Seventh House, Sweet Madness, Side Effect Green из Питсбурга. Свој стил описала је као мешавину прогресивног рока, њу еџа, џеза и импресионизма. Дела су јој извођена широм Сједињених Америчких Држава. Основала је дискографску и издавачку кућу "Core-Age Records", усмерену на савремену музику. Радила је на високошколским институцијама у Бермуди и америчкој савезној држави Њу Мексико. У њеном опусу налазе се: композиција *Weaving a Nightmare* за камерни оркестар, *Interstice* за симфонијски оркестар, као и албуми *A Place Under the Sun* (2005), *East Wind* (2005), *Interstice, Fire of Vision – Train of Life, The Bird & The Bee*.

Извори:

<http://www.tatiana.core-age.com/>

<https://www.reverbNation.com/tatianag>



ДАБИЋ, Јелена (Нови Сад, 1982) је композиторка која живи и ради у Хамбургу, Немачка. Студирала је теорију музике и композицију на Академији уметности у Новом Саду, где је дипломирала у класи Зорана Мулића. Похађала је курсеве и семинаре композиције код еминентних професора, међу којима су Волфганг Рим, Петер Михаел Хамел, Џејмс Кларк, Паскал Дисапен, Фредерик Дирије, Изабел Мундри. Радила је као стручни сарадник на Академији уметности у Новом Саду, за предмет Традиционално сви-

рање на групи за Етномузикологију. Завршила је двогодишње специјалистичке студије у класи Јана Милер-Виланда, на Високој школи за музику и театар у Минхену. Усавршавала се током 2012/3. на Високој школи за музику и театар у Хамбургу у области мултимедијалне уметности и електронске музике.

Композиторски опус Јелене Дабић укључује мноштво солистичких и камерних дела, као и оркестарска дела и опере који су извођени у Европи, Азији, Јужној и Сјеверној Америци. Њена дела изводили су: баритон Петер Неф, сопран Моника Лихтенегер, контратенор С. Ј. Сантана и др, а сарађује са дуом Марсио Шустер (саксофон) и Кана Омори (перкусије) за који је написала више композиција. Њена кратка опера *SpiegelSpiel* настала је као наруџбина Минхенског Бијенала где је изведена 2010. За фестивал Young Euro Classic компоновала је два дела која су премијерно изведена у Концертхаусу у Берлину под управом Хајнриха Шифа (2010) и Лијане Исакадзе (2011). Њена оркестарска композиција *Betaphase* (2010) награђена је првом наградом на конкурс Војвођанског симфонијског оркестра и у мају 2014. изведена је под диригентском палицом бразилског диригента Клаудија Коена, а затим и у оквиру сезоне Београдске филхармоније. У овој композицији Дабић комбинује мотиве из финала Бетовенове Девете симфоније са ритмовима Балкана. Године 2014. била је резиденцијални композитор Атељеа ГЕДОК у Либеку, а 2015. добила је стипендију града Зондерсхаузен. Композиција *Der Riss* — музика за бункер, премијерно је представљена 2017. као музичко позориште у подземном бункеру на централној станици Хамбург. Пише докторску дисертацију на тему савременог музичког театра. Оснивачица је и уметничка директорка фестивала Silk:Road у Хамбургу. Такође је основала организацију Cooltur Connect у циљу подстицања уметничке размене између Немачке и других земаља.

Извори:

<https://www.jelenadabic.com/composer>

<https://www.silkroad-festival.com/>



ДАМЊАНОВИЋ, Александар (Београд, 1958) је композитор, пијаниста и диригент, који од 1979. године живи и ради у Француској. Започиње студије на београдском Факултету музичке уметности, а након завршене прве године одлази у Париз, на Conservatoire National Supérieur de Musique, као први редовни студент композиције из Србије, где студира код Сержа Нига, Мишела Филпоа и Клода Бајифа. Године 1983. започиње професионалну каријеру као хорски диригент у Опери из Рена. Поред тога, био је

гостујући диригент Оркестра Бретање (1989–1991). Године 1987. победио је на међународном конкурс у „Андре Жоливе” са композицијом *Еолска харфа*, инспирисаном стваралаштвом Гастона Башлара. У то време открива опус Ђачинта Шелсија, који ће се испоставити као веома важан утицај. Године 1993. оснива АРСИС – Вокални театар, ансамбл специјализован за *a capella* извођења инсцениране вокалне музике. Следеће године постао је директор музичке школе, где је основао оркестар наставника, покренуо музичку сезону и фестивал. Његова композиција *Christmas Carol* победила је на међународном конкурс у Чешкој 1998. године. Од тада су скоро сва његова дела инспирисана музичком, поетском, сликарском и архитектонском уметношћу Србије, пре свега њеним средњовековним уметничким наслеђем. Међутим, компоновао је и на текстове на енглеском (*Звона Едгара Алана Поа*), на француском (*Четири француске песме Рајнера Марије Рилкеа*), па чак и на бретонском (*Les Séries, Vent d'Ouest*). Поред музике, бави се сликарством.

Значајнија дела:

Harpes éoliennes за инструментални ансамбл (1987)

Les tentations de Saint Antoine за гудачки оркестар (1996)

Folksongs за сопран и камерни оркестар (1998)

Quatuor lyrique за гудачки квартет (1998/2002)

Nativité (Рождество Христово) за женски хор (1999)

The Bells, на стихове Едгара Алана Поа, за хор и симфонијски оркестар (2001)

L'Eau et le vin за симфонијски оркестар (2013)

Poème за виолину и симфонијски оркестар (2013)

Извори:

<http://www.damnianovitch.com/>

<http://www.doiserbia.nb.rs/Article.aspx?ID=1450-98140505167N>



БОРБЕВИЋ, Милица (Београд, 1984) је композиторка која живи и ради у Берлину. Дипломирала је композицију на Факултету музичке уметности у Београду, где је завршила и специјални курс електронске музике, као и снимање музике и тонску режију. Специјалистичке студије завршила је на Conservatoire National de Region de Strassbourg у класи Ивана Феделеа (2007–2009). Професионално усавршавање је наставила у Паризу, где је похађала студијски истраживачки програм електронске и комп-

јутерске музике и композиције Cursus1 на институту IRCAM у Паризу (2009–2010). Последипломске студије трећег степена завршила је на Високој школи за музику „Ханс Ајзлер“ у Берлину, у класи Ханспетера Кибурца.

Учествовала је на многим мајсторским курсевима, фестивалима и такмичењима: YoungArtistFestival (Немачка, 2003), International Bartók Seminar and Festival (Мађарска, 2004), International Summer Academy Prague-Vienna-Budapest (Аустрија, 2005), Мокрањчеви дани (Србија, 2005), International Young Composers Meeting and International Gaudeamus Music Week (Холандија, 2006), Acanthes 2007, 2009, 2010 (Француска), Workshop for Contemporary String Quartet Music (Швајцарска, 2008), Међународна трибина композитора (Србија, 2006, 2008, 2010), Фестивал КоМА' (2004, 2005, 2006, 2010), 44th International Summer Course for New Music Darmstadt (Немачка, 2008), Ars Musica (Белгија, 2009), Impuls Academy (Аустрија, 2011), Tzllil Meudcan Festival Tel Aviv (Израел, 2011), Akademie für Neue Musik München (Немачка, 2012) итд.

Добитница је многих награда, признања и стипендија: Claudio Abbado Composition Prize 2020; Ernst von Siemens Composers' Prize 2016; бијеналне Белмонт награде за савремену музику Forberg-Schneider Фондације за 2015; VIII Berlin-Rheinsberger Kompositionspreis Министарства културе и сената Берлина 2013; победница такмичења Луцерн Фестивала 2013; победница такмичења Musica Femina Minhen/Münchener Kammerorchester 2013/14, победница VIII TICF такмичења 2012; добитница је Alfred Toepfer стипендије за најуспешније последипломце у Немачкој 2012/13; добитница Тесине награде за стваралаштво младих у 2011; Прва награда ISA05 за композицију SIVO; Трећа награда на 12. Међународном сусрету младих композитора YCM Apeldoorn за композицију *Опсена нигдине, Минотаур, или шта?*; финалисткиња такмичења StaubachPreis у Дармштату 2008. Представљала је Србију на International Rostrum of Composers 2010. године.

Сарађивала је са ансамблима и музичарима као што су Ардити квартет, Musikfabrik, ansambl recherche, Симфонијски оркестар Баварске радио-телевизије, Münchener Kammerorchester, J.A.C.K. kvartet, Neue Vocalsolisten, Alternance, l'arsenale, Teodoro Anzellotti, Alexander Liebreich, Peter Rundel, Luca Pfaff, Jean

Deroyer, Sylvio Gualda, Cerys Jones, Orchestre National de Lorraine. Њен први ауторски компакт диск објавила је издавачка кућа WERGO у оквиру едиције *Савремена музика* (Edition Zeitgenössische Musik) Немачког савета за музику (Deutscher Musikrat). Овај диск је награђен Наградом немачке критике 2017. године (Preis der deutschen Schallplattenkritik 2017).

Дела Милице Ђорђевић су извођена и емитована у Србији, Хрватској, Северној Македонији, Француској, Немачкој, Белгији, Италији, Шпанији, Аустрији, Холандији, Великој Британији, Данској, Швајцарској, Израелу, САД и Тајланду.

Значајнија дела:

Свитац у тегли за камерни оркестар (2007)

The Firefly in a Jar II за симфонијски оркестар (2008)

The Death of the Star-Knower, petrified echoes of an epitaph in a kicked crystal of time I за гудачки квартет (2008)

Пут белих костију за симфонијски оркестар (2009)

ЗИД за сопран, тенор, баритон и ударалјке (2009)

The Death of the Star-Knower, petrified echoes of an epitaph in a kicked crystal of time II за гудачки квартет (2009)

умеш ли ти да лајеш? не-комуникација за соло контрабас вер. 2.1.1 (2010)

FAIL за виолончело и живу електронику (2010)

Мање те у мајке грозе за сопран, бас кларинет, хармонику, виолину, виолу и виолончело (2011)

Запис за 12 перкусиониста (2013)

Phosphorescence за хорну, трубу и бас тромбон (2014)

Sky Limited за гудачки оркестар (2014)

Каква ми је па то игра за глас и ударалјке (2014)

Рђа за камерни ансамбл (2015)

И ти хоћеш да се волимо за сопран и хармонику (2015)

... мислио би човек: звезде за хармонику соло (2015)

Хладан ти дах до грла за мецосопран и ансамбл (2016)

Quicksilver за симфонијски оркестар (2016)

Indigo за два гудачка квартета (2017)

У дну камена за ансамбл (2017)

Помен II за соло виолу (2018)

Role-playing 1: strings attached за клавир соло (2019)

Под водом раскрића снова за кларинет, виолончело и клавир (2019)

Извори:

<http://www.milicadjordjevic.com/>



ЕЛЕЗОВИЋ, Иван (Београд, 1971) је композитор који живи и ради у Сједињеним Америчким Државама и Србији. Завршио је средњу музичку школу „Др Војислав Вучковић” у Београду, а затим дипломирао композицију и електроакустичну музику на Универзитету Манитоба у Винипегу, Канада, 1997. Магистрирао је на МекГил Универзитету у Монтреалу, 2000. године. Докторирао је композицију и електроакустичну музику на Државном универзитету Илиноиса 2006. године. Студирао је са еминентним компо-

зиторима као што су Мајкл Метјуз, Рандалф Питерс, Зак Сетел, Алсидес Ланца, Ги Гарнет, Ерик Лунд и Скот Вајат. Након што је 2001. добио престижну Пресер награду, Елезовић одлази у ИРКАМ (Институт за истраживање звука и електроакустичне музике) у Паризу, где ради са Брајаном Фернихауом и Марк-Андреом Далбавијем. Следеће године је примљен на Интернационални музички институт Дармштат у Немачкој, где се усавршавао у класама Изабел Мундру, Тристана Мураја, Роберта Плаца и Валерија Саникандра.

Уметнички приступ Ивана Елезовића, брушен и рафиниран у Северној Америци, показује не само специфичан уметнички приступ, већ и остваривање иновативних концептуалних циљева и решења. Елезовић се не поистовећује са једним специфичним стилем; уместо тога, он допушта уплив различитих идеја које утичу на приступ и начин стварања дела. Користи апстрактне идеје које усмеравају мултимедијална истраживања, при чему велики број пројеката настаје као плод сарадње са уметницима из различитих дисциплина.

Дела Ивана Елезовића (акустична, електроакустична, мултидисциплинарни пројекти) извођена су на значајним фестивалима и конкурсима у Северној и Јужној Америци, Аустралији, широм Европе и Азије. Елезовић је добио бројне поруцбине од симфонијских оркестара, солиста и разних ансамбала. Одржао је бројне мајсторске курсеве на универзитетима у САД и Канади.

Елезовић је предавао музичку технологију, композицију и теорију музике на Универзитету Илиноис, Оберлин Конзерваторијуму, Махидол Универзитету, Новом универзитету Југоистока и Универзитету Палм Бич Атлантук. Тренутно је ванредни професор и шеф катедре за акустичну и електроакустичну композицију и теорију музике на Државном универзитету Џексон у држави Мисисипи. Поред тога, од 2013. године је запослен на Рачунарском факултету у Београду у области дизајна звука.

Значајнија дела:

The Rhythm of War за кларинет и клавир (1993)

Vision за кларинет, виолончело, клавир и двоканални аудио (1997)

Undefined за вокални камерни ансамбл (1998)
Silence за камерни оркестар (1998)
Echoes за камерни оркестар, тенор и компјутер (MAX-MSP) (1999)
Red, Blue, Green, Green, Blue, Red за кларинет, клавир, виолину и виолончело (2002)
Attacca за сопран, виолину, виолончело и клавир (2002)
The Rain Cycle за бас кларинет и двоканални аудио (2001)
Octet за флауту, кларинет, саксофон, фагот, хорну, клавир, виолину и виолончело (2004)
Mediterranean-Riots-Colors за аудиовизуелне медије (2005)
Green за двоканални аудио (2005)
Not Used to Using a Microphone за двоканални аудио (2006)
The Third Dimension за две виолине и гласове виолиниста (2006)
Dedicated to Giacinto Scelsi за аудиовизуелне медије (2007)
Dialogue за клавир и аудиовизуелне медије (2007)
Monologue за двоканални аудио (2007)
Wind Quintet No. 1 за флауту, обоу, кларинет, фагот и хорну (2008)
Between the Lines за гудачки квартет (2009)
May I ask you to...? за двоканални аудио (2010)
Suspension за клавир (2010)
Structure in C за клавирски дуо (2011)
Images of Isabella's dream за плесаче и двоканални аудио (2012)
Little Sketches за сопран и флауту (2012)
The Wind was there... за Tárogató (кларинет) и двоканални аудио (2013)
Drawing Noise за аудиовизуелне медије (2014)
Mechanical Theme за тенор, клавир и две музичке кутије (2015)
Momentous за кларинет, фагот и клавир (2015)
Fix за маримбу соло (2016)
Well-Known Routine за двоканални аудио (2017)
Po-La-Ko за виолину и клавир (2017)
Continuous Prayer за сопран и двоканални аудио (2018)
One and a Half за клавир и клавир-играчку (2019)

Извори:

<http://www.ivanelezovic.com/>

<https://www.jsums.edu/music/ivan-elezovic/>

<https://raf.edu.rs/o-nama/nastavnici-i-saradnici/item/5603-elezovic-d-ivan>



ЖИВКОВИЋ, Ђуро (Београд, 1975) је композитор који од 2000. године живи и ради у Шведској. Студирао је виолину на Факултету музичке уметности у Београду, а затим уписао студије композиције у класи Властимира Трајковића. Након завршетка студија виолине наставио је усавршавање на Краљевском колеџу за музику у Стокхолму у класи Карл-Уве Манберга, а потом наставио студије композиције у класи Пера Линдгрена. Током неколико година радио је као наставник на истом колеџу. Рано се заинтересовао за фолклор, православну традицију – укључујући знамено певање, затим и сиријску, коптску и етиопску вокалну традицију, као и византијску музику – што га је подстакло да развије низ композиционих техника попут полиритмије, импровизације, лествичних низова заснованих на особеним хармонијама, полифоније слојева (мултиполифоније) и хетерофоније. Од 2002. интересује га организација хармонија, што је видљиво у новом приступу процесу компоновања. Значајно му је тзв. хармонско поље, начин на који акорди постоје у кохеренцији или симбиози сами са собом.

Његову музику наручују, изводе, снимају и емитују водећи ансамбли и солисти широм Европе, Јапана и Северне Америке, укључујући Њујоршку филхармонију, Чикашки симфонијски оркестар, Симфонијски оркестар града Сијетла (САД), Краљевски концертхебау оркестар из Амстердама, Askо|Schönberg, Хор Холандског радија (Холандија), Klangforum Wien (Аустрија), Симфонијски оркестар из Малмеа, Шведски камерни оркестар (Шведска), Ensemble Modern (Немачка), Симфонијски оркестар из Сиднеја (Аустралија), Загребачка филхармонија (Хрватска), ВIT20 (Норвешка), L'itinéraire (Француска), Avant! (Финска). Захваљујући великом броју поруџбина, делује у статусу слободног уметника. Активан је као извођач (виолиниста и виолиста), посебно у области савремене музике, као и импровизације. Његов репертоар обухвата виолинске концерте Беле Бартока, Сергеја Прокофјева, Дмитрија Шостаковича, као и велики број дела компонованих специјално за њега.

Његову музику наручују, изводе, снимају и емитују водећи ансамбли и солисти широм Европе, Јапана и Северне Америке, укључујући Њујоршку филхармонију, Чикашки симфонијски оркестар, Симфонијски оркестар града Сијетла (САД), Краљевски концертхебау оркестар из Амстердама, Askо|Schönberg, Хор Холандског радија (Холандија), Klangforum Wien (Аустрија), Симфонијски оркестар из Малмеа, Шведски камерни оркестар (Шведска), Ensemble Modern (Немачка), Симфонијски оркестар из Сиднеја (Аустралија), Загребачка филхармонија (Хрватска), ВIT20 (Норвешка), L'itinéraire (Француска), Avant! (Финска). Захваљујући великом броју поруџбина, делује у статусу слободног уметника. Активан је као извођач (виолиниста и виолиста), посебно у области савремене музике, као и импровизације. Његов репертоар обухвата виолинске концерте Беле Бартока, Сергеја Прокофјева, Дмитрија Шостаковича, као и велики број дела компонованих специјално за њега.

Добитник је великог броја престижних награда, међу којима су: 'pre-art' Competition Prize 2005 (Швајцарска) за композицију *Eclat de Larme*; шведска Греми награда 2009. за дело *Le Cimetière Marin*; Мокрањчева награда за кантату *Аскетски дискурс* за мецосопран и ансамбл 2012. године; Grawemeyer Award in Music Composition за остварење *On the Guarding of the Heart* 2014. године; петогодишња стипендија (2014–18) коју додељује Konstnärnsnämnden, културна институција у Шведској; награда Carin Malmlöf-Forsslings-Award, коју додељује Шведска краљевска музичка академија, 2018; Lilla Christ Johnson Award за композицију *Unceasing Prayers*, коју додељује Шведска краљевска музичка академија, 2019.

Значајнија дела:

- Метафизичка поема*, соната за виолину и клавир (1997/8)
Две тужне песме за сопран, виолу и клавир (1997)
Исон III за виолину и клавир (1998)
Фантазија за виолину и дувачки симфонијски оркестар (2001)
Серенада за гудаче (2002)
Клавирски трио (2002)
Rhythmes, Cloches et Chansonne rituelle за трио перкусиониста (2004)
Eclat de larme за алт флауту, обоу, хармонику и клавир (2005)
The White Angel за камерни оркестар (2006)
Fantasmagoria за хорну и ансамбл (2007)
Around the Candle Lights за флауту, кларинет, клавир, виолину, виолу и виолончело (2007)
Le Cimetière Marin за мецосопран и камерни ансамбл (2008)
Le Cimetière Marin II за виолу и камерни ансамбл (2009)
Fire-Taming за флауту, обоу, хармонику, клавир и контрабас (2009)
On the Guarding of the Heart за камерни оркестар (2011)
I Shall Contemplate... за сопран и камерни ансамбл (2011)
Ascetic Discourse за камерни ансамбл (2012)
Unceasing Prayers за виолончело и оркестар (2013)
Psalm XIII за гудачки квартет (2014); верзија за гудачки оркестар (2014)
Night Music за камерни ансамбл (2014)
The White Angel, верзија за симфонијски оркестар (2015)
Guarding the Heart за клавир (2015)
Quintet Byzantine за дувачки квинтет (2016)
The Mystical Sacrifice за тенор соло, хор и оркестар (2016/7)
Bogoluchie, литургијска драма за глас, гитару, хор монаха и велики ансамбл (2018)
Syblings from Mantua за вокалне солисте и велики барокни оркестар (2018)
Citadel of Love за камерни ансамбл (2019/20)

Извори:

<http://www.zivkovic.eu/>

https://en.wikipedia.org/wiki/Đuro_Živković



ЖИВКОВИЋ, Небојша Јован (Сремска Митровица, 1957) је композитор и перкусиониста који од 1980. године живи и ради у Немачкој. Завршио је средњу музичку школу „Исидор Бајић“ у Новом Саду, а након тога дипломирао је композицију, удараљке и музичку теорију на Музичкој академији у Манхајму. Магистрирао је на Државној високој музичкој школи у Штутгарту. Као композитор, усмерен је на обогаћивање репертоара за маримбу и друге удараљке. Са преко 300 извођења његових композиција годишње у

преко педесет земаља, Живковић је један од најизвођенијих српских композитора у свету. Знатан број његових композиција постала су стандардна дела на репертоару маримбиста и перкусиониста из целог света (*Trio per uno, Ultimatum 1, Плијаš*). Године 2010. Живковић је прихватио позицију ванредног професора удараљки на Академији уметности Универзитета у Новом Саду.

Од 2012. године је редовни професор удараљки на Универзитету за уметности и музику града Беча. Наступао је са престижним светским оркестрима и ансамблима, међу којима су: Београдска филхармонија, Штутгартска филхармонија, Симфонијски оркестар града Минхена, Бохумска филхармонија, Московска филхармонија, Симфонијски оркестар Радио Хановера, Филхармонија града Билефелда, Солунски државни оркестар Грчке, Оркестар фестивала у Осаки, Национални симфонијски оркестар Костарике, Литвански државни симфонијски оркестар, Словеначка филхармонија, Оркестар савезне државе Минесоте, Будимпештанска филхармонија, Филхармонија Санкт Петербурга. Живковић свира на инструменту фирме Yamaha, која је за њега направила посебан инструмент у једном примерку.

Значајнија дела:

Pezzo da concerto, No1 за добош

Fluctus за ниску F маримбу

Tensio за маримбу соло

Страх : Strah за удараљке и компакт диск

Ultimatum 1 за ниску F маримбу

Ultimatum 2 за дуо маримби

Les violons morts за маримбу

To the Gods of the Rhythm за ђембе (и глас)

Generally Spoken It Is Nothing But Rhythm (1) за удараљке

The Castle of the Mad King за удараљке

Концерт бр. 1 за маримбу и оркестар Ор. 8

Концерт бр. 2 за маримбу и оркестар Op.25
Uneven Souls за маримбу соло и трио ударалџки
Quintetto per cinque solisti за 5 маримби и ударалџке
Die Arten des Wassers за два клавира и двоје перкусиониста
Zwischen Tag und Nacht за секстет перкусиониста

Дискографија:

CD *Uneven Souls*, Musica Europea ME-01 (1995)
CD *The Castle of The Mad King*, BIS Sweden CD-1098 (2000)
CD *Komponisten-Portrait*, Musica Europea ME-02 (2003)
CD *Percussion Made in Europe* Vol. 1, Musica Europea ME-03 (2008)
CD *3 Concertos + 3 Solos (Komponisten-Portrait vol. 2)*, Musica Europea ME-04 (2008)

Извори:

<http://www.zivkovic.de/>

https://sr.wikipedia.org/sr-ec/Небојша_Јован_Живковић



ЈАНЧИЋ, Јелена (Панчево, 1968) је композиторка која живи и ради у Уједињеном Краљевству. Дипломирала је композицију у класи Зорана Ерића на Факултету музичке уметности у Београду, а затим на Краљевској музичкој академији у Лондону, код Пола Патерсона и Ника Ингмана (специјализација из филмске музике и музике у медијима). Добитница је награде *Стеван Христић* за оркестарску композицију *Талас*. Композиција *Фанфаре* настала је као поруџбина Оливера Кнусена за Алденбуршки фестивал.

Композиција *Easy Piano Pieces* и музика за видео инсталацију *Gravity* изведене су на фестивалу HADCAF. Наступала је као члан електро-поп дуа *Fake Fur*, са којим је објавила три сингла за дискографску кућу Clinical Recordings. Јелена Јанчић се бави популарном и филмском музиком, маркетингом, односима с јавношћу и организацијом музичких догађаја.

Извори:

<https://soundcloud.com/jelenajancic>

<https://uk.linkedin.com/in/jelenajancic>

<http://www.donneinmusica.org/wimust/biographies-european-women-composers/j/167-jelena-jancic.html>



ЈЕВТИЋ, Иван (Београд, 1947) је композитор, академик, редовни члан Одељења ликовне и музичке уметности САНУ, који је највећи део своје професионалне делатности везао за Француску. По завршеној гимназији и средњој музичкој школи „Мокрањац“ (клавирски одсек), дипломирао је (1971) и магистрирао (1973) композицију на београдској Музичкој академији у класи Станојла Рајичића. Године 1973. добио је двогодишњу стипендију за усавршавање на Париском конзерваторијуму у класи Оливјеа

Месијана. Упоредо с овим усавршавањем, стекао је и диплому на клавирском одсеку париске „Екол нормал“. По повратку из Париза добио је, на предлог Станојла Рајичића, стипендију Хердерове фондације, с којом је следеће две године провео у Бечу, студирајући на Високој школи за музику у класи Алфреда Ула. Од 1977. године Јевтић је живео претежно у Паризу, као слободан уметник. Од 1997. до 1999. предавао је композицију и камерну музику на Конзерваторијуму Федералног универзитета у Пелотасу (Бразил).

Још као студент, 1971. године, доживео је да његов Први гудачки квартет буде извођен од стране угледног румунског квартета „Музика“ у Букурешту (и Београду). Две године касније, на 23. међународном конкурс, „Бовани Баиста Виотти“ у Верчелију (Италија) Јевтићева Соната за виолончело и клавир добила је сребрну медаљу. Дела настала током усавршавања у Паризу брзо су се афирмисала као композиционо зрела остварења: Концерт за трубу и оркестар објављен је у колекцији једног од највећих трубача данашњице, Мориса Андреа, а Концерт за флауту, клавир и оркестар – у издању такође водећег савременог флаутисте Максанса Ларијеа. Други гудачки квартет извођен је 1976. године у Москви, а клавирско дело *Вечне визије* у Москви и Паризу 1977, потом, наредне године и у Бечу, на ауторском концерту Јевтићевих дела у Аустријском музичком друштву. Дела Ивана Јевтића извођена су од стране еминентних музичких уметника у скоро свим земљама Европе, Северној и Јужној Америци, Русији, Јапану и Кини. Био је члан жирија више интернационалних музичких такмичења, где су његова дела била задата као као обавезни комади: у Паризу, Нарбону, Луневилу, Београду, Арлу и Женеви. До данас је написао више од 100 остварења камерне, концертантне и симфонијске музике. Његова дела су издата код три позната француска издавача: A. Leduc, G. Billaudot, Chant du Monde, као и код швајцарског издавача Éds. VIM. Објављено је двадесетак компакт дискова са Јевтићевим композицијама у Србији, Француској, Шведској, САД, Немачкој, Јапану.

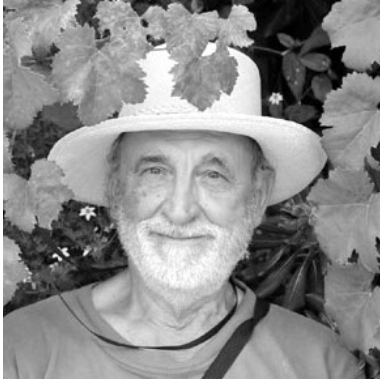
Музиколошкиња Силви Нисефор објавила је 2016. двојезичну монографију (на српском и француском) о Јевтићевом животу и раду *Иван Јевтић – Композитор на путевима слободе*. Године 2020. Музиколошки институт САНУ објавио је зборник радова посвећен Јевтићевом стваралаштву (ур. И. Медић).

Значајнија дела:

- Четири гудачка квартета (1970, 1974, 1980, 2012)
Прва симфонија (1971)
Концерт за клавир и оркестар бр. 1 (1971)
Концерт за трубу бр. 1 (1973)
Концерт за флауту бр. 1, са клавиром и гудачким оркестром (1975)
Уздах земље, симфонијска поема (1976)
Клавирски трио (1977)
Маска црвене смрти, балет (1978)
Прва соната за виолончело и клавир (1979)
Дивертименто за две трубе (1980)
Концерт за виолончело и оркестар (1982)
Концерт за виолу и оркестар *Ка Византији* (1984)
Концерт за клавир и оркестар бр. 2 (1985)
Концерт за пиколо трубу бр. 1 (1985)
Концерт за трубу бр. 2 (1986)
Концерт за виолину и оркестар (1986)
Задужбине Косова за симфонијски оркестар (1989)
Musica per due за флауту и виолончело (1989)
Концерт за клавир и оркестар бр. 3 (1991)
Туга у камену за алт, виолончело и четири тимпана (1991)
Коло за трубу и гудачки оркестар (1991)
Концерт за тубу (1992)
Концерт за хорну бр. 1 (1993)
Соната за обоу и клавир (1993)
Кад седми анђео затруби, симфонијска поема (1994)
Концерт за хорну бр. 2 (1994)
Чело симфонија (1995)
Крхотине леда, циклус песама за сопран и камерни оркестар (1995)
Концерт за кларинет, клавир и камерни оркестар (1997)
Дивертименто за два виолончела и гудачки оркестар (1997)
Концерт за флауту и оркестар бр. 2 (1999)
Изгон за симфонијски оркестар (2000)
Свечана увертира за симфонијски оркестар (2003)
Мандрагола, опера (2009)
Il s'evient aux printemps за биг бенд (2010)
Седам лирских кругова за мецосопран и симфонијски оркестар (2013)

Извори:

<http://ivan-jevtic.net/>



ЈОВАНОВИЋ, Арсеније „Арса“ (Београд, 1932) је редитељ, композитор, продуцент остварења за позориште, телевизију и радио, аутор три књиге, фотограф, сценограф и преводилац. Живи и ради претежно у Ровињу (Хрватска), где има студио/звучну лабораторију Adriatic Sound Factory. Основну школу завршио је у Деспотовцу, гимназију у Београду, а затим је дипломирао режију на Позоришној академији (Факултет драмских уметности) у класи Јосипа Кулунџића, 1956. Дипломску представу режирао је у Српском

народном позоришту у Новом Саду: *Догађај у месту Гоги* Славка Грума (1955). Потом је студирао историју уметности и југословенску књижевност, а 1964. похађао курс телевизијске режије у Лондону. Од 1956. до 1957. је редитељ у Народном казалишту у Задру, од 1957. до 1958. у Народном казалишту у Шибенику, од 1958. до 1962. асистент па предавач на Академији за позориште у Београду и од 1962. редитељ Народног позоришта у Београду (једну сезону је провео у Југословенском драмском позоришту). Као редитељ гостовао је у позориштима широм Југославије и у иностранству (Уједињено Краљевство, Бугарска). Написао је 1999. драмски комад *Суђење госпођи Бовари*. Аутор је и двеју радио-драма, а његове драматизације и преводи драмских дела играни су у београдским позориштима. Режирао је преко 80 позоришних представа, преко 100 телевизијских емисија (драма, кратих филмова, ТВ серија, експерименталних дела итд.) и око 100 радио драма. Аутор је бројних радиофонских дела и електроакустичких композиција, које су настале као поруџбине Радио Београда, ORF (Kunstradio), Radio France, RAI, WDR, SFB, Spanish National Radio, New American Radio, Deutschlandradio, SWR, Finnish Radio, ABC (Australia). Иницијатор је радионица звука на Кунстрадију (ÖRF) у Бечу, Центру медијске уметности Универзитета у Сиднеју, као и у Финској и Данској. Један је од аутора музике за филмове америчког редитеља Теренса Малика *The Thin Red Line, Tree of Life, To the Wonder, Knight of Cups, Song to Songs* и *Radegund*.

Награде:

Prix Italia за дело *Крајпуташу* (Венеција, 1971)

Prix Italia за дело *Ресавска пећина* (Венеција, 1977)

Premio Ondas за дело *Ресавска пећина* (Барселона, 1978)

Premio Ondas за дело *Дуж дуге дуге улице* (са Недом Деполо) (Барселона)

WDR Prix Acustica International за дело *Faunophonia Balcanica* (Келн, 1990)

Finalist Award за дело *Homo Politikus Vulgaris* (са P. Siren, A. Walligorska) на Њујоршком фестивалу радијске уметности (Њујорк, 1992)

Прва награда за дело *Concerto Grosso Balcanico*, Међународни радијски фестивал (Пуст, Аустрија, 1993)

Grand prix Radio France International (са Илинком Чолић Јовановић) за дело *La parata* (Палмарес, Француска, 1997)

Finalist Award за дело *Archipelago Prospero* на Њујоршком фестивалу радијске уметности (Њујорк, 2006)

Априлска награда града Београда за дело *Archipelago Prospero* (2006)

Три награде на Међународном фестивалу радија у Мексико Ситију за дела *Archipelago Prospero*, *Trans DADA Belgrade Express* и *Toast to Radio*

Дискографија (избор):

CD *Arsenije Jovanović, La Légende Des Voix* LDV008 (1994)

CD *Arsenije Jovanović Athos, Montana Sacra*, CCnC RECORDS (2006)

CD *Arsenije Jovanović Galiola – Works for Radio 1967–2000*, FOARM/Alluvial (2008)

CD *Arsenije Jovanović La Parata*, Bolt Records (2020)

LP *The Art of Speech (For Ana)*, Pentiments (2020)

Значајнија дела:

Опроштајна молитва за једну Галиолу (1967)

Крајпуташ (1971)

Ресавска пећина (1977)

Креманско пророчанство (1990)

Homo Politikus Vulgaris (1991)

Concerto grosso Balcanico (1993)

Ma Maison (1993)

La Parata (1997)

White City (1997)

Les Vents de Camargue (2000)

Звучна сведочанства са Свете Горе (2006)

Archipelago Prospero (2006)

Океаниде (2012)

Разговори источних и западних ветрова, на поезију Гетеа и Хафиза (2012)

Sogno di un automobile (2013)

Чуангцеова шољица чаја (2017)

The Art of Speech (2018)

Tuning instrument A440 Prolepsis (2020)

Senza Titolo (2020)

Извори:

<https://www.snp.org.rs/enciklopedija/?p=5206>

<http://kunstradio.at/BIOS/jovanovicbio.html>

<http://www.seecult.org/tag/arsenije-jovanovic>



ЈОВАНОВИЋ (БЕСКЕР), Љиљана (Београд, 1966) је композиторка која живи и ради у Балтимору, савезна држава Мериленд, САД. Студирала је композицију у Црној Гори и Хрватској и дипломирала у класи Жељка Бркановића 1988. године. Наредне, 1989. године прелази у Штутгарт и похађа специјалистичке студије из конкретне музике на Државној школи за музику и извођачке уметности у класи Улриха Зисеа. Усавршавање из области примењене музике наставља на Рајнској високој школи за музику у

Келну код Мауриција Кагела, док музикологију, словенску филологију и филозофију студира на Универзитету у Келну. Године 2002. завршила је мастер студије из интердисциплинарног театра на Таусон универзитету у Мериленду, где је била стипендисткиња Колеџа за последипломске студије и истраживање 2001/2. године и студирала електронску музику са Вилијамом Клејнсасером. Њене композиције, пројекти из области нове музике, дизајна звука и текстуални радови представљени су и емитовани у Србији, Црној Гори, Хрватској, Немачкој, Холандији, Енглеској, Португалу, Француској, Канади и САД. Била је полазница бројних курсева, радионица и фестивала и добитница уметничких резиденција широм Европе и Северне Америке. Активна је као композиторка, дизајнерка звука, музичка директорка и предавач у Балтимору и Вашингтону. Освојила је грант Meet the Composer 2004. године. Добитница је прве награде Радио Београда за радиофонско дело *Modi'in*; године 2018. ово дело представљало је Радио Београд на фестивалима Prix Palma Ars Acustica, Prix Italia и Karl Sczuka. Чланица је Балтиморског композиторског форума од 2002. године.

Значајнија дела:

- B(rushed) Moment* за дечије гласове, електричну четкицу за зубе и видео
- My Suitcase* за мецосопран, алт саксофон, клавијир, електронске звуке, конкретну музику и звучне ефекте
- ...deswegen, weil... I, II, III, IV* за извођача/наратора, алт саксофон и клавијир
- White Noise*, електроакустичко дело
- Lament* за електронске звуке, виолу и конкретну музику
- Modi'in [Homage to Mauricio Kagel]*, радиофонско дело, на властити текст.
- A Trailer* за квинтет лимених дувача
- Memory* за обоу, двоје плесача и три мајке
- Ένα φραπέ σκέτο λίγο γάλα* за баритон и клавијир
- Le rêve* за троје плесача, једног перформера, клавијир, конкретну музику и електронске звуке, на властити текст

Циклус *Migrations*, за разне извођачке саставе (I *Tritonus*, II *Triptych*, III *The Fifth Mirror*, IV *Shelter within a Shelter*, V *All Around*)

Циклус *The Mirror*, за разне извођачке саставе (I *The Mirror*, II *Der Spiegel*, III *Der Spiegel/Circled Square*, IV *Silent Mirror* V *The Fifth Mirror*)

Sarkou за сопран саксофон и харфу

Cycles за двоје плесача, сопран, клавир и удараљке

Running Music, концептуална троделна инсталација/перформанс за петоро наратора/перформера и клавир

Brain in Waiting за двоје наратора, флауту, три виолине и клавир

Zoe 1, 2 за двоје наратора, обоу, гитару и контрабас

Babylon за шесторо наратора [на једанаест језика], чембало, виолончело, калимбу и јапанско звоно

Mondrian pour étude за троје перформера, виолу, трубу, конгу, гитару и сопран

Time Connections за виолину, клавир и конкретну музику

Gate of the East за челесту, харфу и четири удараљке

Two Movements for 13 Strings

Chromatic Impressions за гудачки квартет

Извори:

<https://jovanovicljiljana.weebly.com>



ЈОВИЋ, Милијана (Београд, 1950) је композиторка и педагошкиња која живи и ради у Габону, у западној Африци. Студирала је композицију на Музичкој академији у Скопљу (данашња Северна Македонија). Директорка је Lycée Franco-Britannique Ecole Internationale у Либревилу, главном граду Габона.

Значајнија дела:

Прва симфонија за гудачки оркестар

Друга симфонија за велики оркестар (1979)

Беху били за хор и оркестар (1980)

Киша, соло песме (1981)

Извори:

<http://efblbv.org/inside.php?i=29>

<https://www.linkedin.com/in/milijana-jovic-2981609b/>

<http://www.donneinmusica.org/wimust/biographies-european-women-composers/j/173-milijana-jovic.html>



КОВАЧ ТИКМАЈЕР, Стеван (KOVACS TICKMAYER, Stevan) (Нови Сад, 1963) је композитор, музичар и музички писац мађарске етничке припадности, који од 1991. године живи и ради у Француској. Након периода младалачког колебања, откриће free jazz-а пресудно утиче на то да се определи за музику. Учи контрабас и касније студира композицију у класи Рудолфа Бручија на Академији уметности у Новом Саду. Током студија, упознаје се и са делима пољске школе, Ђерђа Лигетија, минимализмом и концептуал-

ном уметношћу. Као контрабасиста свирао је у саставу *Ритуал Нова* који је водио Борис Ковач. Основао је и водио састав *Тикмајер формацио*, писао есеје за новосадски магазин *New Symposium*, организовао интернационални фестивал за савремену музику и уметност у Новом Саду. Након дипломирања, одлази на последипломске студије на Краљевском конзерваторијуму у Хагу у класи Луја Андрисена и Дидрика Вахенара. На Ротердамском конзерваторијуму похађао је предавања Витолда Лутославског, а током деведесетих је учио код Ђерђа и Марте Куртаг.

Сарађивао је са Гидоном Кремером, Кремератом Балтиком, Квартетом Келер, Дејвидом Герингсом, Романом Кауфманом, Јуријем Башметом (као диригентом), Татјаном Васиљевом, Московским солистима, Холандским дувачким ансамблом, ансамблом *Seattle Chamber Players*, Мађарским Симфонијским оркестром и многим другим знаменитим ансамблима и личностима из света класичне музике. Као извођач – импровизатор сарађивао је са Јожефом Нађом, Крисом Катлером, Фредом Фритом, Робертом Дрејком, Валентином Кластриером, Вуи Феиом, Питером Ковалдом, Ђерђом Сабадошом, Полом Термосом, Михаљем Дрешом, групама *The Science Group* (један од оснивача и композитор) и *Thinking Plague*. Такође написао је много аранжмана за Иву Битову, Кремерату Балтику и Холандски дувачки ансамбл.

Значајнија дела:

Two movements in memory of Witold Lutosławski за клавир и виолончело (1994/2004)

Orphic drones & pagan beats, Hommage à Josip Stolzer Slavenski за флауту, хорну, три трубе, три тромбона, три саксофона, контрабас и клавир (1995)

Violin ostinato за соло виолину, препарирани клавир, чембало, електрични клавир, бас-гитару, бубњење и семплер (1998)

Choral, melody & reminiscence, In the memory of A. Schnittke за саксофон, клавир и бас бубањ (1998)

Нишка бања за обоу и виолину (2000)

El jardin de los senderos que se bifurcan, The Garden of Forking Paths за гудачки оркестар (2001)

The forgotten life quartet, први гудачки квартет (2002/5)

Дијалози са Коњовићем I-II за соло клавир (2009)

Извори:

<http://www.tickmayer.com/>

https://sr.wikipedia.org/sr-ec/Стеван_Ковач_Тикмајер



КОМЉЕНОВИЋ, Ксенија (Београд, 1988) је перкусионисткиња и композиторка која живи и ради у Сједињеним Америчким Државама. Прва је жена из Србије која је стекла уметнички докторат као извођач на ударалкама. Након завршене музичке школе „Станковић”, студирала је на београдском Факултету музичке уметности, на одсеку за композицију у класи Милана Михајловића и Зорана Ерића, као и на одсеку за ударалке у класи Мирослава Карловића. Након тога, студирала је на Frost School of Music Универ-

зитета у Мајамију и на Државном универзитету Илиноиса. Сарадница је Toolbox Percussion (Хонг Конг) и амбасадорка пројекта MusicArt (El Sistema Serbia). Њене композиције и аранжмане објављује едиција Vachovich Music Publications. Запослена је као доцент за ударалке на универзитету Texas A&M University Corpus Christi. Добитница је бројних награда и стипендија, укључујући American Association of University Women International Fellowship, P.E.O. International Peace Scholarship, USAID’s Forecast Exchange Program Scholarship. Ауторка је неколико програма културне размене између САД и Србије, укључујући први камп и семинар за савремене перкусије у Србији. Као чланица Balkan Percussion Duo, освојила је другу награду на International Percussion Competition Luxembourg 2018. Године 2019 изабрана је за једног од вођа World Percussion Group, са којом је наступала у више европских земаља. Сарађивала је са композиторима и музичарима као што су Џејмс Њутон Хауард (аутор музике за филмове *The Hunger Games*, *The Dark Knight*, *Snow White and the Huntsman* и др.), Џеф Бил (аутор музике за серију *House of Cards*), The New York Voices, Артуро Сандовал, Дејв Грусин, Свет Стојанов, Мартин Бресник, Енди Акихо, Бен Фолдс и други.

Извори:

<https://www.ksenijakomljenovic.com>

<https://cla.tamucc.edu/music/pages/faculty/ksenija-komljenovic.html>



КУЛЕНОВИЋ, Вук (Сарајево, 1946 – Бостон, 2017) био је композитор, син песника Скендера Куленовића и глумице Вере Црвенчанин Куленовић. До 12. године је живео у родном Сарајеву, затим у Београду, а од 1992. до смрти живео је и радио у Бостону, САД. Студирао је клавир и композицију на Музичкој академији у Љубљани код Алојза Среботњака, а затим на Факултету музичке уметности у Београду у класи Енрика Јосифа. Усавршавао се код Милка Келемена у Штутгарту. Радио је на Факултету музичке

уметности у Београду од 1979. до 1990. Као добитник Фулбрајтове стипендије од стране Конзерваторијума Нове Енглеске из Бостона, 1992. године се са породицом преселио у Сједињене Америчке Државе. Најпре је предавао на локалним колеџима и школама у Бостону, а од јесени 2006 радио је на Беркли музичком колеџу. Поред педагошке активности, био је активан и као композитор. Бостонски дневни лист *Глобус* описао га је као „једног од најзначајнијих и најзанимљивијих композитора данашњице”.

Његову музику су наручивали и широм света изводили неки од најугледнијих оркестара Европе, укључујући: Краљевски Концертхебау оркестар из Амстердама, Симфонијски оркестар Штутгартског радија, Национални оркестар Француског радија, као и оркестри Словеначке, Београдске, Загребачке и Сарајевске филхармоније. Његове композиције извођене су у Европи, САД, Канади, Азији и Аустралији. Куленовићев опус садржи седам симфонија, шеснаест инструменталних концерата, ораторијум, балет, дванаест партитура филмске музике, преко тридесет дела за камерни оркестар и бројна дела за камерни састав и соло инструменте. Компонувао је и кантату поводом церемоније отварања Зимских олимпијских игара у Сарајеву 1984. године.

Добитник је награда Међународног савременог музичког бијенала у Венецији, Француског радија, Београдских музичких свечаности, Фулбрајтове фондације и Прешернове награде.

Значајнија дела:

Voces nocturnae III за оркестар (1973)

Voces nocturnae IV за мецосопран и камерни оркестар (1974)

Квазар ОХ 147 за симфонијски оркестар (1975)

Сирикс за соло флауту, женски хор, камерни оркестар и електронику (1976)

Икарус – симфонијски постлудијум за симфонијски оркестар (1978)

Буколике за чембало (1978)

Слово светлости за сопран, клавир, хор и оркестар (1979)

Расковник за гудачки оркестар (1981)
Корална симфонија за симфонијски оркестар (1982)
Вирџинал за клавир (1982)
Нутнос, кантата (1984)
Moto barbaro за оркестар (1984)
Лидијски пејзаж, концерт за виолину и камерни оркестар (1985)
Стара индијска кантилација за контрабас и препарирани клавир (1986)
Бог са месецом у коси (Једна појава бога Шиве) за препарирани клавир (1987)
Стојанка мајка Кнежопољка, ораторијум (1988)
Ката Мауа Sutra за хор и оркестар (1988)
Варијације по Кир Стефану за флауту, виолину, виолончело и клавир (1988)
Боје привида за 12 инструмената (1989)
Механички Орфеј за гудачки оркестар (1991)
Обожавање Месеца, други концерт за виолину и камерни оркестар (1991)
БУГИ, концерт за клавир и оркестар (1992)
Литургија кристала за клавир (1993)
Нарцисова fuga за камерни оркестар (1993)
Пејзажи нестајања, концерт за гитару и оркестар (1994)
Concerto grosso за виолончело и гудачки оркестар (2001)
Талас, симфонијска поема (2004)
Шеста – Електрична симфонија (2005/8)
Концерт за виолину и оркестар бр. 3 (2011)
Concerto precipitato за виолину, виолу и гудачки оркестар (2017)
Музика за игране филмове *Доротеј* (1981), *Игмански марш* (1983), *Давитељ против давитеља* (1984), *У име народа* (1987)

Извори:

<https://www.eserbia.org/sapeople/music/189-vuk-kulenovic>

https://www.bgf.rs/solista_cp/vuk-kulenovic/



КУЛИШИЋ, Владан (Београд, 1984) је композитор и пијаниста који живи и ради у Холандији. Студирао је композицију на Факултету музичке уметности у Београду код Зорана Ерића и Татјане Милошевић Мијановић, а затим наставио школовање на Краљевском конзерваторијуму за музику у Хагу и стекао звање мастер. Његови професори били су Мартијн Падинг, Хилијус ван Бернхајк, Дидерик Ванегар и Јулија Глибовскаја. Усавршавао се на курсевима из сонологије на Институту за сонологију у

Хагу, Сусретима младих аутора у Апелдорну, на курсевима у Аустрији, Финској, Хрватској и Србији, као и на предавањима и мајсторским курсевима које су држали реномирани композитори Луј Андрисен, Ричард Ејерс, Ричард Берет, Јанис Киријакидес, Жорж Апергрис, Каија Сарјахо, Најџел Озборн, Александра Вребалов и други. Његове композиције изводили су ансамбли попут Ниув ансамбла под управом Лукаса Фиса, Ансамбла Ројал под управом Рајнберта де Леува и други.

Музички језик Владана Кулишића заснован је на техникама постминимализма, нове једноставности, али и истраживања сонорности. У новије време је његов композициони рад фокусиран на стварање серија музичких дела, чиме истражује „идентитет“ појединачних комада који имају тенденцију да подсећају једни на друге у одређеним аспектима. Неке од других тема које је истраживао до данас су: музичка синтакса, континуиране варијације и трансформације, (веома) мале јединице музичког времена, кратки звучни „догађаји“, асиметрија и апериодичност, концептуални формални наративи, извлачење „значења“ и „конотација“ из звучног материјала, амнезија, „топологија“ музичког времена, понашање у групи, улога извођача, „грешка“ и „нетачност“ у извођењу као композициона алатка, импровизација, звук и видео итд.

Сарађивао је са бројним ансамблима и извођачима посвећеним савременој музици, као што су Nieuw ensemble, Klangforum Wien, Slagwerk Den Haag, ensemble de Ereprijs, Royaal ensemble, En Accord string quartet, ensemble Sonemus, Камерни оркестар „Љубица Марић“, Рајнберт де Леув, Асдис Валдимарсдотир, Мартијн Вилерс и Теодора Степанчић. Освојио је две награде за композицију на International Summer Academy Mürzzuschlag (Аустрија) 2008. године и 15th Young Composers Meeting Apeldoorn (Холандија) 2009. Дела су му извођена на фестивалима као што су Gaudeamus Music Week, Dag in de Branding, КоМА. Као пијаниста/клавијатуриста извео је бројна дела савремених композитора, међу којима су Асаф Гидрон, Офир Клемперер, Грејем Флит, Теодора Степанчић, Михалис Параскакис, Луси Виткова, Дејвид Покни, Корнелис де Бонд, Лео Свирски, Тим Пауел, Лисе Морисон, Ренан Зелата, Емил Тан Ертен, Роб Џоунс и многи други.

Значајнија дела:

Daydreaming за флауту, кларинет, виолину, виолончело и клавир (2008)

Clockwork II за две виоле и клавир (2009)

The Big Black Bug за две флауте, кларинет, сопран саксофон, алт саксофон, хорну, трубу, 2 тромбона, тубу, тимпане, електричну гитару, бас гитару, клавир и глас (2009)

Geen suiker за три добоша и чинеле (2011)

Piece for Modelo62 за флауту, бас кларинет, трубу ин Це, вибрафон, клавир, виолину, виолу, виолончело и контрабас (2011)

Niente за два клавира (2012)

Mean Machine за било које инструменте и траку (2012)

Drift за кларинет, харфу и 15 гудачких инструмената (2012)

Le temps perdu за саксофон, виолину и клавир (2013)

Bounce за траку (2013)

Canti invernali (Winter songs) за клавир (2014)

Plaža (Beach) за електронски хармонијум и траку (2014)

Floridus за електрични хармонијум (2014)

Pas de trois за глас, кларинет и клавир (2014)

Arioso (Suite de Quatours) за гудачки квартет (2014)

Spoon за кларинет и траку (2014)

Autre (double) за флауту, кларинет и клавир (2015)

Извори:

<https://vladankulic.info>

<https://soundcloud.com/vladankulic>

<https://www.aslanmuziek.nl/team/vladan-kulic/>



ЛАЗАРЕВИЋ, Горан (Лапово, 1980) је композитор и акордеониста који живи и ради у Немачкој. Дипломирао је класичну хармонику у класи Радомира Томића у Крагујевцу. Године 2013. преселио се у Хамбург где је са Хелмутом В. Ердманом изучавао нове композиционе технике (*Kontaktstudium Neue Kompositionstechniken*) и затим уписао мастер студије из мултимедијалне композиције код професора Георга Хајдуа и Манфреда Штанкеа. Његове главне сфере интересовања су жива електроника, микротонална му-

зика, слободна импровизација и рачунарска музика, као и музички интерфејси мозак-рачунар (ВСМИ) и когнитивне науке. Дела су му извођена у Хамбургу, ХанOVERу, Бајројту, Карлсруеу, Тубингену и Лунебургу. Поред композиције, извођаштва и истраживачког рада, Горан Лазаревић је активан и као професор хармонике и клавира. Неколико пута је учествовао у пројекту „Klangradar 3000“ као предавач композиције, а тренутно је укључен у пројекат Отвореног универзитета у Хамбургу (HOOU). Члан је састава „Live-Elektronik-Ansambl Hamburg / Luneburg“ и „Oublie LouLou“. Наступао је са ансамблима попут Hamburger Camerata и TonArt и уметницима попут Манфреда Штанкеа, Михаела Шредера, Алехандра Гомеза, Хенинга Рајца, Јелене Дабић и других.

Значајнија дела:

Without a Title (Songs of home), трака/радио; на стихове Снежане Николић (2012/3)

Scream за хармонику соло (2013)

Call of Jhebbal Sag за хармонику са живом електроником и аналогним синтисајзерима (2014)

Faces of Void за хармонику и AKS Synthi (2014)

Mind Meld II за 1 мозак и трио (2015)

Free Fall за глас и клавир, на стихове Полине Шенлебен (2015)

Grenzenlos за хармонику са живом електроником и ансамблом; сарадња са TonArt Ensemble (2016)

Извори:

<http://goranlazarevic.com/>



ЛАЗАРОВ ПАСХУ, Леон Миодраг (Скопље, 1949) је композитор македонског и грчког порекла, који од 1991. године живи и ради у Канади. Дипломирао је композицију на београдском Факултету музичке уметности у класи Василија Мокрањца и магистрирао естетику. Докторирао је на Универзитету у Монреалу. Приватно је учио дириговање. Завршио је курс електроакустичке музике при Електронском студију Трећег програма Радио Београда. Члан је Удружења композитора Србије и Канаде и Естетичког друштва

Србије. Био је члан авангардне групе ОПУС 4 коју су, осим њега, сачињавали и Владимир Тошић, Милимир Драшковић и Мирослав Миша Савић. Са групом ОПУС 4, као и са групом уметника концептуалне и постконцептуалне оријентације, а најзад и сам, изводи низ својих радова (и учествује у извођењу радова других уметника) из области хепенинга, перформанса, акција итд.

Године 1996. основао је удружење у Монреалу, PashuArt, са циљем промоције и продукције својих дела из области музике, визуелних уметности, мултимедије и феноменализма, као и естетике и теорије уметности. Такође је основао Musical Alliance, организацију за промовисање савремене музике у Монреалу.

Опус Леона Миодрага Лазарова Пасхуа може се дефинисати као концептуалистички и редукционистички. Такође користи и прожимање више медија, као што и конотира идеју дела у мултидисциплинарни контекст, те контекстуализује стара инваријантна и варијантна својства структуре дела (иманентна различитим уметничким родовима) на медијски-иновалентан начин.

Значајнија дела:

Соната (последња) (1973)

Контекстуална музика 1 за осам саксофона (1978)

Ingression II (1978)

Време 2 за клавир (1981/6)

Музика за два бубњара и осам тимпана (1986)

Низоземски мотет за мешовити хор (1990)

Контекстуална музика 3 Лирски квартет (1994)

Twelve Times за 12 флаута и гонг

Time 0 – For The End Of The Century за гудачки оркестар

1 hour in 24 hours за 12 монитора и 8 звучника

Извори:

<https://collections.cmccanada.org/final/Portal/Composer-Showcase.aspx?lang=en-CA>

<https://www.kcb.org.rs/2018/12/festival-minimalisticke-muzike-minimalfest-koreni/>



ЛЕКОВИЋ, Маја (Београд, 1986) је композиторка која живи и ради у Холандији. Завршила је мастер из композиције на Конзерваторијуму у Амстердаму, у класи Ричарда Ерјса. Компонује за филм, позориште и телевизију. Њена дела поручују престижни ансамбли попут De Ereprijs, Loos Ensemble, Rosa sub Rosa Ensemble, Nieuw Ensemble and Trio Vitebsk. Њена музика је извођена на бројним фестивалима. Наступала је у Србији, Холандији, Уједињеном Краљевству, Италији, Немачкој и Литванији као пијанисткиња и вокалисткиња.

Неки од фестивала на којима је учествовала су: Gaudeamus Music Week (2008, Холандија), IV Biennale of Young Artists from Europe and Mediterran (2008, Италија), Music Laboratory Network The Process (2009, Литванија), Berlinale Talent Campus (2010, Немачка). На фестивалу “Young Composers Meeting” Apeldoorn (Холандија, 2008), освојила је награду за најбољу композицију *Pepper Store*, а 2011. је номинована за награду Henriëtte Bosmans en de Tera de Marez Oyens Prize. Оснивачица је и директорка агенције за музичку продукцију Noisy Carrots Studios.

Значајнија дела:

Bili Jack (2003)

Cubism (2003)

Absolute Blue за виолончело, клавир и ударалке (2004)

Horoscope (2004)

Toys' Attack (2005)

Pepper Store за два сопрана, мецосопран и камерни ансамбл (2008)

Diamond's Dust (2008)

Mice за флауту, обоу, кларинет, ударалке, харфу и клавир (2010)

Извори:

<http://mayasound.webs.com>

<https://www.babelscores.com/MayaLekovic>

<http://www.noisycarrots.com>



ЛИГЕТИ, Мелинда (Панчево, 1978) је композиторка мађарске етничке припадности која живи и ради у граду Абадија Сан Салваторе у Италији. Завршила је музичку школу „Јован Бандур” у Панчеву (виолина), а затим студије композиције на београдском Факултету музичке уметности у класи Властимира Трајковића и Исидоре Жебељан. Активна је у области уметничке, цез, амбијенталне и примењене музике, као композиторка, аранжерка, певачица и мултиинструменталисткиња. Данас води свој ансамбл

Мелинда Лигети Трио, са супругом Норманом Бајокијем и сином Кристијаном Симићем, с којима наступа на фестивалима и у клубовима: Alterazioni Festival (Arcidosso); Fricke-Out Festival (Abbadia San Salvatore); Natura e Benessere (Bagni San Filippo); Campiglia Summer Festival; Concert in Sarteano; Staro Café (Abbadia San Salvatore); Jazziré Festival (Subotica), RTS Ad Libitum (Београд); Balanso Show (Београд); Hill River Live@BeTon Radio (Београд); Импровизација (Панчево); PanDEMOnium (Панчево); Jazz Club Џекаоника (Београд); Leila Records and Books (Београд); Фоаје Културног центра (Панчево). Са својим супругом сарађује у оквиру бенда Sétamùr и бројних других пројеката, који су резутовали веома богатом дискографијом. Сарађује са архитектима, балетским уметницима, редитељима и књижевницима на бројним мултимедијалним пројектима. Комплетан клавирски опус Мелинде Лигети снимила је њена сестра, панчевачка пијанисткиња Марија Лигети Балинт.

Значајнија дела:

5 Haiku Songs за мецосопран и клавир

Finsteren Zeiten за сопран, обоу, клавир и чембало, на текст Б. Брехта

Eisberg за гудачки квартет

Om за флауту, маримбу, клавир и камење

Sherlock in Wonderland за три виолине

Jazzy Day and Mellow за саксофон и клавир

Yellow Blues за трубу и клавир

Affetti, свита за дувачки квинтет, 2 виолине, виолончело, вибрафон и тимпане

Ave Maria за женски хор

Gloria за мешовити хор

Sunset за гитару и глас

How Could I Ask For More за гитару и глас

Tohu Wahohu за симфонијски оркестар

Дискографија (избор):

CD Melinda Ligeti *Piano Music* – Marija Ligeti Balint, klavir (2005)

CD Melinda Ligeti – *Paspreture*, Acustronica AT026 (2012)

CD Melinda Ligeti – *Belonging*, Acustronica AT050 (2015)

CD Melinda Ligeti & Maciek Cieslak – *Jazz Frit*, La Bèl Netlabel 043 (2018)

Извори:

<https://melindaligeti.bandcamp.com/>

<http://www.acustronica.com/index.php/kristijan-simic/>



МАКСИМОВИЋ, Светлана (Нови Бечеј, 1948) је композиторка која је значајан део живота провела у Канади. Завршила је студије композиције на Факултету музичке уметности у Београду у класи Василија Мокрањца. Докторске студије композиције завршила је 2006. године на Универзитету у Торонту делом *Четири музејске собе*. Предавала је хармонију, контрапункт и композицију у Србији и Канади, са педагошким и креативним циљевима. Пратећи своја интересовања, поред композиције и педагогије,

бави се писањем о музици, обрађујући различите теме. Написала је неколико већих текстова о савременим делима, као и о црквеним мелодијама српских аутора византијске традиције из XIV и XV века. Упознавање са бројним традицијама, од далеког Истока до обода Европе, проширило је њене видике у сазнајном и креативном смислу. Писала је такође о Оливијеу Месијану, Василију Мокрањцу и Љубици Марић.

Међу делима насталим у Канади, од 1994. до 2006, многа су поручена и изведена на фестивалима, попут Фестивала нове музике у Торонту, Фестивала музике жена у Отави, Фестивала нове музике у Виндзору. Неки од музичара који су премијерно изводили дела Светлане Максимовић су: Скот Сентџон, Ерика Раум, Питер Лонгворт, Карол Фуђино, Џејн Медисон и ансамбли Оркестар композитора, Симфонијски оркестар Виндзора, Симфонијски оркестар Торонта, са диригентима Геријем Кулешом и Сузан Хајг. У Србији, многи реномирани музичари и ансамбли су изводили њена дела: чембалисткиња Оливера Ђурђевић, пијанисткиња Зорица Димитријевић-Стошић, сопран Ирина Арскин, Српски гудачки квартет, Симфонијски оркестар Радиотелевизије Србије под управом Бојана Суђића и Младена Јагушта, ансамбл Про Арте под управом Биљане Радовановић. Њен први ауторски концерт одржан је 4. октобра 2012 године, у Свечаној сали Скупштине Београда, када су представљене композиторкине солистичке и камерне композиције. Још један ауторски концерт приређен је 30. маја 2017. године.

Значајнија дела:

Соната за два клавира (1970)

Варијације за два клавира (1971)

Први гудачки квартет (1972)

Скица за оркестар (1977)

Музички моменти за клавир (1979)

Реминисценција за виолину и клавир (1989)

Бели анђео за гудачки оркестар (1996)

Пламенови за симфонијски оркестар (1997)
Приближавање светлости за камерни оркестар нестандартног састава (1998)
Ако икад, Тужбалица за маримбу и там-там (1999)
Гласови за виолину (2000)
Ноћне разгледнице за харфу и фагот (2000)
Комади времена у мојим рукама, други гудачки квартет (2002)
Три кореографске етуде за клавир (2002)
Игра отмености за 11 инструмената (2003)
На св. Николу за камерни ансамбл (2003)
Четири музејске собе за симфонијски оркестар (2006)
Вјечнаја памјат за женски хор (2013)
Сени претходника за харфу, обоу, виолину и виолончело (2013)
Magnit mysterium за виолину, кларинет и клавир (2014)
О мистичној љубави за сопран и клавир (2014)
О мистичној љубави за сопран, клавир и харфу (2015)
Пределу сећања за кларинет и клавир (2017)
Рефлексије за симфонијски оркестар (2018)

Извори:

<http://1443.sydneyplus.com/final/Portal/Composer-Showcase.aspx?lang=en-CA>

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0002270998>

http://composers.rs/?page_id=3329

Приватна преписка са композиторком



МАРИНКОВИЋ, Матеја (Београд, 1961) је виолиниста, педагог и композитор, који је изградио успешну међународну каријеру. Завршио је средњу музичку школу „Станковић” у Београду, затим студије виолине на Академији уметности Универзитета у Новом Саду, а усавршавање је наставио на лондонској Guildhall School of Music and Drama (1984–86). Освојио је велики број награда и наступао у најпрестижнијим дворанама широм света. Предавао је на Guildhall School of Music and Drama (1991–94), а од 1993. до

2017. био је професор на Краљевској музичкој академији (Royal Academy of Music) у Лондону, где је добио бројна признања за врхунске педагошке резултате. Предавао је и на Академији уметности у Новом Саду, на Источном медитеранском универзитету (Северни Кипар), као и на United International College (Кина).

Године 1998. дебитовао је као композитор, са делима која су извођена и снимана у Србији, Уједињеном Краљевству, Француској, Сједињеним Америчким Државама и на Кипру. Композиције су му извођене и на британској телевизији ВВС, на фестивалима НОМУС, СОМУС и „Мокрањчеви дани”. Компакт диск са делима Матеје Маринковића и Зорана Христића, снимљен на концерту у сали „Duke’s Hall” Краљевске музичке академије у Лондону, веома брзо је распродат.

Значајнија дела:

Позив из гробова за виолину и клавир (1998)

Ad libitum за клавир (2012)

Балканске беседе бр. 2 за виолину, гудаче и удараљке (2013)

Извори:

https://akademija.uns.ac.rs/wp-content/uploads/2015/11/CV_MATEJA-MARINKOVIC_sr.pdf
<http://brahms.emu.edu.tr/music/dept/marinkovic.htm>



МИЉКОВИЋ, Катарина (Лесковац, 1959) је композиторка која од 1992. године живи и ради у Бостону, САД. Дипломирала је и магистрирала композицију на Факултету музичке уметности у Београду у класи Властимира Трајковића, а докторирала на Конзерваторијуму Нове Енглеске у Бостону, где предаје од 1996. године. Добитница је награда Универзитета уметности у Београду које носе имена композитора Јосипа Славенског и Василија Мокрањца, као и Октобарске награде града Београда. Такође, добитница

је награде Конзерваторијума Нове Енглеске за изузетан педагошки рад. Пише за разноврсне саставе, укључујући симфонијски оркестар, гудачки оркестар, препарирани клавир, ударалке, озвучени саксофон, квинтет саксофона, електричну гитару и компјутер, уз обилато коришћење мултимедије.

Њено интересовање за везу између природе, науке и музике одвело ју је до рада француског математичара Беноа Манделброта *Фрактална геометрија природе* и комплексних структура заснованих на понављању модела из природе на различитим скалама. Такође, ради на превођењу елементарних правила из дела Стивена Волфрама *Нова врста науке* у звук. Угледни британски музиколог Џим Самсон назвао је Катарину Миљковић „Ксенакисом данашњег времена”. Учествовала је на бројним конференцијама: NKS Summer School at Brown University, NKS Conference 2004, Waltham, Mass., Wolfram Technology Conference 2005, Champaign, Illinois, NKS 2006 Washington, DC., The Musical and Scientific Legacies of Iannis Xenakis, 2006, Toronto, and International Conference on Mathematics and Computation in Music, MCM 2007, Berlin. Њена композиција *Rondo, Sequence for String Orchestra* извођена је на међународним турнејама камерног оркестра *Душан Скворан* у Кини, Грчкој, Мађарској, Бугарској, Италији, Русији и Уједињеном Краљевству. Њено дело *Swifts, Sequence for Symphonic Orchestra* изводили су Симфонијски оркестар Радио телевизије Београд и Атински симфонијски оркестар, а емитовано је на радио станицама широм света. Дела Катарине Миљковић извођена су на значајним фестивалима у некадашњој Југославији, укључујући Београдске музичке свечаности (БЕМУС), Бијенале савремене музике у Загребу, Југословенску музичку трибину у Опатији, као и на међународним фестивалима и концертима у Кини, Грчкој, Мађарској, Бугарској, Румунији, Италији, Русији, Немачкој, Канади, Сједињеним Америчким Државама и другим земљама.

Значајнија дела:

E Silentio за алт, препарирани клавир, гудаче и електронику (1987)

13/5 за компјутер (2002)

Forest за два препарирана клавира, две тибетанске чиније, два рејнстика и морски бубањ (2006)
Awakening за виолину и клавир (2006)
Waltz for Nada за клавир (2006)
Crescent за озвучени саксофон (2007)
Drop за фагот и електронику (2007)
White City за озвучену виолину, електронику и видео (2008)
nkScape за било који инструмент или групу инструмената, електронику и видео (2008)
Cracking за компјутер (2008)
Go за шо (јапанску фрулу), пиколо, флауту, кларинет и 6 перкусиониста (2009)
If In A Winter за алт саксофон, клавир и електронику (2009)
Gliding (2. верзија), за лаптоп/ударалке (2011)
Images of Randomness за електронику и видео (2012)

Извори:

<http://www.katarina-miljkovic.net/>

<http://necmusic.edu/faculty/katarina-miljkovic>



МИХАЈЛОВИЋ, Ана (Кувајт, 1968) је композиторка која живи и ради у Ротердаму. Дипломирала је 1993. године у класи Зорана Ерића на Факултету музичке уметности у Београду. Током студија била је чланица групе младих композитора *Седам величанствених*. Студије композиције наставља 1995. у класи Луја Андрисена на Краљевском конзерваторијуму у Хагу. У Холандији је активна као композитор, диригент и извођач савремене музике (клавир, електроника, глас). За време студија учествовала је

на фестивалима савремене музике (Опатија, Нови Сад, Београд) и освојила неколико награда Удружења композитора Србије. Дела Ане Михајловић три пута су била селектована и изведена на фестивалу International Gaudeamus Week у Амстердаму (*Story 2*, 1991; *Full Auto Shut – Off*, 1998; *Imploro Grazia*, 2006). За композицију *Mundus Sensibilis* освојила је прву награду на такмичењу композитора Igino Prize у Токију 1998. године. Исте године, композиција *Full Auto Shut – Off* улази у финале на интернационалном такмичењу у Бостону *Alea III*. Први заокрет у њеном стваралаштву догодио се 1990, након настанка дела *Story II*, када ју је „откриће” бас усне хармонике инспирисало да настави са истраживањем и писањем за неуобичајене инструменте и саставе. По поруџбини Axyz Ensemble компонује *Imploro Grazia* за контрабас флауту и виолу да гамба, *ChromoZoom-In* пише за квартет барокних флаута (за Malle Symen Quartet), а композицију *De Mist*, по наруџби Холандског фонда за културу, за гамелан инструменте.

Ансамбл Ане Михајловић настао је после представљања композиторке на холандској телевизији 1997, по позиву на фестивал Untitled Music у Ајндховену. Први састав ансамбла Ане Михајловић био је акустичан, а од 2000, у електроакустичној верзији, ансамбл добија име Cloud Society и наступа на фестивалима у Холандији (нпр. NUMOON Rotterdam 2006), као и у Београду (БЕМУС 2007). Ана Михајловић сарађује са бројним ауторима, извођачима и ансамблима као што су: Combustion Chamber, Doelen Ensemble, Axyz Ensemble, Malle Symen Quartet, Ricciotti Ensemble, Stracc Ensemble, Марсел Вормс, Татјана Колева, Рутгер ван Отерло, Ратко Зјача, Станислав Митровић и Јакоб тер Велдхуис. Композиције Ане Михајловић до сада су извођене, осим на подручју бивше Југославије, у Јапану, Холандији, Ирској, Турској, Бугарској, Сједињеним Америчким државама и другим земљама. Редовно пише и музику за видео радове. Поред компоновања, Ана Михајловић је врло активна као хорски диригент (са чак 5 хорова у Холандији). Усавршавала је вокално дириговање на курсевима Vocal Leadership, JazzBox и на курсу Kurt Thomas у Утрехту, Холандија.

Њена дискографија обухвата ауторске компакт дискове *Full Auto Shut-Off* (VPRO EW 9843) и *A Sad Smile Blues* (NM Extra 98021).

Значајнија дела:

Траг за мешовити хор (1986)

Сунце за клавир (1986)

Приче за 2 клавира и удараљке (1987)

Из сумрака за контрабас и клавир (1987)

Тарнан за флауту и клавир (1987)

Успомене за глас и клавир (1987)

Les Baricades Mistérieuses за 15 соло гудача (1988)

Story 2 за ансамбл (1989)

Mundus Sensibilis за клавир и оркестар (1993)

Full Auto Shut – Off за камерни оркестар (1996)

Slink за глас, клавир, саксофон и бас (1997)

Their silence за глас, клавир, саксофон и бас (1997)

A Child за соло глас (1998)

Слушај, калеш, бре, Анђо за обоу (енглески рог) и виолину (1999)

A Sad Smile Blues за соло клавир (2000)

ChromoZoom-In за 4 барокне флауте и траку (2000)

De Mist за глас, виолину, бас кларинет и гамелан инструментаријум (2003)

Imploro Grazia за глас и ансамбл (2004)

Transformations за маримбу, глас, траку и ДЈ аудио ЦД (2006)

The Escape за ансамбл (2006)

Сашивена магла за глас, ансамбл и траку (2007)

L'aura за саксофон, клавир, ел. гитару и траку (2007)

Balkan Beats Medley за оркестар (2009)

When Someone Is Talking за маримбу, клавир, саксофон., ел. гит, ДЈ аудио ЦД и траку (2010)

Зивууа за гудачки оркестар, 5 хармоника и бас хармонику (2011)

Сујеверна минијатура за клавир и оркестар (2012)

Бариста за кларинет и пет баритон-саксофона (2017)

Извори:

<http://www.behance.net/anamihajlovic>

Приватна преписка с композиторком



МУТИЋ, Соња (Сплит, Хрватска, 1984) је композиторка која живи и ради у Сједињеним Америчким Државама, а претходно је студирала у Аустрији. Дипломирала је композицију на Факултету музичке уметности у Београду 2011. у класи Зорана Ерића и завршила постдипломске студије на Кунст-универзитету у Грацу у класи Клеменса Гаденштетера. Тренутно је на докторским студијама композиције на Универзитету Харвард у савезној држави Масачусетс, под менторством Хаје Черновин и Ханса Тучкуа.

Усавршавала се на курсевима и радионицама композиције, импровизације, електронске и филмске музике код композитора као што су: Волфганг Рим, Беат Фурер, Марк Андре, Ребека Саундерс, Ено Попе, Мартајн Падинг, Луис Андресен, Мигело Мера, Лука Франческони, Ричард Берет, Александра Вребалов, Кајла Пирсон, Мајкл Роуз, Борис Деспот и др. Њена дела извођена су на фестивалима: Lucerne Festival, Gaudeamus Muziekweek, International Rostrum of Composers, impuls Minuten Konzerte, mise-en Festival, Summer of Sounds, Echofluxx, Culturescapes, KotorArt, Weimarer Frühjahrstage für zeitgenössische Musik, NJO Muziekzomer. Сарађивала је са ансамблима Elision, Schallfeld, Lucerne Festival Alumni, Orkest de Ereprijs, mise-en, via nova, pre-art, NJO Bernstein, LENsemble, Fractales, Metamorphosis, trio Timbre.

Освојила је бројне награде, признања и резиденције: Impuls International Composition Competition Prize (2019), Styria-Artist-in-Residence (2018), Judith Lang Zaimont Prize (2017), Festivalul Internațional Sigismund Toduță (2017), 17. Weimarer Frühjahrstage für zeitgenössische Musik (2016), Künstlerhaus Boswil artist-in-residence (2014-15), 20. Young Composers Meeting (2014), 7. pre-art (2013). Ради са звуцима на праговима тишине, хармоније и буке, користећи минимална средства за стварање текстура максимално изражене тежине. Занима је спорост, уметничко самоизлагање и рањивост.

Значајнија дела:

Weiß за виолину, виолончело, клавир и хармонику (2016)

abgrund за ансамбл (2017)

like many surfaces of an attempt за ансамбл (2018)

Извори:

http://composers.rs/?page_id=6740

<http://hgnm.org/composer/sonja-mutic/>



НЕШИЋ (ДАВИДОВИЋ), Снежана (Смедеревска Паланка, 1973) је композиторка и акордеонисткиња која од 1998. године живи и ради у Немачкој. Након завршене средње музичке школе „Др Милоје Милојевић” у Крагујевцу одлази у Украјину, где је студирала композицију, дириговање и хармонику на Музичкој академији „Петар Иљич Чајковски” у Кијеву. Године 1998. као добитница ДААД стипендије прелази у Хановер. Завршила је постдипломске студије композиције (у класи Јоханеса Шелхорна) и хармонике (у

класи Елсбет Мозер) на Универзитету за музику, позориште и медије у Хановеру. Од 2007. ради као доцент за композицију и интерпретацију савремене музике на Универзитету за музику, позориште и медије у Хановеру. Године 2009. освојила је награду на интернационалном конкурс Квартета Молинари са гудачким квартетом *running thoughts* и била финалисткиња међународног такмичења Weimarer Frühjahrstage für Zeitgenössische Musik са својим клавирским триом *The Alchemy of Blue*. Године 2015. била је финалисткиња конкурса Oper'Actuel – Works in Progress у Монтреалу са својом опером *The Rain Passed Over*. Поред DAAD стипендије, освојила је композиторску стипендију Министарства науке и културе Доње Саксоније 2007. и 2012. Током 2015. боравила је у Италији као добитница престижне стипендије German Academy Rom (Villa Massimo), Casa Baldi, а 2016. је била композитор-резидент у Wilhelm-Kempf House у граду Поситано, на позив German Academy Rom. Такође је добила стипендију Casa di Goethe Rom, где је током лета 2017. радила на музичкотеатарском делу о Николи Тесли. Њене композиције поручивали су Гевандхаус оркестар из Лајпцига, Филхармонија Луксембурга, ансамбли 2E2M и Megaphon, Фондација Ернста фон Сименса, Државна опера у Хановеру и Камерна опера у Келну. Њена дела извођена су на Бијеналу у Салцбургу и на фестивалима нове музике у Штутгарту и Берлину. Марта 2017. њена опера *The Rain Passed Over* премијерно је изведена у Државној опери у Хановеру. Као акордеонисткиња освојила је награде на бројним међународним конкурсима, међу којима су Internationaler Akkordeonwettbewerb Klingenthal и Citta-Castelfidardo и често наступала као солиста са оркестрима и ансамблима као што су NDR Sinfonieorchester Hamburg, Staatstheater Hannover, Staatstheater Braunschweig, Das Neue Ensemble. Ангажована је као уметнички директор ансамбала за савремену музику „Incontri” и „ur.werk” из Хановера.

Значајнија дела:

Two Fragments за оркестар (1996)

Kyrios за сопран, тенор, мешовити хор и оркестар (1997)

Antigone, драмска сцена за сопран, виолончело, хармонику и удараљке (1999)
Painting of Light за виолончело, хармонику, гудачки квартет и две групе гудача (2003/5)
The Edelweiss Pirates, омладинска опера за осморо солиста и ансамбл (2005/6)
Butterfly Valley – Requiem for Inger Christensen за виолину и оркестар (2008/9)
The Alchemy of Blue за клавирски трио (2009)
running thoughts за гудачки квартет (2009)
Turquoise за камерни оркестар (2010)
Time of Colour Light-Scene за сопран, 2–10 музичара и видео пројекцију (2011)
The Evening Song of Still Standing Times за сопран, глумца и пет музичара (2012)
The Night Song of Still Standing Times за контратенор соло (2012)
The Rain Passed Over, опера за два сопрана, баритон, ансамбл и електронику; либрето Снежана Нешић и Тобијас Рибицки (2012/6)
Himmelsklavier за препарирани клавир (2014)
Equilibrion I за ансамбл (2016)
Equilibrion II за камерни оркестар (2016)

Извори:

<http://www.snezana-nesic.de/>

<https://www.incontri.hmtm-hannover.de/de/start/>



НИКОДИЈЕВИЋ, Марко (Суботица, 1980) је композитор који живи и ради у Немачкој. Са навршених петнаест година почео је да узима часове композиције код Срђана Хофмана, у чијој је класи студирао од 1997. до 2002. на Факултету музичке уметности у Београду. Студирао је и са Зораном Ерићем (2002/3), а затим завршио постдипломске студије у класи Марка Стропе на Државној високој школи за музику и извођачке уметности у Штутгарту 2005. године. Наставио је усавршавање из композиције (2004. семинар,

2011/12 мастер) на академији Ансамбла Модерн, као и из музичке теорије, приватно код Бернда Асмуса (2008/9). Похађао је курсеве компоновања компјутерске музике у Сомбатељу (2001, 2002 и 2003), затим у Чешком Крумлову, Апелдорну, Штутгарту, Амстердаму, Хајделбергу, Роштоку. Живи и ради као слободни уметник, углавном у Штутгарту, али је живео и у Паризу, Баден-Бадену и Франкфурту.

Никодијевићева камерна опера *VIVIER* настала је по поруџбини за отварање Минхенског Бијенала. Поред тога, добијао је поруџбине од фестивала у Донауешингену, Витену, musik-protokkol у Грацу, Музичке недеље Гаудеамус. Његова дела су поручивали или изводили: Ensemble Modern, Ensemble Recherche, Ensemble Intercontemporain, musikFabrik, London Sinfonietta, Collegium Novum Zürich, Nouvel Ensemble Moderne, Nieuw Ensemble, Ives Ensemble, Ensemble Insomnio, Ensemble Zeitfluss, Metropolis, ASKO/Schoenberg Ensemble, OENM, Лондонска филхармонија, Mahler Chamber Orchestra, Бранденбуршки симфоничари, Филхармонија Баден-Бадена, Филхармонија града Лођа, Холандски симфоничари, као и оркестри Радио Штутгарта, радија Би-Би-Си Глазгов, Аустријске Радио-телевизије, Баварског радија, те диригенти Владимир Јуровски, Матијас Пинчер, Рајнберт де Леув, Петер Етвеш, Илан Волков и други. Аутор је музике за оперски пројекат уметнице Марине Абрамовић *Seven Deaths of Maria Callas* (2020).

Добитник је стипендија Visby International Centre for Composers Studio-composer in residence (2005); Franz Liszt Weimar (2006); Kunststiftung Baden Württemberg (2007); Künstlerhaus Salzwedel (2009); Künstlerhaus Lukas (2010) Internationale Ensemble Modern Akademie (2010/11); Baldreit стипендија града Баден-Баден (2010/11); савезна стипендија за Cité des Arts Paris (2012/13); савезна стипендија за Centro tedesco da studi veneziani (2016).

Награде:

9th International Young Composers Meeting Apeldoorn (2003)

Honorable mention Gaudeamus Music Week Amsterdam (2003, 2007)

Komponistenpreis 3. Brandenburger Bienalle (2008)

UNESCO Rostrum of Composers Paris Recommended Work in General Category and in Category Composers under 30 (2009)
SWR-Werkstatt-Orchesterkomposition (2009)
Gaudeamus Award (2010)
2nd Prize Tansman competition for orchestra composition (2010)
Ernst von Siemens Music Prize (2013)
GEMA-Musikautorenpreis Nachwuchsförderung

Значајнија дела:

3 песме на стихове Десанке Максимовић за женски глас и клавир (1996–8)
sadness / untitled за клавир (2000)
exaudi / bruckner abglanz, мотет за мецосопран, дечији глас и оркестар (2000, рев. 2007)
music box / selbstportrait mit ligeti und strawinsky (und messiaen ist auch dabei) за ансамбл (2000–1/2003/рев. 2006)
цветић, кућица... / la lugubre gondola. trauermusik nach franz liszt за оркестар (2009)
GHB / tanzaggregat за оркестар (2009/11)
chambres de ténèbres / Tombeau de Claude Vivier за ансамбл (2010)
grid / index [I] за клавир, ударалке (бубњење) и електронику (2011–...)
gesualdo abschrift / antiphon super o vos omnes (Christophe Bertrand in memoriam) за три квартета распоређена у простору и електронику (2011–...)
gesualdo dub / raum mit gelöschter figur, концерт за клавир и велики ансамбл (17 извођача) (2012)
ketamin / schwartz, дрон за ансамбл и електронику (2012)
притури са планината / плац, тмина, одјек, на текст бугарске народне песме, за алт, камерни ансамбл (6 извођача) и електронику (2013)
VIVIER. Ein Nachtprotokoll, камерна опера у 6 сцена, за четири певача, мушки хор и камерни ансамбл, на текст Гинтера Гелтингера (2013–4)
K-hole / schwarzer horizont, дрон (са песмом) за велики ансамбл (18 извођача) и електронику (2014)
grid / index [II] за пиколо, бас кларинет, саксофон, ударалке, клавир, виолину, виолу, виолончело и електронику (2014)
grid / index [III] за флауту, бас кларинет, маримбу, клавир и виолончело (2015)
нестајање / Raum mit Klage lied (Goran Kapetanović in memoriam), концертна арија за кларинет in A, камерни оркестар и електронику (2015)
abgesang, Lied за сопран и оркестар (2015/7)

endlos die nacht / senza ritorno (Adam Falkiewicz in memoriam) за квартет гитара и електронику (2016)
tiefenrausch, гудачки квартет бр. 1 (2016)
ABSOLUTIO, постлудијум за оркестар (2016)
dies secundus за ансамбл (2017)
from within... (with Robert Henke), за велики ансамбл, светлосну инсталацију и електронику (2017–...)
Гудачки квартет бр. 2 (2019)
да исправитсја / gebetsraum mit nachtwache, за оркестар са облигатним оргуљама (2019)
прелазак преко ноћног плаветнила / schattenraum (mit gesualdo), за клавирски квинтет (2020–...)
7 Deaths of Maria Callas (музика за оперски пројекат Марине Абрамовић, са аријама из опера Вердија, Пучинија, Бизеа, Доницетија и Белинија), за оркестар, женски хор, електронику и дигиталне медије (2020)

Извори:

https://de.wikipedia.org/wiki/Marko_Nikodijević

https://www.sikorski.de/5692/en/nikodijevic_marko.html

<https://www.rsb-online.de/en/marko-nikodijevic-composer-in-residence/>



ПАРАНОСИЋ, Милица (Београд, 1968) дипломирала је композицију на Факултету музичке уметности у Београду, у класи Срђана Хофмана. Од 1995. године живи у Њујорку, где је магистрирала композицију на The Juilliard School of Music. На овој институцији ради као професорка електронске музике и менаџерка електронског студија. Активно се бави компоновањем, продукцијом, перформансом, дизајном звука и педагогијом. Добитница је бројних награда, признања и стипендија. Учествовала је на фестивалима

и концертима савремене музике широм света. Ауторка је великог броја концертних и мултимедијалних дела, као и музике за позоришне представе, плесне перформансе, филмове и видео арт. Сарађује са уметницима различитих профила широм света.

Њени радови крећу се у распону од индивидуалних мултимедијалних перформанса и звучних инсталација до оперских и симфонијских дела. Инспирирана својим путовањима по свету и међународном сарадњом, Милица Параносић у своја дела инкорпорише српско фолклорно наслеђе, као и фолклорну музику Бразила, Африке, Кине итд, тежећи стварању нових звучних света у којима контрастни концепти живо коегзистирају у јединственим текстурама.

Од 1995. Милица Параносић предаје на The Juilliard School of Music, где је основала и продуцирала Beyond the Machine, Juilliard's Festival of Electronic Music. Предавала је и креирала курикулуме за различите студијске програме по свету (Универзитет уметности у Београду, San Diego State University, Franklin Marshall College, Brotherhood Sister Sol, 92nd Street Y). Поред тога, власница је приватног студија, где предаје музику како професионалним музичарима, тако и аматерима, узраста од 5 до 93 године.

Њен рад подржавају и представљају организације попут: LMCC, NYSCA, New Dramatists, Whitney Museum of America Art, HERE Arts Center, American Composers Orchestra, LVMH Moët Hennessy • Louis Vuitton, Vision IntoArt, Buglisi Dance Theater, Symphony Space, Zankel Hall/Carnegie, Alice Tully Hall/Lincoln Center, Jazz at Lincoln Center, BAM café, Bohemian National Hall. Дела су јој извођена на фестивалима БЕМУС (Србија), EtnaFest (Italy) и UFBA (Brazil).

Дубоко посвећена ширењу доступности образовања, основала је образовну иницијативу Give to Grow која музичку технологију доноси заједницама у развоју у Гани. Имплементирала је програме из композиције и музичке технологије на институцији FaceArt Internations у Шангају. Тренутно је један од директора Composers Concordance, музичка директорка Gallery MC у Њујорку, као и оснивачица и директорка ParAcademia Center, Inc. из Харлема. Чланица је стручног одбора организација Composers Now и Miolina. Објавила је ауторски компакт диск *Give To Grow* (Electroshock Records – ELCD 058, 2010).

Значајнија дела:

The Dark Side of the Noon за оркестар (1992)

Scarabaeus (strikes again) за траку (1994)

Un-fol-ding... за кларинет, бас кларинет, виолину, виолу и виолончело (1998)

I remember... (Summer when Gianni was killed) за оркестар (документарни филм) (1998)

IX-IX-AX за маримбу, виолончело и траку (2001)

Closer1/Closer2 за траку (2001)

Lulla за траку (2001)

The Spoiled Show, опера за 5 певача, камерни оркестар и електронику (2002)

Buggattack за клавир, вах-вах педалу, дигитални дилеј и траку (2002)

Tuxo ноћи за сопран и виолончело (2002)

Parabaraba за камерни оркестар и електронику (2002)

Echo 3 за соло флауту, траку и дигитално процесовани сигнал (2002)

UN(DER)COVER(ED) за маримбу соло (2003)

Blink за кларинет, виолину, виолу, два виолончела, удараљке и електронику (2004)

Seek and Sneak за виолу и електронику (2004)

Confessions (2007)

Womenade за ансамбл (2009)

Little Wounds за глас (конакол), виолину, гитару, клавир и удараљке (2011)

Зврк за виолину, виолончело и електронику (2014)

Чочек за виолину и клавир; за виолину и гудачки оркестар (2015)

Магла за флауту, виолу и клавир (2018)

Извори:

<https://www.milicaparanosic.com>

<https://paracademia.org>

http://www.imperiumdesign.com/milica_paranosic/bio.htm



ПАУНОВИЋ, ВЛАДО (Београд, 1982) завршио је средњу музичку школу „Станковић”, а затим и студије композиције на Факултету музичке уметности у Београду у класи Милана Михајловића. Живи и ради у Ослу, Норвешка. Не бави се више компоновањем, већ графичким дизајном, израдом вебсајтова и припремом за штампу.

Извори:

<https://vladopaunovic.com/about>

<https://dribbble.com/vladopa>

<https://www.behance.net/vladopa>



ПЕТРОЈ, Јонел (PETROI, Ionel) (Уздин, 1958) је композитор румунске националне припадности који живи и ради у Њујорку, а претходно је неколико деценија провео у Паризу. Као дете свирао је хармонику у породичном оркестру. Музичко образовање стицао је у Панчеву и Зрењанину, а затим студирао композицију, клавир и контрабас на Музичкој академији у Београду. Наступао је као контрабасиста у камерном оркестру „Душан Сковран”. Дипломирао је композицију у класи Александра Обрадовића и 1982.

добио награду „Стеван Христић”. Последипломске студије је наставио на Conservatoire National Supérieur de Musique у Паризу, у класи Клода Бајифа (композиција) и Маријуса Константа (оркестрација) и окончао их 1988. године, освајањем Прве награде за композицију. Током студија на Париском конзерваторијуму усавршавао се код Оливијеа Месијана, Ђерђа Лигетија, Јаниса Ксенакиса и Пјера Булеза. Наставио је студије из области филмске и примењене музике на Екол Нормал у класи Лорана Птижерара, а затим и на институту IRCAM. У Њујорку ради као композитор уметничке и примењене музике, а ангажован је и као предавач на The New School Mannes.

Написао је преко 90 дела за оркестар, соло клавир, виолину, глас, камерне ансамбле, оперу и балет. Петројева дела изводили су Београдска филхармонија, Луксембуршка филхармонија, Филхармонија Француског радија, Француски национални оркестар и други угледни ансамбли и филхармоније из Француске, Немачке, Русије, Румуније, Шпаније и САД. Петрој је компоновао музику за једну ТВ серију и 19 филмова француске, канадске, швајцарске, белгијске и америчке продукције. Његова дела су емитована на радију у Француској, Немачкој, Белгији, Холандији, Швајцарској, Луксембургу, Румунији, Русији, САД као и широм некадашње Југославије. Његове композиције објављују Universal Music Publishing Classical (Durand, Salabert), Ricordi и IBOX. Петројева дела дистрибуирају iTunes, Amazon, Yahoo Music, Rhapsody, Napster, CDBaby и други. Његова дискографија обухвата 21 компакт диск. Музиколошкиња Иванка Стојанова објавила је монографију о Петроју под називом *Relative Man: The Music of Ionel Petroi: In conversation with Ivanka Stoianova* (New York, Books We Live by, 2019); наслов књиге инспирисан је Петројевим музичким стилем, који је сам композитор назвао „Musique Relative”.

Значајнија дела:

Dildi за оркестар (1982)

Cadres за ансамбл (1984)

Presentation за виолину и гудачки оркестар (1983)

French Lessons, камерна опера (1985)

La montre a l'envers за оркестар (1985)
Basse Contre Danse за плесача и контрабас (1986)
Illusion Imitee за 12 виолончела (1987)
Oeuvre sans chef за две гитаре (1988)
Fals за ансамбл и електронику (1988)
Klavier за оркестар (1989)
Le beau за виолу, контрабас и тубу (1989)
La valse qui rit за ансамбл (1990)
Lumiere blanche за ансамбл (1990)
Opera sans paroles за харфу, трубу и тромбон (1991)
Cercuri No. 2 за оркестар (1993)
Music for Ionesco за осам виолончела (1994)
La musique de l'amour et du rire за виолину, виолончело и клавир (1994)
Vingt-sept portraits за гудачки квартет (1995)
MHA за квинтет дрвених дувача (1995)
Dix scenes d'exercises de conversation за 7 певача и 5 музичара (1996)
Les mélodies de Sancho Panca за баритон и гудачки квинтет (1996)
USA Ethnic Cleansing, гротеска за 8 виолончела и квартет перкусиониста (1996)
Faces за гудачки квартет (1996)
Festivo за гудачки оркестар (1997)
The Balkan Bolero / Балкански болеро за симфонијски оркестар (1999)
Wall Street за ансамбл (1999)
Concertino за харфу и ансамбл (2002)
Limissa за четири тубе (2003)
The Little Mermaid / Мала сирена за 2 наратора и симфонијски оркестар (2005)
Magic Trio за виолину, виолончело и клавир (2005)
The Music of Marrying and Burrying за клавир (2005)
The Bee / Пчела за симфонијски оркестар (2006)
Gipsy Djumbus за виолину и клавир (2006)
The Raven / Гавран за симфонијски оркестар (2007)
Precipitando за виолончело и клавир (2012)
Dancing Sounds за клавир и електронске оркестарске звуке (2013)
Algea за оркестар (2014)
Inferno за две виолине и клавир (2015)
Light Adagio / Светли адађо за гудачки оркестар (2015)
She She за клавир и електронске оркестарске звуке (2016)
Концерт за клавир и виртуелни оркестар бр. 1 (2018)
Sunny Waltz / Сунчани валцер за гудачки оркестар (2018)
Кредо 800 за клавир и гудачки оркестар (2019)

Извори:

Petroi, Ionel; Stoianova, Ivanka. *Relative Man: The Music of Ionel Petroi: In conversation with Ivanka Stoianova*. New York: Books We Live by, 2019. (Kindle Edition)



РАИЧКОВИЋ, Милош (Београд, 1956) је композитор и диригент, син песника Стевана Раичковића. Живео је у Београду, Паризу, Лос Анђелесу, Хонолулуу, Хирошими и Њујорку, где сада борави. Милош Раичковић је студирао композицију са Василијем Мокрањцем, Оливијеом Месијаном и Дејвидом Дел Тредичијем, а дириговање са Бориславом Пашћаном, Пјером Дервоом и Хербертом Бломштатом. Дипломирао је у Београду, магистрирао на Универзитету на Хавајима, а докторирао на City University of New York. У

Београду је био један од оснивача Ансамбла за другу нову музику (1977) и оркестра Млади београдски филхармоничари (1977), касније познатог као „Филхармонија младих Борислав Пашћан“.

Рана дела Милоша Раичковића су минималистичка, аскетска и медитативна. Од 1979. његова музика је еволуирала у стил који комбинује минимализам са класичним формама, а који композитор назива *новом класиком*. Раичковићева музика изводи се у Европи, САД и Јапану, између осталог на фестивалима Варшавска јесен, Музички бијенале Загреб, „Еурофонија“, и у дворанама као што су Carnegie Hall, Merkin Hall, La MaMa Etc., Miller Theater New York, The Kennedy Center (Washington). Раичковићеву музику изводили су Московски симфонијски оркестар (диригент Милош Раичковић), Honolulu Symphony Orchestra, Beach Cities Symphony in Los Angeles, Београдска филхармонија (диригент Дејвид Ливај), Симфонијски оркестар Радио-телевизије Србије (диригенти Давид Порселајн, Милен Начев, Бојан Суђић и Милош Раичковић), Ансамбл Дивертименто, ЛП Дуо, Маргарет Ленг Тан, Дороти Лосон, Реико Ватанабе, Глорија Ченг, Џед Дистлер, Бет Ливајн, Кристофер Олдфадер, Татјана Ранковић, Душан Богдановић, Сара Вујадиновић, Нада Колунџија, Јован Колунџија и други. Предавао је на више универзитета у САД и Јапану.

Раичковићева музика снимљена је на дисковима *New Classicism* (Mode Records), *B-A-G-D-A-D*, и *Far Away* (Albany Records). Раичковићево хорско остварење *Парастос* објавила је едиција Boosey & Hawkes. Његова музика за филм Еванса Чана *The Map of Sex and Love*, номинована је за најбољу оригиналну музику на Taipei Golden Horse Film Festival 2001. Као члан ASCAP, добио је три САП награде Америчког музичког центра за своја оркестарска дела. Поред компоновања и дириговања, бави се сликарством.

Значајнија дела:

Пермутације I-V, циклус од 5 композиција написан за Ансамбл за другу нову музику (1977–9)

Величаније Св. Сави за мешовити хор (1984)

Срећна увертира за оркестар (1987)
Dream Quartet за виолину, виолу, виолончело и клавир (1987)
Три романсе за виолину и оркестар (1988)
Симфонија бр. 1 (1992)
В-А-Г-Д-А-Д за оркестар (2004)
Зимски валцер за оркестар (2006)
Дует без тебе за клавир четвороручно (2011)
Waiting for C-A-G-E за клавир (2012)
Љубавне песме за високи глас и клавир (2012)
Мала свита за сопран, саксофон и клавир (2012)
Пасакаља и двострука фуга на В-А-С-Н и В-А-Г-Д-А-Д за разне саставе (2013–7)
Нађино коло за клавир (2014)
Песма Гаврила Принципа за мушки глас и клавир (2014)
Интимна хроника, збирка композиција за клавир (2015)
Emperor, the Last, концерт за клавир и оркестар (2017)
В-А-Г-Д-А-Д за два клавира (2018)

Извори:

<http://library.newmusicusa.org/MilosRaickovich>

http://composers.rs/?page_id=4834



РАМИЧЕВИЋ, Мерсид (Нови Пазар, 1981) композитор је бошњачке националности. Завршио је средњу музичку школу „Др Милоје Милојевић” у Крагујевцу, где добија прве часове композиције од професора Зорана Божанића. На Музичкој академији Универзитета у Сарајеву студирао је у класи Анђелке Бего-Шимунић и дипломирао у класи Алишера Сијарића. Вишереидентне мастер студије савременог перформанса и композиције завршио је на Универзитету за музику и театар у Хамбургу. Захваљујући *Erasmus+*

програму био је у прилици да похађа и по један семестар на Естонској академији за музику и театар у Талину, Краљевском музичком колеџу у Стокхолму и Националном конзерваторијуму за музику и плес у Лиону. Током последипломских студија усавршавао се код Хелене Тулве, Пера Линдгрена, Филипа Урела, Фредрика Швенка, Манфреда Штанкеа, Георга Хајдуа и др. За звање мастера савременог перформанса и композиције одбранио је тезу *Кореографија композиторског чина: не-музички трагови музичких активности*. Такође је суделовао на Академији савремене музике у Луцерну у организацији Универзитета примењених наука и уметности, похађао мајсторски курс композиције Центра Acanthes (Друштво за промоцију уметничког стварања) и IRCAM-а (Институт за истраживање и координацију акустике/музике) и био полазник програма “The Next Generation” у оквиру Донауешингенских дана музике у Немачкој, а боравио је, у два наврата, и на Међународном летњем курсу за Нову Музику у Дармштату.

Рамичевић претежно ради у пољу електроакустичне и акузматске музике, импровизације, уметности инсталације и *sound art*-а, те у подручју уметничких пракси које полажу на истраживање звучног материјала у пољу друштвене кореографије и на документаристички приступ стваралачком композиторском процесу. Оно што додатно карактерише његов рад су различити продукциони модели на граници музике и соничних уметности. Тематски су његови пројекти разноврсни и фокусирани на иконографију и протетичку звуку, екологију звука и звучни пејзаж (*soundscape*), хетеротопије и хетерологије уметничкога стварања, процесе *deskilling*-а и *event-structure*, концепте слушних сведочанстава итд. Циклус под називом *Sets of Earshot Topologies* илуструје његова интересовања и уметничка настојања и садржи композиције/уметничке радове: *Aperture* (реализован у Марибору, 2017. године), *Insound of Disclosures* (реализован у Темишвару, 2019, године) и *Ecology of fears: en corps sonore* (реализован у Атени, 2019. године).

У оквиру Симпозијума *klings gut!* о звуку 2017. представио је свој пројекат *Cooling The Music* у Кампусу медија у уметности у Хамбургу, а наступио је и на фестивалу S.T.R.E.A.M. у оквиру конференције Sound and Music Computing, септембра 2016. године у Хамбургу, изводећи композицију *Музика кроз*

наочаре, заједно са музичарима Златком Барачкаијем и лупофонистом Мартином Блигенсторфером. Учествовао је и на *Grame Biennali* музике и сцене у Амфитеатру Опере у Лиону 2016. године, где му је изведена композиција *Like This* за препарирани клавир и рецитатора. У Марибору развио истраживачки пројекат и аудиовизуелни перформанс *Aperture*. Његов аудиовизуелни перформанс *Реч, није реч, не та реч: Дечја песма* изведен је на отварању изложбе у склопу пројекта *Сведочанство – истина или политика* у Уметничком павиљону Милице Зорић и Родољуба Чолаковића у Београду и у галерији *Arte Vossanera Contemporanea* у Тренту (Италија), 2017. године. Био је стипендиста хамбуршког државног Фонда за младе таленте, Студентског центра Универзитета у Хамбургу, Фондације “*Otto Stoterau*”, Фонда за отворено друштво БиХ, Фондације „Карим Заимовић” у Сарајеву итд.

Сарађивао је са бројним уметницима и кустосима из целог света, боравио на више значајних уметничких резиденција и похађао радионице и пројекте у домену покрета и савремене кореографије, перформативног писања, *field recording*-а, ручно прављене електронике и импровизације у музичком театру. Тренутно је ангажован унутар резиденцијалног *Art and Technology* програма за уметнике у оквиру 18-месечног пројекта *Connect for Creativity* који организује *British Council*, у сарадњи са Новом Искром из Србије, *ATOLYE* and Универзитетом “*Abdullah Gül*” (Турска) и *BIOS* (Грчка). Овај пројекат је део програма *Intercultural Dialogue* који води *Yunus Emre Institute*, а кофинансирају га Европска унија и Република Турска.

Био је члан стручних жирија на 13. Међународном позоришном фестивалу Театар Фест у Сарајеву и 49. Међународном позоришном фестивалу *MESS* за Награду за музикализирање позоришног израза, чијем је утемељењу допринео. Композиције су му извођене у оквиру програма прославе 50. годишњице од оснивања Музичке академије у Сарајеву, као и на концерту У сусрет Међународном симпозијуму *Музика у друштву* у организацији Музиколошког друштва Босне и Херцеговине, 2004. године.

Био је ангажован као студент-демонстратор на предметима Контрапункт и Основи композиције и оркестрације на Музичкој академији у Сарајеву, корепетитор у Школи балета при Народном позоришту у Сарајеву, сарадник Самосталне организације за Нову Музику *СОНЕМУС*, музички сарадник више радијских сервиса, музички критичар и аутор текстова у домену позоришне и уметничке критике које је објављивао у загребачким и сарајевским новинама. Добитник је Посебног признања Фондације „Карим Заимовић” за успех током студија и допринос културном стваралаштву Сарајева и Босне и Херцеговине.

Значајнија дела:

Четири комада за клавир (1999/2000)

Глѐ, за трогласни хор (С.А.Б.) (2000)

Модерато за виолину и клавир (2000)

Гост са другогa свијета, циклус соло пјесама за мецосопран на стихове Ивана Кордића, Абдулаха Сидрана и Мака Диздара (2000)
Варијације за виолончело и клавир (2001)
Соната in h за клавир (2002)
Студија за флауту, кларинет и клавир (2003)
Гудачки квартет у два става (2005/06)
Имам добру наду да хранљива твар очаја достаје још и за једанаесту годину за симфонијски оркестар *à tre* (2011/12)
Дводјелна инвенција (2014)
Тродјелна инвенција (2015)
Shoes On:Off (2015)
Like This (2015)
Најбоље употријебити до: (2015)
Cooling The Music (2016)
Музика кроз наочаре: Хладни оквир, Протетички глас, Теоделитус (2016)
Aperture (2017)
Реч, ова реч, није та реч: Дечја песма (2017)
Insound of Disclosures – indexing the possible but impalpable (2019)
Ecology of fears: en corps sonore / Екологија страхова: Узвучећем тијелу (2019/20)

Извори:

<https://copeco.net>

<https://reshape.network/person/mersid-ramicevic>

<https://www.mersid.de>

<https://connectforcreativity.eu/art-and-technology-artists/>



РИСТИЋ, Татјана (Београд, 1964) је композиторка која живи и ради у Норвешкој. На Факултету музичке уметности у Београду завршила је магистарске студије композиције у класи Срђана Хофмана (1994). Стекла је три специјализације: прву из композиције 1985. на Државној високој школи у Фрајбургу (Немачка) у класи Брајана Фернихауа, другу на Конзерваторијуму „Чајковски“ у Москви у класи Јурија Холопова, а трећу из области аудиовизуелне комуникације на Универзитету Помпеу & Фабра у Барселони

(Шпанија) у класи А. Сера. Године 1992. Татјана Ристић започиње професионалну делатност на Факултету музичке уметности у Београду, на Катедри за музичку теорију. Од 2001. ради као истраживач на Универзитету Помпеу & Фабра (Барселона). Тренутно је запослена као редовни професор на Универзитету Агдер у Норвешкој. Као предавач гостовала је на бројним курсевима у Италији, Швајцарској, Немачкој, Шпанији, Израелу, Турској и Норвешкој.

Широко поље професионалног интересовања Татјане Ристић огледа се како у њеном уметничком, тако и у научнопедагошком ангажману, о чеми сведочи и награда Италијанског културног центра за допринос развоју европске уметничке продукције (2007). Као композитор и уметнички директор учествује на бројним фестивалима у Русији (Москва 1987), Јапану (Токио 1995), Србији (Београд 1996, 2008), Италији (Рим 2003), Норвешкој (2004 и 2008) Немачкој (Минхен 2005, Берлин 2006), САД (Вашингтон 2007), Шпанији (Барселона 2008). Богата међународна активност Татјане Ристић реализована је кроз различите институције, почев од чланства у Удружењу композитора Србије (од 1997), затим, у Електронском студију Помпеу & Фабра (Шпанија), организацији Нова музика (Норвешка) и СМТ Универзитета у Калифорнији.

Татјана Ристић пише музику за различите саставе и медије. Бави се примењеном музиком за позориште, телевизију и филм, а реализовала је и неколико видео пројеката и инсталација. Активна је и као музички теоретичар и објавила је бројне радове у Србији и широм Европе и САД.

Награде:

Плакета на Берлинском филмском фестивалу *Berliner Talent Campus* – за музику за филм *Living Past* (2006)

Специјална награда на међународном филмском фестивалу *Slow Food*, Бра-Италија, за музику за филм *We Are What We Lost (WAWWL)* (2006)

Прва награда на међународном филмском фестивалу *X© Master Internazionale: Commedia dell' Arte*, Сан Пелегрино–Италија, за музику за филм *WAWWL* (2006)

Златна плакета на фестивалу *Corto e Mangiato*, Пезаро–Италија, за музику за филм *WAWWL* (2007)

Награда Италијанског културног центра у Београду за допринос развоју европске уметничке продукције (2007)

Награда за професора године, Универзитет Агдер, Норвешка (2010)

Значајнија дела:

Симфонијска слика за симфонијски оркестар (1990)

La Vie за симфонијски оркестар (1991)

Pem оркестарских комада за симфонијски оркестар (1994)

Observando la Luna за клавир соло (2002)

Tetti di Barcelona за виолончело и клавир (2002)

Short Cuts за гитару и флауту (2003)

Still With Me за гудачки квартет (2003)

Canto Ritmico за виолончело и клавир (2005)

Celestial Music, аудиовизуелни концепт (2005)

Leon Koen, painter, lost gases and events of long ago, инсталација (2006)

Memory Traces за клавир соло (2006)

We Are What We Lost, филмска музика (2006)

Living Past, музика за филмску трилогију (2006–7)

Time In Bottle за виолину и гитару (2007)

Attention, музика за флауту, електричну гитару и удараљке (2007)

Timenoid за клавир соло (2008)

Сећања за симфонијски оркестар, део докторског уметничког пројекта (2008)

Desparation за клавирски трио (2011)

Medaglia за саксофон и тромбон (2013)

Came to the River за удараљке (2015)

Birds за соло виолину и електронику (2016)

Desperation за трио (2017)

Still With Me за гудачки квартет (2019)

Micro & Macro, инсталација (2019)

Power Bit Therapy за џез-фанк ансамбл (2020)

Избор теоријских радова:

Реперкурсија интеракције синтаксичких елемената у процесу конвергенције музичке форме, део доктората. Универзитет Агдер, Норвешка, 2010.

Пролегомена теорији музичке синтаксе, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2009.

- „Кантометрија и синтакса – од рецепције до интерпретације”, *XI педагошки форум*, Београд, Факултет музичке уметности, 2008.
- „Musica individida“, *Покрет у музичким и сценским уметностима, X педагошки форум*, Београд, Факултет музичке уметности, 2007, 181–191.
- „Causa prima“, *Покрет у музичким и сценским уметностима, IX педагошки форум*, Београд, Факултет музичке уметности, 2006, 151–162.
- „Causa impenens: покрет и форма у музици“, *Зборник радова VIII педагошког форума*, Београд, Факултет музичке уметности, 2005, 15–25.
- Ристић, Татјана и Дробни, Ивана, Модуси – увод у интерфункционалну науку о музици, 2 књиге, Београд, Завод за удзбенике и наставна средства, 2005.
- „Генеративна теорија тоналне музике“, приказ, *Annual Journal of Music Theory*, Универзитет у Телемарку, Норвешка, 2004, 3–21.
- „Музичка форма – 3 концепта читања музике“, *Зборник теоријских радова*, Универзитет Агдер, Норвешка, бр. 12, 2004, 10–26.
- Наука о хармонији* Миодрага А. Васиљевића, коредатор, Београд, Завод за удзбенике и наставна средства, 2004.
- Дробни, Ивана и Ристић, Татјана, *Бахови корали – увод у интерфункционалну науку о музици*, Београд, Завод за удзбенике и наставна средства, 2003.
- „6 Unanswered?“ *Compendium Annual Journal of Music Theory*, Универзитет у Телемарку, Норвешка, 2003, 67–138;
- „Conicidencia oppositorum“, *Annual Journal of Music Theory*, Универзитет у Телемарку, Норвешка, 2003.

Извори:

http://composers.rs/en/?page_id=2011

http://composers.rs/en/?page_id=1712

Приватна преписка с композиторком



СОЈАК СУБОТИЋ, Желислава (Панчево, 1989) је композиторка која живи и ради у Словачкој. Завршила је средњу музичку школу „Јован Бандур“ у Панчеву и похађала часове композиције код Мелинде Лигети. Године 2008. уписала је студије композиције на Академији за музику и извођачке уметности у Братислави и дипломирала 2013. композицијом за камерни оркестар *Blue Fairy Tales*. Током студија учествовала је на више фестивала и мајсторских радионица: “Haydn the Progressive” (Ајзенштат), “aXes –

The New Music Triduum” (Краков), Orfeus festival (Братислава), Rezonancie, ARS NOVA Casoviae итд. У сарадњи са пијанисткињом Маријом Лигети Балинт припремила је збирку *Панчевачка клавирска музика*, у којој су заступљене и њене композиције. Поред музике, бави се пословима из области *human data science*.

Значајнија дела:

Aurora Polaris за виолину, виолу, виолончело и контрабас (2008)

Игре за мецосопран, виолину и цимбал (2008)

Games за блок флауту и клавир (2011)

Blue Fairy Tales за камерни оркестар (2013)

Speechless Stones за два клавира (2019)

Извори:

<https://member.iscm.org/catalogue/composers/sojak-subotic-zelislava>

<https://www.linkedin.com/in/zelislava-sojak-subotic-688897123/>



СОКОЛОВИЋ, Ана (Београд, 1968) је композиторка која живи и ради у Монтреалу, у Канади (покрајина Квебек). Завршила је средњу музичку школу „Коста Манојловић” у Земуну, а затим дипломирала композицију на Академији уметности у Новом Саду у класи Душана Радића. Последипломске студије је похађала у Београду у класи Зорана Ерића, а затим у Монтреалу од 1992. године, где је магистрирала композицију код Жозеа Еванђелисте. Професор је инструменталне композиције на Универзитету у Монтреалу,

где је иницирала сарадњу са разним балетским и позоришним трупaма. Ана Соколовић компонује разноврсна дела, од солистичких, преко камерних и концертантних, до композиција за велики оркестар. Такође компонује за филм и позориште. Многа њена дела инспирисана су балканским мотивима.

Освојила је велики број награда, међу којима се издвајају: две награде националне радио и ТВ мреже Си-Би-Си за младе композиторе, 1999; Награда Joseph S Stauffer Савета за уметност Канаде, 2005; Награда Опус – композитор године, 2007; Награда Jan V Matejsek Канадског савеза композитора SOCAN, 2008. Априла 2012. године Ана Соколовић је проглашена „националним благом” канадске провинције Квебек, као трећи композитор коме је додељено ово признање у Народној скупштини покрајине Квебек. Године 2017. Ана Соколовић је номинована за најпознатију канадску музичку награду Џуно у категорији класичне композиције за дело *And I need a room to receive five thousand people with raised glasses...or...what a glorious day, the birds are singing "halleluia"*.

Њена дела изводили су: Симфонијски оркестар Монтреала, Оркестар националног уметничког центра из Отаве, Медитерански оркестар младих, Esprit Orchestra, Victoria Symphony, Vancouver Symphony, Београдска филхармонија, Windsor Symphony Orchestra, као и бројни универзитетски оркестри. Међу камерним ансамблима који су изводили њена дела издвајају се: ECM+, NEM, SMCQ, Turning Point Ensemble, Aventa Ensemble, Vancouver New Music, Contemporary Music Ensemble McGill, Plexoos Ensemble, Quatuor Molinari, Quatuor Bozzini, Cecilia quatuor à cordes, New Orford String Quartet, Emily Carr, Ironwood, Goldmund, Anima, Trio Fibonacci, Ensemble Transmission, Trio Gryphon, Ensemble Paramirabo, Musica Intima, Evergreen Gamelan ensemble, CASP (Canadian Art Song Project), Land's End Ensemble, Nu:BC Collective, Thin Edge New Music Collective, Erreur de type 27, Quintette Pentaèdre.

Међу солистима који су изводили њена дела издвајају се: Анжел Дубо, Андреа Тиније, Јегор Дјачков, Стефан Левеск, Лори Фридман, Брижит Пулен, Мари-Аник Белво, Лара Сент-Џон, Марина Тибо, Милан Милошевић, Марк-Андре Хамелин, Силвија Мандолини, Кристина Петровска-Килико, Мат Хаимовиц,

Маја Богдановић, Марио Брунело, Стефан Лемелен, Емануел Вуковић, Марк Ђокић, Барбара ханиган, Кристина Сабо, Џејн Арчибалд, Лора Велен, Џеклин Вудли, Шенон Мерсер, Лора Албино и многи други.

Композиције Ане Соколовић извођене су на бројним фестивалима широм света, међу којима су: Aix-en-Provence, Présence (Paris), Nordic Music Days (Reykjavík), Biennale (Venise), Biennale (Zagreb), Holland Festival (Amsterdam), MNM (Montréal), ADEvantgarde Festival (Munich), Cervantino (Mexico), Diaghilev (Perm), ISCM Music Days (Vancouver).

Дискографија (избор):

Ana Sokolović and Julia Wolfe – *Thirst*, Musica Intima & Turning Point Ensemble. Redshift Music TK442 (2015)

Ana Sokolović – *Folklore imaginaire*, Ensemble Transmission. NAXOS Classics 8.573304 (2016)

Ana Sokolović – *Sirènes*, Ensemble contemporain de Montréal and vocal ensemble Queen of Puddings Music Theatre. ATMA Classique ACD22762 (2019)

Значајнија дела:

Appel за оркестар (1990)

Für Alisa за флауту, клавир, виолончело, удараљке и траку (1995)

Secret de polichinelle за кларинет, виолину, виолончело и клавир (1995)

Песма за соло глас, флауту, два кларинета, клавир, виолину и виолончело (1996/2005)

Jeu des portraits за флауту, обоу, кларинет, фагот, хорну, трубу, тромбон, дуо перкусиониста и клавир (1996)

Cinq locomotives et quelques animaux за флауту, кларинет, фагот, хорну, виолину, виолу и виолончело (1996)

Blanc dominant за гудачки квартет (1998)

Nine Proverbs за оркестар (1999)

Il diverimento barocco за виолину, чембало и гудачки ансамбл (1999)

Six voix pour six reines за шест женских гласова (2000)

Oro за гудачки квартет и оркестар (2001)

Chansons à boire за дувачки квинтет (2001)

Nonet за осам гудача и клавир (2001)

Shower Song за сопран, електричну гитару и удараљке (2001)

Chant за виолину и оркестар (2002)

Ciaccona за кларинет, трубу, клавир, дуо перкусиониста, виолину и контрабас (2002)

The Midnight Court, камерна опера за 10 гласова и 6 инструмената (2005)
Toke за гудачки оркестар (2005)
Concerto pour orchestre (2007)
In Between за гамелан и гудачки квартет (2008)
Love Songs за соло глас (2008)
Concerto pour bassoon et sept cordes graves за соло фагот, четири виолончела и три контрабаса (2009)
SVADBA-WEDDING, једночина опера за шест женских гласова а capella (2010)
Commedia dell'arte I за гудачки квартет (2010)
Girandole des danses imaginaires за виолину соло, 7 гудача и клавир (2010)
Serbian Tango за виолину, хармонику, контрабас и клавир (2011)
Commedia dell'arte II за гудачки квартет (2012)
Commedia dell'arte III за гудачки квартет (2013)
Ringelspiel за оркестар (2013)
Golden Slumbers Kiss Your Eyes за контратенор, хор и оркестар (2015)
... and I need a room to receive five thousand people with raised glasses... or ... what a glorious day, the birds are singing "halleluia"... за шеснаест инструмената (2014)
Evta, концерт за виолину и ансамбл (2017)
dawn always begins in the bones за четири гласа и клавир (2017)
Splendor Sine Occasu за клавир, виолину и виолончело (2018)

Извори:

<http://www.anasokolovic.com/>

http://www.musique.umontreal.ca/personnel/sokolovic_a.html



СТАНИЋ (PFISTER), Лара (Београд, 1973) је композиторка и флаутисткиња која живи у Цириху, Швајцарска од 1990. године. Дипломирала је флауту на Музичком универзитету у Цириху и завршила концертну обуку на Универзитету за музику и драму Берн/Биел. Након тога завршила је курс „Отворена музичка диплома” са фокусом на инструментални театар, концептуални рад и перформанс; поред тога, студирала је музику и медијску уметност на Универзитету у Берну. Активна је у области композиције, звучног

дизајна и видео радова за позоришне, музичко-сценске и плесне продукције. Као флаутисткиња, примарно је активна на пољу савремене музике. Бави се електронском музиком, перформансом и новим медијима. Ради перформансе, звучне инсталације, радиофонска дела и компонује за разне ансамбле. Међусобна интеракција акустичних и електронских медија, као и концертних и интерпретацијских ситуација, уобичајена су тема њених перформанса. У експериментима са електроником покушава да постигне разигран, песнички ефекат коришћењем технологије, електронских и дигиталних медија. Запослена је као професорка флауте у музичкој школи у швајцарском граду Гентеншвилу.

Значајнија дела:

mais за 4-8 озвучених клипова кукуруза и живу електронику (2020)

4laptops, инструментални театар за 4 лаптопа и 4 музичара (2019)

nachklang 2 за четири озвучена клавира (2018)

zwiegespräch за две озвучене флауте и електронику (2017)

klangreiniger, перформанс за музичаре са живом електроником (2016)

one thousand notes for you and one for me за клавирски дуо, два микрофона и живу електронику (2015)

sonntagslied „freut euch des lebens“ за саксофон, клавир, вибрафон и живу електронику (2014)

inside, за четвороканални аудио (2005)

Извори:

<https://larastanic.ch/>



СТАНОЈЕВИЋ, Вера (Београд, 1965) је композиторка која живи и ради у Сједињеним Америчким Државама, а претходно је деловала у Русији. Завршила је средњу музичку школу „Мокрањац“, а са осамнаест година добила је Октобарску награду града Београда за своје прве композиције. Након тога, завршила је основне и постдипломске студије композиције на московском Конзерваторијуму „Петар Иљич Чајковски“. Из Русије прелази у САД и стиче звање доктора музичке уметности на Државном универ-

зитету Охаја. Њене композиције извођене су у многим земљама, укључујући САД, Канаду, Немачку, Уједињено Краљевство, Русију, Естонију, Србију, Чешку; такође, снимљене су емитоване на бројним европским и америчким телевизијским и радио станицама.

Освојила је бројне награде за своје стваралаштво, укључујући: Individual Excellence Award of the State of Ohio Arts Council, the American Composers Forum Composers' Commissioning Project Grant, the Dale Warland Choral Competition prize, the Vienna Modern Masters Millennium Commissioning Competition prize. Предавала је музичку теорију и композицију на следећим институцијама: Kenyon College (Ohio), Ball State University (Indiana), the Capital University Conservatory of Music (Columbus, Ohio) и била ангажована као гостујући професор на Универзитету Јоханес Гутенберг у Мајнцу (Немачка).

Репрезентативна извођења њених дела укључују: *Chamber Music* (Есен, Немачка); *Notturmo* за оркестар (Чешка); *Dance: to the End of the Circle* за камерни оркестар (Columbus ProMusica Chamber Orchestra); *Voyages* за клавир и фиксиране медије (Musica Femina/Munich, the International Piano Festival in Glasgow, PARMA Music Festival New Hampshire); *In Memoriam* за клавир и удараљке (Глазгов, Шкотска; Талин, Естонија), *Tree of Glory* (Лондон, УК), *Droplets Of Dew* за 4 клавир и фиксиране медије (Глазгов), *Story of a Woman* за глас и фиксиране медије (Талин).

Значајнија дела:

Dream Visions за флауту и клавир (1981)

Three Diabolical Fantasies за клавир (1982)

Inferno (after Dante) за гудачки квартет (1983)

Poem за оргуље (1990, рев. 1993)

Awake! за хор а cappella (1997)

Chamber Music (after James Joyce) за мецосопран и камерни ансамбл (1997)

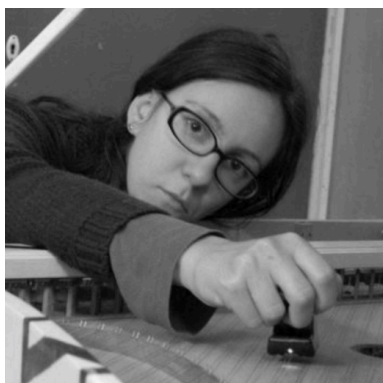
Notturmo за симфонијски оркестар (1998)

Dance: to the End of the Circle за камерни оркестар (2002)
Beyond Return за флауту и клавир (2004-6)
Voyage I за клавир и електроакустички звук (2006)
Beyond...Return? за камерни оркестар (2006)
Droplets of Dew за 4 клавира и електроакустички звук (2013)
Story of a Woman за глас и четвороканални електроакустички звук (2015)
UnCaged I за клавир и четвороканални електроакустички звук (2015)
Elusive Paths за виолину и виолу, или виолину и виолончело (2016)
UnCaged II за саксофон и четвороканални електроакустични звук (2016)
Game of Shadows за две флауте (2018)

Извори:

<https://verastanojevic.com/>

<http://www.doiserbia.nb.rs/Article.aspx?id=1450-981417232590>



СТЕПАНЧИЋ, Теодора (Београд, 1982) је композиторка и пијанисткиња која живи и ради у Њујорку (САД), а претходно је живела у Холандији. Дипломирала је клавир на Факултету музичке уметности у Београду, а затим студирала композицију у класи Властимира Трајковића. Студије композиције завршила је на Краљевском конзерваторијуму у Хагу, где су јој предавали Хилијус ван Берхајк, Јанис Киријакидес, Мартијн Падинг и Луј Андрисен. Активна је као композиторка, пијанисткиња, импровизаторка и

перформерка. Свира у ансамблу Modelo62, а сарађује с ансамблима Askos-Šenberg, Nederlands Blazers Ensemble, Royal Improvisers Orchestra, Holland Symfonia. Похађала је мајсторске курсеве из композиције, импровизације, електроакустичке музике и клавира код професора као што су Пол Гулда, Ерик Лесаж, Кемал Гекић, Питер Мајкл Хамел, Алвин Курин, Ричард Ајрес, Калиопе Цупакис, Дејвид Тоуп, Реј Ли, Манос Цангарис, Вилијам Форман и други. Теодора Степанчић је сарађивала са ансамблима попут: ASKO Ensemble, Orkest de ereprijs, Holland Symfonia, Nederlandse Blazers Ensemble, PreArt Soloists (Швајцарска). Чланица је и суоснивачица ансамбала Modelo62, D€N HAAG A££\$TAR\$ €NS€MBL€ SZ group, као и Serbian Sound Youth са Мајом Лековић и Светланом Мараш. Наступала је у Холандији, Србији, Швајцарској, Израелу, Литванији, Уједињеном Краљевству, Босни и Херцеговини, Северној Македонији, Албанији и другим земљама, на фестивалима као што су Gaudeamus Music Week, Dag in de branding, November music, Noordelijk film festival, BBC Proms, Process, као и на Међународној трибини композитора и фестивалу младих стваралаца КоМА у Београду.

Теодора Степанчић стреми различитим начинима представљања, извођења и стварања музике, у жељи да креира атмосферу која позива на интимно слушање и искуство, као простор за размену звукова, идеја и музике. Припрема, организује и изводи концерте у Европи, САД, Аргентини и на Блиском Истоку. Тренутно представља другу сезону концертних серија Piano+ у Бруклину. У својим делима истражује начине укључивања позоришних и визуелних елемената у музичке перформансе, цикличне и музичке форме засноване на играма, развијајући радове у блиској сарадњи са појединим извођачима.

Значајнија дела:

Гвоздена јабука (2002)

My beautiful Annabel Lee (2004)

Line (2006)

Nature Morte, Vivante (2006)

Breathless (2008)
Ropes, strings, Poppea and three stories by Daniil Kharms (2009)
Chalk (2009)
everybody pays attention to things in space, but who pays attention to space itself
(2010)
trumpet (2014)
line (2016)
keyboards (2017)
seven (2017)
trio duo solo / guitars, streets, resonances (2018)
OA (Ordinary Affects) (2018)
places, keyboards: travel (2019)
clarinets 1-6: Enric, Germaine, Jorge, Vinesh, Rastko, Katie (2020 – ongoing)

Извори:

<http://teodora.stepancic.com>

<https://www.indexical.org/artists/teodora-stepancic>

<https://teodorastepancic.bandcamp.com>



СУБОТИЋ, Митар „Суба” (Нови Сад, 1961 – Сао Пауло, 1999) био је композитор и продуцент који је од 1991. до своје преране смрти живео и радио у Бразилу. Користио је псеудоним Rex Ilusivii. Дипломирао је композицију на Академији уметности у Новом Саду. Похађао је курс електронске музике на Радио Београду код Пола Пињона и начинио прве снимке комбинујући електронику и синтисајзере. Продуцирао је албуме Марине Перазић и југословенских бендова Хаустор, Екатарина Велика, Ла страда и Октобар

1864. За амбијенталну инсталацију *The Dreambird, In The Mooncage* 1988. године добио је награду УНЕСКО-а за промоцију културе. Награда се састојала од стипендије за тромесечно истраживање афро-бразилских ритмова у Бразилу, што га је инспирисало да се пресели у Сао Пауло. У Бразилу је остварио успешну каријеру као продуцент и аутор примењене музике. Сарађивао је са бразилским музичарима као што су Бебел Жилберту, Сибел, Жоао Параиба и другим. У својим радовима комбиновао је традиционалне бразилске ритмове са електронском музиком. У пролеће 1994. године, са Миланом Младеновићем, гитаристом бенда Екатарина Велика, започиње пројекат *Angel's Breath*. Албум је снимљен у Бразилу, а издат у Србији. Ово је био последњи пројекат Милана Младеновића, који је исте године преминуо у Београду.

Свој албум *São Paulo Confessions* Суботић је снимео 1999. године, а објављен је у Бразилу, Европи, САД и Јапану. На дан промоције албума у Сао Паулу, 2. новембра 1999. у студију Митра Суботића избио је пожар. Покушавајући да спасе материјал из запаљеног студија, Суботић је изгубио живот. *Tanto Tempo*, албум бразилске певачице Бебел Жилберту, снимљен у продукцији Митра Суботића, издат је 2000. године. Постао је најпродаванији албум бразилске музике у Америци, а Жилберту је освојила три Греми награде за овај албум.

Дискографија:

Disillusioned! (1987)

The Dreambird (са Гораном Вејводом, 1994)

Angel's Breath (са Миланом Младеновићем, 1994)

São Paulo Confessions (1999)

Rex Ilusivii In Vitro / Suba Within Us (2005, постхумно издање)

Извори:

https://en.wikipedia.org/wiki/Mitar_Subotić

<http://mitarsuboticsuba.blogspot.com>



ТАДИЋ, Милош (Нови Сад, 1988) је композитор и педагог који живи и ради у Берлину. Музичко образовање је започео у Новом Саду, а наставио у Берлину, на Високој школи за музику „Ханс Ајзлер“ у класи Ханс-петера Кибурца. Био је један од оснивача Ансамбла за савремену музику у Новом Саду, насталог као резултат Летње радионице коју су организовали Центар за савремену музику Академије уметности у Новом Саду, Висока школа за музику „Ханс Ајзлер“, берлински Универзитет уметности и Инсти-

тут за савремену музику. Дела су му извођена у Немачкој и Србији. У Берлину је запослен као наставник у општој средњој школи. Тренутно се не бави активно компоновањем.

Извори:

<https://www.dw.com/sr/novosadsko-berlinski-pioniri-savremene-muzike/a-17885791>

<https://www.kcns.org.rs/vest/novi-sad-grad-savremene-muzike/>



ТОДОРОВИЋ, Срђан (Смедеревска Паланка, 1970) је композитор који живи и ради у Бечу. Завршио је средњу музичку школу у Суботици, на клавирском и теоретском одсеку, а затим дипломирао (1998) и магистрирао (2004) композицију на Академији уметности Универзитета у Новом Саду. Његова дела су заступљена на компилацији *Савремена композиција у Војводини* (бр. 1). Бави се електроакустичком музиком, дизајном звука, музичком продукцијом, нотографијом, тонском режијом, компоновањем

музике за радио, телевизију, позориште, филм, рекламе, мултимедијалне пројекте и друго.

Значајнија дела:

Avalon, Death of the King за гудачки оркестар

El submarino árabe за кларинет и хибридни оркестар

Magic Long Vehicle Phrase, фузија за флауту

Извори:

<http://www.srdjantodorovic.com/>

<https://soundcloud.com/srdjan-todorovic/>



ТОДОРОВСКИ, Милош (Краљево, 1976) је композитор и акордеониста који живи и ради у Бечу. Након завршене средње музичке школе у Крагујевцу, преселио се у Словачку, где је 2000. магистрирао на Музичком универзитету у Братислави: Након тога одлази у Аустрију, где је 2004. године завршио последипломске студије на Бечком конзерваторијуму са највишим оценама. Освојио је бројне награде на конкурсима у Србији и иностранству, укључујући прву награду на савезном такмичењу у Београду (1990) и

другу награду на великом међународном такмичењу хармоникаша *Trophe Mondial de l'Accordeon* (1996, Фаро, Португал). Радио је у музичком ансамблу Бургтеатра од 2002. до 2010. године, а од 2004. ради у Музичкој школи града Беча као професор хармонике. Активан је као композитор, акордеониста и бандонеониста. Његове композиције инспирисане су балканским фолклором и остварене у прожимању класичних и популарних идиома, етно џеза, *world music* и слободне импровизације. Наступао је са бендом *Fatima Spar & Freedom Fries* и аргентинским квинтетом *Minimal Tango*. Оснивач је ансамбла Милош Тодоровски Трио, чији су чланови још и виолончелиста Карлес Муњоз Камареро и перкусиониста Амир Вахба.

Извори:

<http://www.milostodorovski.com/>



ТРБОЈЕВИЋ, Јованка „Вања” (Београд, 1963 – Хелсинки, 2017) била је композиторка и пијанисткиња која је своју професионалну делатност везала за Финску. Завршила је средњу музичку школу „Мокрањац” у Београду, а затим студирала клавир на Музичкој академији у Прагу у класи Дагмар Балохове, наследнице педагошке школе Франца Листа (1981–86). Од 1987. усавршавала се на Академији Сибелијус у Хелсинкију, на одсеку за композицију, а од 1989. до 1997. била је редован студент композиције

на овој школи; њени професори били су Ееро Хамениеми и Паво Хеининен. Од 1997. деловала је као слободна уметница, стипендисткиња финске владе. Преминула је у Хелсинкију 12. маја 2017. у 55. години живота.

Током каријере, писала је музику за савремени плес, сарађивала са визуелним уметницима и учествовала у перформансима. Године 2003. организовала је „концерт за сва чула” у цркви Tempelaukiö у Хелсинкију. Елементи тоталног уметничког дела присутни су и у остварењу *In the View of the Wise* за сопран, мецосопран и алт (2001). Компоновала је два симфонијска дела, *Orgone Accumulator* (2006) и *Vertigo* (2010), као и радиофонско дело *Creation Game*, с којим је 2009. победила на конкурсима Prix Italia.

У својим делима користила је елементе српског и балканског музичког фолкора и евоцирала успомене из детињства и младости; међутим, балканска музичка традиција прожета је са чешко-немачко-словенским етосом и нордијским приступом компоновању. Њена композиција за соло виолину *Self Portrait with a Song* (1993) садржи цитат песме „Јовано, Јованке”; а меланхолична композиција *Жути пут* за камерни ансамбл (1996) описује њене емоције поводом распада Југославије. Лични доживљај преовладава и у клавирској композицији *Between Me and Bach* (2012). Исте године настаје музичкотеатарско дело *Opera Absurdium*, као финална кристализација њеног „аутобиографског” стваралачког метода: главни лик у опери је колоратурни сопран који чак и физички личи на композиторку, те преноси њен поглед на свет, на каприциозан и хумористичан начин. Прва опера Јованке Трбојевић, *Heart in a Plastic Bag*, такође садржи „документаристичке” елементе и заснована је на истинитом догађају. Компоновала је и музику за неколико документарних и играних филмова.

Значајнија дела:

...*кад бих мог'о бити драг...* за мецосопран, бас кларинет, удараљке и контрабас, на текст Тина Ујевића (1991)

Chorale за камерни оркестар (1992)

Self-Portrait with the Song за глас, виолину и народни ансамбл (1993)
Full Circle за гудачки квартет и траку (1993–4 / рев. 2005)
Оро за гудачки квартет (1994)
Жути пут за камерни ансамбл (1996)
Le fantôme des ondes за Мартеноове таласе и траку (1998)
K-HmO FANFAARITORIO за квартет саксофона (1999)
Caelo 1 за мушки хор – три групе певача (2000)
In the View of the Wise за три женска гласа и њихове дланове (2001)
Соната за клавир (2002)
Heart in a Plastic Bag, камерна опера у три чина (2002–4)
Orgone Accumulator за оркестар (2005–6)
Hysteria за гитару (2007)
Kolme Sanaa, Tribute to Kalevala, за гудачки квартет и траку (2008)
Creation Game, радиофонско остварење (2009)
Рањени анђео за флауту и ударалјке (2009)
Vertigo за оркестар (2010)
La dolce vita! за виолончело, клавир и снимљени глас (2011–2)
Opera Absurdium – 7 Episodes from an Artists Life, камерна опера за колоратурни сопран, кларинет, виолину, виолончело и харфу (2012)
Between Me and Bach за клавир (2012–3)
This is My Second Life за виолончело и клавир (2013)

Извори:

<https://core.musicfinland.fi/composers/jovanka-trbojevic>

<https://fmq.fi/articles/jovanka-trbojevic-in-memoriām>

Photo: Saara Vuorjoki / Music Finland



ЂУРЧИН, Катарина (Зрењанин, 1971) је композиторка која од 1999. године живи и ради у Торонту, Канада. Дипломирала је композицију на Академији уметности у Новом Саду у класи Душана Радића, а затим магистрирала и докторирала на Универзитету у Торонту у класи Гарија Кулеше и Чан Ка Нин. Певала је у хоровима Jeunesses Musicales World Youth и World Chamber Choir. Њен гудачки квартет *Walking Away From...* добио је награду Karen Kieser Prize in Canadian Music 2005. године, изабран је да

представља Канаду на фестивалу International Rostrum of Composers in Paris 2006. године, емитован је на великом броју радио станица и извођен широм Канаде, САД и Европе. Године 2008. Катарина Ђурчин је освојила престижну награду К.М. Hunter Artists Award за музику.

Значајнија дела:

Walking away from... за гудачки квартет

The World on a String за гудачки квартет

Гудачки квартет бр. 3

Above the Clouds за симфонијски оркестар

Double Concerto за виолину и удараљке

Princess for a Day за симфонијски оркестар

Stabat Mater, кантата

Gypsies, клавирски трио

In Between, клавирски трио

Unorthodox Obsession, клавирски трио

The New Beginnings, квартет с кларинетом

Извори:

[https://files.rcmusic.com/sites/default/files/files/Cecilia%20String%20Quartet%20Celebrates%20Canadian%20Women%20Composers\(1\).pdf](https://files.rcmusic.com/sites/default/files/files/Cecilia%20String%20Quartet%20Celebrates%20Canadian%20Women%20Composers(1).pdf)



ФИЛИПОВИЋ ФРАНГЕШ, Маја (Пожаревац, 1976) дипломирала је композицију на Факултету музичке уметности у Београду у класи Зорана Ерића. Учествовала у организацији Међународне трибине композитора 2001. године. Након тога бавила се медијима и креативним маркетингом, као и хуманитарним радом. Од 2008. године живи и ради у Цириху, Швајцарска, где је наставила да се бави хуманитарним радом (помоћ сиромашној и болесној српској деци). Поред тога, основала је удружење Mamayart, у оквиру

којег је организовала концерте и друге музичке догађаје у Цириху и околним градовима. Не бави се више компоновањем.

Извори:

<https://www.mamayart.com>



ЦВИЈОВИЋ, Миша (Београд, 1984) је композиторка и пијанисткиња која живи и ради у Берлину. Након завршене средње музичке школе „Коста Манојловић” у Земуну студирала је клавир на Академији уметности у Новом Саду код Дориана Лељака и Владимира Огаркова, а затим композицију на Факултету музичке уметности у Београду у класи Властимира Трајковића. Последипломске студије композиције завршила је на академији „Ханс Ајзлер” у Берлину у класи Ун-Ва Чо, а усавршавала се код композитора

Ханспетера Кибурца и Волфганга Хајнигера. Композицију *Лица Персефоне, два призора за симфонијски оркестар* посветила је свом професору Властимиру Трајковићу.

Миша Цвијовић ради у области савремене уметничке музике, електроакустичке музике, као и музике за филм, позориште, оперске и мултимедијалне пројекте. Њене композиције извођене су на бројним фестивалима, као што су: Symposium Neues Musiktheater Deutsche Oper Berlin, MaerzMusik, Klangwerkstatt für Neue Musik, 11th IMPULSE Graz, Fresh Works for Fresh Minds Basel, Forum Neue Musik Berlin, Zoom Fokus Berlin, 29. Belgrade Jazz Festival, Performing Arts Festival Berlin, 40. Saarbrücker Max-Ophüls-Preis, Achtung Berlin, Cannes Film Festival. Њена дела изводили су бројни ансамбли и оркестри, укључујући: Ensemble RADAR, Ensemble Zone experimental Basel, Orchestra Radio Television Serbia, SYNK Ensemble. Сарађивала је са бројним редитељима, међу којима су: Alienor Dauchez (Donaueschinger Musiktage), Johannes Müller (Sophiaesaele Berlin, Theater Rampe Stuttgart, Theater Brut Vienna), Ulrike Schwab (Neuköllner Oper), Fabian Gerhardt (Theater am Kürfürstendamm), Ива Милошевић и Кокан Младеновић (Атеље 212), Милош Лолић и Јована Томић (Југословенско драмско позориште), Небојша Брадић (Опера и театар Мадленианум) и други. Године 2020. добила је престижну поруџбину Фестивала нове музике у Дармштату, за композицију писану за модуларне синтисајзере.

Значајнија дела:

The Story of the Little Box, музичка поема за сопран и клавир на стихове Васка Попе (2013)

Trolls за трубу, кларинет, виолину, виолончело и клавир (2013)

Mantras за клавир и чембало (2014)

Unbequeme Fragen за клавир (2015)

Tikkun Olam за гудачки квартет (2016)

Cirque du soleil за трубу, бас кларинет, вибрафон, маримбу и контрабас (2017)

Querklang Project (2017)

The Faces of Persephona, две сцене за симфонијски оркестар (2018)

Penumbra за саксофон, ударалке, електричну гитару, клавир, хармонику и контрабас (2019)

Keine Romanze für Clara за клавир (2019)

Emotional Logic за сопран, флауту, кларинет, перкусије, клавир, виолину, виолончело, траку и живу електронику (2020)

Laut!, партиципативни музички театар за младе (2020)

Das Weisse Rössl am Central Park, музички театар (2020)

Извори:

<https://mishacvijovic.com>



ЧУПЕРЈАНИ (МЈЕДА), Лаура (Београд, 1971) је хрватска композиторка, рођена у Београду, која живи и ради у Пули. Дипломирала је композицију на Факултету музичке уметности у Београду у класи Срђана Хофмана. Радилa је у музичкој школи „Јосип Славенски” и као асистенткиња на Катедри за теоријске предмете ФМУ у Београду. Од 2007. ради на Музичкој академији Свеучилишта Јураја Добриле у Пули; 2013. постала је шеф одсека за музичку педагогију. Њен опус обухвата дела за солистичке инстру-

менте, камерне ансамбле, оркестар, музику за позориште и мултимедијалне пројекте. Њена дела су извођена широм Хрватске, затим, у Паризу, Верони, Трсту, Москви, Кијеву, Одеси, Гдањску, Млави, Бечу, Вашингтону, Љубљани, Београду, Подгорици, Приштини. Чланица је Друштва хрватских складатеља. Учествовала је на бројним фестивалима: Међународна трибина композитора Нови Сад/ Београд, фестивал „Mediadance International” (Париз), Music Festival Opatija/Pula, The International Festival of Contemporary Music REMUSICA (Приштина), International Festival Argjuro, 18th Mlawski festiwal akordeonowy Mlawa, Two Days and Nights of New Music (Одеса), Project-Days of accordion “New Waves” (Љубљана, Трст, Хелсинки, Пула), Podium International Festival of Chamber Music (Бријуни), VaClaF International Festival of Chamber Music (Вареш). Добитница је награде „Василије Мокрањац” за свој Концерт за гитару и камерни оркестар, специјалне награде за оригиналну музику за кореографски пројект *Masses/Boulders* у сарадњи са театром покрета МИМАРТ, као и награде за изузетан педагошки допринос Свеучилишта Јураја Добриле у Пули.

Значајнија дела:

...or...or...or... за флауту, виолину и гитару

Salve Regina за мешовити хор

Triptych за мецосопран, виолончело и клавиp

Talk to me за мецосопран, кларинет и алт саксофон

Strinx за гудачки квартет

Transaccordion за камерни оркестар хармоника

Masses за симфонијски оркестар

Versus, три слике за хармонику и гудачки оркестар

Концерт за гитару и камерни оркестар

Извори:

<https://www.mdw.ac.at/ijh/?PageId=4141>

<https://www.unipu.hr/en/laura.cuperjani>



ЏИНОВИЋ, Бранко (Шабац, 1981) је акордеониста, композитор и импровизатор, који је живео у Аустрији и Канади. Основне студије хармонике завршио је на београдском Факултету музичке уметности, одељење у Крагујевцу (садашњи Филолошко-уметнички факултет Универзитета у Крагујевцу) у класи Радомира Томића, а магистарске студије на Универзитету „Антон Брукнер” у Линцу, у класи Алфреда Мелихара. Докторирао је извођачке студије хармонике на Универзитету у Торонту 2017. године, у класи Џозефа

Мацерола и тако постао први акордеониста из Србије који је завршио докторске извођачке студије хармонике. Поред бројних концертних активности, научни део рада (докторска дисертација *The Composer-Performer Interrelationship in the Bayan and Accordion Compositions of Sofia Gubaidulina*) обухватио је истраживање начина на који су дијалози између Софије Губајдулине, једне од најзначајнијих савремених композиторки, и познатих извођача на хармоници и бајану, утицали на настанак и интерпретацију њених дела.

Као извођач Бранко Џинових је фокусиран на савремени репертоар за хармонику. Поред бројних премијерних извођења дела младих српских и канадских аутора, сарађивао је са еминентним композиторима као што су Пер Норгард, Салваторе Шјарино, Филип Леру и Ана Соколовић. Сарађивао је и са угледним канадским ансамблима као што су The Arrau Ensemble, New Music Concerts, The National Ballet of Canada, али и Интернационалним ансамблом за савремену музику из Њујорка (ICE). Наступао је у Кенеди Центру у Вашингтону и Линколн Центру у Њујорку. Као солиста и члан различитих ансамбала, Џинових је наступао у Аустрији, Немачкој, Италији, Холандији, Енглеској, Канади, Америци, Аустралији, Новом Зеланду и Аргентини. Снимао је за Радио Београд, аустријски ORF и британски BBC. Гаји интересовање за бандонеон који је изучавао у Буенос Аиресу. Живи и ради на релацији Србија-Канада (Торонто), где је стекао статус признатог уметника. У Србији се бави музичким извођаштвом и педагогијом.

Његово композиторско стваралаштво превасходно је усмерено на хармонику, али компоновао је и примењену музику за награђиване кратке филмове *Tata morgana* Синише Видовића (2008) и *Татин понос* (2012) Динка Драгановића. Аутор је већег броја транскрипција за хармонику.

Извори:

<http://brankodzinovic.com>



ШУКЛАР, Славко (Лудвик) (Мурска Собота, 1952) је словеначки композитор који је више од три деценије живео у Србији и оставио трага као композитор, педагог и организатор музичког живота. Завршио је средњу музичку школу „Исидор Бајић” у Новом Саду и дипломирао најпре на Теоретском одсеку Факултета музичке уметности у Београду (1975). Затим је завршио студије композиције у класи Петра Озгијана и Александра Обрадовића (1980), а магистрирао под менторством Срђана Хофмана (1988) на истом

факултету. Од 1978. до 1998. године Славко Шуклар је деловао у Новом Саду. На Академији уметности Универзитета у Новом Саду предавао је анализу музичког дела и композицију (1992–98) и био шеф Катедре за композицију и дириговање (1994–97). Био је један од оснивача Електронског студија на Академији уметности у Новом Саду (1991) и председник Удружења композитора Војводине (1988–92). Током академске године 1995/6. предавао је оркестрацију на Факултету музичке уметности у Београду. Крајем деведесетих враћа се у Словенију, где је активан као педагог и покретач великог броја фестивала и удружења. Био је председник експертске групе за формирање Музичке академије у Велењу, у саставу Универзитета у Марибору. Наставио је сарадњу са новосадским институцијама као члан програмског одбора фестивала НОМУС, а 2006. је у Новом Саду обележио 30 година уметничког рада. Његов композиторски опус обухвата симфонијска, солистичка и камерна дела, музику за оркестре хармоника, мултимедијалне пројекте, електроакустичку и примењену музику. Његова дела су извођена у свим већим центрима бивше Југославије, као и у Аустрији, Аустралији, САД, Уједињеном Краљевству, Израелу, Мађарској, Русији, Кини и другим земљама.

Списак композиција Славка Шуклара:

<https://intermezzoacademico.wordpress.com/2011/01/19/spisak-kompozicija/>

Извори:

https://sl.wikipedia.org/wiki/Slavko_Šuklar

<https://intermezzoacademico.wordpress.com/2012/08/03/slavko-suklar-intervju/>

http://composers.rs/?page_id=4352

БИБЛИОГРАФИЈА

- Anon. (2013) "Review: ArHai - *Eastern Roads*". *Rainlores World of Music*, http://www.rainloresworldofmusic.net/Reviews/Revws_A-D/ArHai-Eastern-Roads.html
- Anon. (2017) Berklee staff. "In memoriam Vuk Kulenovic". *Berklee Blogs*, 13 April 2017, <http://blogs.berklee.edu/2017/04/in-memoriam-vuk-kulenovic/>
- Anon. (s.a.) "Beautiful Soundscapes of Igor Gostuški". *expat.rs* (reprinted from *CorD* magazine), <http://expat.rs/beautiful-soundscapes-of-igor-gostuki>
- Backović, Jovana (2014) *Between two worlds: approaching Balkan oral music tradition through the use of technology as a compositional and performing medium*. PhD Thesis, Norwich, University of East Anglia, <https://ethos.bl.uk/OrderDetails.do?did=1&uin=uk.bl.ethos.656078>. Д
- Backović, Jovana (2015) "Between two worlds: approaching Balkan oral music tradition through the use of technology as a compositional and performing medium". *Музички талас* 44: 28–48.
- Bakić Heyden, Milica (2006) *Varijacije na temu „Balkan”*. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju.
- Bohlman, Philip V. (2002) *A Very Short Introduction to World Music*. Oxford and New York: Oxford University Press.
- Byrne, David (1999) "I Hate World Music". *The New York Times*, 3 October 1999, http://www.davidbyrne.com/archive/news/press/articles/I_hate_world_music_1999.php
- Cossettini, Luca (2013) "Beyond the Mix. On Vladan Radovanović's Mixed Electronic Music". In: *Stvaralaštvo Vladana Radovanovića*. Beograd: Univerzitet umetnosti, 33–41.
- Čolović, Ivan (2004) "Balkan u naraciji o world muzici u Srbiji". *New Sound* 24: 59–62.
- Čolović, Ivan (2006) *Etno*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Dubinet, Elena (2017) "Defining Diaspora through Culture: Russian Émigré Composers in a Globalising World." In: Patrick Zuk and Marina Frolova-Walker (eds.), *Russian Music Since 1917 - Reappraisal and Rediscovery*. Proceedings of the British Academy 209. Oxford: Oxford University Press (published for the British Academy), 330–355.
- Dumnić, Marija (2012) "This Is the Balkans: Constructing Positive Stereotypes about the Balkans and Autobalkanism". In: Dejan Despić, Jelena Jovanović and Danka Lajić-Mihajlović (eds.), *Musical Practices in the Balkans: Ethnomusicological Perspectives - Proceedings of the International Conference Held from November 23 to 25, 2011*. Belgrade: Serbian Academy of Sciences and Arts: Institute of Musicology, Department of Fine Arts and Music, 345–356.
- Dragičević-Šešić, Milena (1994) *Neofolk kultura: Publika i njene zvezde*. Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Đokić, Radoslav (1992) *Vidovi kulturne komunikacije*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti.
- Đurković, Miša (2001) "Ideologizacija turbo folka". *Kultura* 102: 19–33.

- Đurković, Miša (2005) "Ideološki i politički sukobi oko popularne muzike u Srbiji". *Filozofija i društvo* 25: 271–284.
- Forss, Matthew (2013) "CD Review: ArHai's *Eastern Roads*". *Inside World Music*, <http://insideworldmusic.blogspot.com/2013/03/cd-review-arhais-eastern-roads.html>
- Frith, Simon (ed.) (2004) *Popular Music: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, vols. I–IV. New York: Routledge.
- Gojkov, Stevan (2019) „Aleksandra Vrebalov, kompozitorica: Moje teme nisu vezane za dnevnu politiku, već govore o patnji i ljudskim pobjedama". *MojNoviSad.com*, 9. avgust 2019, <http://www.mojnovisad.com/gradske-face/aleksandra-vrebalov-kompozitorica-moje-teme-nisu-vezane-za-dnevnu-politiku-vec-govore-o-patnji-i-ljudskim-pobjedama-id28982.html>
- Golsvorti, Vesna (2005) *Izmišljanje Ruritanije: imperijalizam mašte*. Beograd, Geopoetika.
- Gordy, Eric D. (1999) *The Culture of Power in Serbia: Nationalism and the Destruction of Alternatives*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.
- Iordanova, Dina (2001) *Cinema of flames: Balkan film, culture and the media*. London: British Film Institute.
- Jakovljević, Rastko (2011) *World Music u Srbiji*. Beograd: Muzička omladina Srbije.
- Јанковић [Медић], Ивана (2002) „Тонски студио Факултета музичке уметности у Београду: историјат, развој, перспективе". *Нови Звук/New Sound* 20: 93–99.
- Janković-Beguš, Jelena and Medić, Ivana (2020) "On Missed Opportunities: The International Review of Composers in Belgrade and the 'Postsocialist Condition'". In: Biljana Milanović, Melita Milin and Danka Lajić Mihajlović (eds.), *Music in Postsocialism: Three Decades in Retrospect*. Belgrade: Institute of Musicology SASA, 139–168.
- Језерник, Божићар (ur.) (2010) *Имагинари Турчин*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Jocić, Gordana (s.a.) "Interview with Oliver Đorđević, President of the World Music Association of Serbia", http://www.worldmusic.org.rs/o_nama.html
- Kojić, Zorica (2011) „Sušta elektrika". *Danas*, 21. oktobar 2011, <https://www.danas.rs/kultura/susta-elektrika/>
- Krell, Michael (s.a.) "A Conversation with Snežana Nešić: Positive Traces". *Goethe-Institut Kanada*, <https://www.goethe.de/ins/ca/en/kul/mag/21180352.html>
- Kronja, Ivana (2000) *Smrtonosni sjaj: masovna psihologija i estetika turbo-folka*. Beograd: Tehnokratija.
- Kranjčević, Adrian (2011) „Stevan Kovač Tikmajer: Panonski vidik koji zvuči tajnovito". *Nova misao: Časopis za kulturu Vojvodine*, 3. avgust 2011, <http://www.nova-misao.org/2011/08/stevan-kovac-tikmajer-panonski-vidik-koji-zvuci-tajnovito/>
- Kulezich, Daniela (2001) "How to Survive a Murder: An Introduction to Music and Artistic Life in Yugoslavia." *Journal of Music*, 1 September 2001, <http://journalof-music.com/focus/how-survive-murder-introduction-music-and-artistic-life-yugoslavia>
- Laušević, Mirjana (2007) *Balkan fascination: creating an alternative music culture in America*. Oxford – New York: Oxford University Press.
- Lazarov Pashu, Leon Miodrag (2004) "Composer Showcase – Biography". *Canadian Music Centre*, <http://www.musiccentre.ca/node/37748/biography>
- Лижескић, Биљана (2012) „Музика и физика су повезане". *Политика*, 24. јул 2012, <http://www.politika.rs/scc/clanak/226936/Muzika-i-fizika-su-povezane>
- Lovrenović, Ivan (2017) „Vuk Kulenović (umjesto nekrologa)". *Blog Ivana Lovrenovića*, 15. april 2017, <http://www.ivanlovrenovic.com/clanci/sarajevski-dnevnik/ivan-lovrenovic-vuk-kulenovic-umjesto-nekrologa>

- Љубинковић, Ненад (2013) „Етно песма и етно инструментална музика за ново доба”. У: Тања Николић (ур.), *Биља Крстић и Бистрик – Извориште (Од Извора до „Бистрика“)*. Београд: Нова Поетика, 109–111.
- Marković, Mladen (2004) “World Contra Ethno”. *New Sound* 24: 48–51.
- Marković, Mladen (2012) “Ethno-Music in Serbia as a Product of Tradition – False or True?”. In Dejan Despić, Jelena Jovanović and Danka Lajić-Mihajlović (eds.), *Musical Practices in the Balkans: Ethnomusicological Perspectives – Proceedings of the International Conference Held from November 23 to 25, 2011*. Belgrade: Serbian Academy of Sciences and Arts: Institute of Musicology, Department of Fine Arts and Music, 333–344.
- Masnikosa, Marija (2012) “The Reception of Minimalist Composition Techniques in Serbian Music of the Late 20th Century”. *New Sound* 40: 188–189.
- Медић, Ивана (2013) Разговор са Јованом Бацковић, вођен 22. августа 2013. у Београду.
- Медић, Ивана (2014) Разговор са Ивом Ненић, вођен 25. јуна 2014. у Београду.
- Medić, Ivana (2014) “Arhai’s *Balkan Folktronica*: Serbian *Ethno Music* Reimagined for British Market”. *Muzikologija/Musicology* 16: 105–127.
- Medić, Ivana (2014) “Music of the Lost Generation: Serbian Émigré Composers”. In: Melita Milin and Jim Samson (eds.), *Serbian Music: Yugoslav Contexts*. Belgrade: Institute of Musicology SASA, 143–164.
- Медић, Ивана (2015) „Америка је други свет – разговор са композиторком Наташом Богојевић.” *Музички талас XXI*, 44: 20–27.
- Medić, Ivana and Janković-Beguš, Jelena (2016) “The Works Commissioned by Belgrade Music Festival (BEMUS) 2002–2013: Contemporary Music Creation in a Transitional Society”. In: Mirjana Veselinović-Hofman et al. (eds.), *Music: Transitions / Continuities*. Belgrade: Faculty of Music, 317–329.
- Медић, Ивана (2019) „Музика изгубљене генерације: ‘америчка прича’ Вука Куленовића”. *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 60: 139–156.
- Медић, Ивана (2020) „Испољавање идеје југословенства у стваралаштву Вука Куленовића”. У: Мирјана Веселиновић-Хофман, Немања Совтић и Срђан Атанасовски (ур.). *Југословенска идеја у/о музици*. Нови Сад/Београд: Матица српска и Музиколошко друштво Србије, 141–153.
- Medić, Ivana (2020) “Ex-centric Identities in Eastern Europe: The Curious Case of Snežana Nešić”. In: Ákos Windhager (ed.), *A Political or a Cultural Project? Contemporary Discourses on Central European Identity*, Budapest, Hungarian Academy of Arts / Research Institute of Art Theory and Methodology, 2020, 63–73.
- Медић, Ивана (ур.) (2020) *Животна и стваралачка одисеја академика Ивана Јевтића*. Београд: Музиколошки институт САНУ.
- Микић, Весна (2007) „Електроакустичка музика – Техномузика”. У: Мирјана Веселиновић-Хофман (ур.), *Историја српске музике – Српска музика и европско музичко наслеђе*. Београд: Завод за уџбенике, 601–622.
- Milanović, Predrag (1995) *Balkan Impressions – Folklor i džez*. Diplomski rad. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, Odsek za muzikologiju i etnomuzikologiju.
- Milanović, Predrag (2009/10) „Balkan Impressions – Folklor i džez” (I), *Etnoumlje* 9–10 (2009): 28–41; (II), *Etnoumlje* 11–12 (2010): 23–34.
- Milin, Melita (2001) “General Histories of Music and the Place of the European Periphery”. *Muzikologija/Musicology* 1: 141–149.
- Milin, Melita (2008) “From Communism to Capitalism via the Wars. The Landscape of Serbian Music, 1985–2005”. *Muzikologija/Musicology* 8: 91–99.

- Milin, Melita (2011) "Art Music in Serbia as a Political Tool and/or Refuge During the 1990s". *Muzikološki zbornik/Musicological Annual XLVII/1*: 209–217.
- Millet, Vince (2013) "Album Review: *Eastern Roads* by ArHai". *The Secret Archives of the Vatican*, <http://secretarchivesofthevatican.wordpress.com/2013/03/09/album-review-eastern-roads-by-arhai/>
- Milojević, Jasmina (2004) *World Music – muzika sveta*. Jagodina: World Music Asocijacija Srbije.
- Nedeljković, Saša (2007) *Čast, krv i suze – Ogledi iz antropologije etniciteta i nacionalizma*. Beograd: Zlatni zmaj.
- Nenić, Iva (2006) "World Music: From Tradition to Invention". *New Sound* 27, <http://www.newsound.org.rs/sr/pdfs/ns27/5.%20Iva%20Nenic.pdf>
- Nenić, Iva (2009) "Re-Traditionalization or Modernization? Challenging World Music Scene of Belgrade". In Predrag Palavestra (ed.), *Stockholm-Belgrade: Proceedings from the IV Swedish-Serbian Symposium "Sustainable Development and the Role of Humanistic Disciplines"*. Belgrade: Serbian Academy of Sciences and Arts, 69–76.
- Nenić, Iva (2010) „Popkulturalni povratak tradicije (World da, ali Turbo?)”. U: Miško Šuvaković (ur.), *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek – I tom: Radikalne umetničke prakse 1913–2008*. Beograd: Orion Art, 907–916.
- Nikolić, Tatjana (ur.) (2013) *Bilja Krstić i Bistrik – Izvorište*. Beograd: Nova poetika.
- Novak, Jelena et al. (2011) *Žene i muzika u Srbiji / Women and Music in Serbia / Donne e musica in Serbia*. Fiuggi Citta: Fondazione Adkins Chiti: Donne in Musica.
- Nicephor, Sylvie (2005) "Alexandre Damnianovitch: de l'orient à l'Occident". *Muzikologija/Musicology* 5: 167–180.
- Oraić Tolić, Dubravka (1996) *Paradigme 20. stoljeća – Avangarda i postmoderna*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.
- Перковић, Ивана (2003) „Александар Дамњановић – Рождество за женски хор”. *Нови Звук/New Sound* 22: 58–62.
- Премате, Зорица (1997) *Дванаест лаких комада*. Београд: Просвета.
- Премате, Зорица (2010) „Тонско подсећање на чисту воду”. *Politika*, 21. avgust 2010, <http://www.politika.rs/rubrike/Kulturni-dodatak/Tonsko-podsecanje-na-cistu-vodu-i-bolja-vremena.lt.html>
- Премате, Зорица (прир.) (2019) Трибине *Нови звучни простори* (зборник). Београд: Радио-телевизија Србије и Центар за музичку акцију.
- Прес саопштење (Анон.) (2010) „Никодијевић без Мокрањчеве награде”. *Радио-телевизија Србије*, 24. октобар 2010, <https://www.rts.rs/page/stories/ci/story/8/kultura/800200/nikodijevic-bez-mokranjceve-nagrada.html>
- Програмска књижица за 24. Међународну трибину композитора *Музичка кутија – инструмент, звук и инспирација*. Београд: Удружење композитора Србије, 24–30. септембар 2015.
- Radoman, Valentina (2011) "From Minimalism to Classicism: A Composer's Journey – Interview with Miloš Raičković." *New Sound* 38(2): 5–15.
- Renihan, Colleen (2009) "Interview with Leon Miodrag Lazarov Pashu". *Canadian Music Centre*, http://www.musiccentre.ca/sites/www.music-centre.ca/files/resources/pdfmedia/loMM_Lazarov_Pashu_interview.pdf
- Ristivojević, Marija (2009) „Uloga muzike u konstrukciji etničkog identiteta”. *Etnološko-antropološke sveske* 13(II): 117–130.
- Samson, Jim (2013) *Music in the Balkans*. Leiden and Boston: Brill.

- Slobin, Greta N. (2013) *Russians Abroad: Literary and Cultural Politics of Diaspora (1919–1939)*. Boston MA: Academic Studies Press.
- Stevanović, Ksenija (2012) „Baština u stilizovanom ruhu”. *Politika*, 19. oktobar 2012, <http://www.politika.rs/rubrike/Kritika/muzicka-kritika/Bastina-u-stilizovanom-ruhu.lt.html>
- Stojanović, Dragana (2012) “World Music žanr kao politički performativ: slučaj regionalnog i lokalnog (pro)izvođenja Balkana i balkanskog u World Music kulturalnim tekstovima”. *Etnoumlje* 19–22: 40–53.
- Стојановић-Новичић, Драгана (2013) *Винко Глобокар: Музичка одисеја једног емигранта*. Београд: Факултет музичке уметности.
- Stokes, Martin (2003) “Globalisation and the Politics of World Music”. In: Martin Clayton, Trevor Herbert and Richard Middleton (eds.), *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. New York – London: Routledge, 297–308.
- Stokes, Martin (2004) “Music and the Global Order”. *The Annual Review of Anthropology* 33: 47–72.
- Шеховић, Мухарем (2010) „Музичко писмо из Бостона”. *Политика*, 28. јануар 2010, <http://www.politika.rs/scc/clanak/121372/Muzicko-pismo-iz-Bostona>
- Шуваковић, Мишко (2004) „Вишак вредности: музикологија и етномузикологија у пољу дискурса о world music”. *Нови звук/New Sound* 24: 32–39.
- Taruskin, Richard (1992) “Russia.” In: Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Opera*, Vol. 4. London – New York: Macmillan Grove’s Dictionaries of Music.
- Taylor, Timothy D. (1997) *Global Pop: World Music, World Markets*. New York: Routledge.
- Tenzer, Michael and Roeder, John (eds.) (2011) *Analytical and Cross Cultural Studies in World Music*. Oxford – New York: Oxford University Press.
- Todorova, Marija (1999) *Imaginarni Balkan*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Tomić, Đorđe (2002) „World Music: Formiranje transžanrovskog kanona”. *Reč*, 65(II): 313–332.
- Toscano, Roberto (s.a.) “Interview with Vuk Kulenović.” Cited after: “Vuk Kulenović”. *Serbica Americana*, <http://www.eserbia.org/sapeople/music/189-vuk-kulenovic>
- Unsel, Melanie (2009) “Im Blickpunkt: Snežana Nešić”. In: Nina Noeske und Melanie Unsel (Hrg.), *Jahrbuch Musik und Gender*, Band 2 – *Blickwechsel Ost | West Gender-Topographien*. Hildesheim: Georg Olms Verlag AD, 63–68.
- Various authors (2017) “Europe”. *The Columbia Electronic Encyclopedia*. © 1994, 2000–2006 on Infoplease. © 2000–2017 Sandbox Networks, Inc., publishing as Infoplease, <https://www.infoplease.com/encyclopedia/places/other/oceans-continents/europe>
- Veselinović-Hofman, Mirjana (2012) “Music at the Periphery Under Conditions of Degraded Hierarchy Between the Centre and the Margins in the Space of the Internet”. In: Tilman Seebass, Mirjana Veselinović-Hofman and Tijana Popović-Mladenović (eds.), *Identities: The World of Music in Relation to Itself*. Belgrade: Faculty of Music, 23–33.
- Vesih Ivana (2009) *Produkcija i promocija etno-muzike u Srbiji nakon 5. oktobra 2000 godine. Društvena i kulturna transformacija sagledana na primeru delovanja medijskih kuća RTS i B-92*. Neobjavljeni master rad. Beograd: Departman za sociologiju, Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu.
- Vitas, Marija (2010) „Srbi u svetu: Jovana Backović”. *Etnoumlje* 13–14: 4–9.

Ивана Медић
ПАРАЛЕЛНЕ ИСТОРИЈЕ
Савремена српска уметничка музика у дијаспори

За издавача

Катарина Томашевић, директорка Музиколошког института САНУ

Рецензенти

академик Димитрије Стефановић
Српска академија наука и уметности, Београд

Мелита Милин, научни саветник у пензији
Музиколошки институт САНУ, Београд

Снежана Нешић-Давидовић
Универзитет за музику, театар и медије у ХанOVERу

Насловна страна

Иван Јоцић, *Отпibooks*

Лектура и коректура

Јелена Јанковић-Бегуш

Превод

Зорица Симовић

Дизајн и њрелом

Ивана Медић

Штампа

Скрипта интернационал, Београд

Тираж

200 примерака

Истраживање за ову монографију делимично је рађено у оквиру пројекта *Идентификација српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови* (ОИ 177004), финансираног од стране Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије (2011–2019)

Прво (некомерцијално) издање, 2020.

ISBN 978-86-80639-44-4

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

78.071.1(=163.41)(100)"19/20":929
78(=163.41)(100)"19/20"

МЕДИЋ, Ивана, 1975-

Паралелне историје : савремена српска уметничка музика у дијаспори / Ивана Медић ; [превод Зорица Симовић]. - 1. (некомерцијално) изд. - Београд : Музиколошки институт САНУ, 2020 (Београд : Скрипта интернационал). - 317 стр. : фотогр. ; 25 cm

" ... у оквиру пројекта Идентитети српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови (ОИ 177004) ... " --> колофон. - Тираж 200. - Лексикон: стр. 207-312. - Напомене и библиографске референце уз текст.

ISBN 978-86-80639-44-4

а) Композитори, српски -- У свету -- 20в-21в

COBISS.SR-ID 283270156