

*DIFRAKCIJE*  
KOMPOZITORSKOG, MUZIČKO-TEORIJSKOG,  
PEDAGOŠKOG I DRUŠTVENO-KULTURNOG STVARANJA  
BERISLAVA POPOVIĆA

Univerzitet umetnosti u Beogradu  
Fakultet muzičke umetnosti  
Katedra za muzikologiju  
Muzikološko društvo Srbije

MUZIKOLOŠKE STUDIJE: MONOGRAFIJE

**DIFRAKCIJE KOMPOZITORSKOG, MUZIČKO-TEORIJSKOG,  
PEDAGOŠKOG I DRUŠTVENO-KULTURNOG  
STVARANJA BERISLAVA POPOVIĆA**

*Urednici*

dr Tijana Popović Mladjenović  
dr Ivana Petković Lozo  
dr Ivana Miladinović Prica

*Recenzenti*

dr Gordana Karan  
dr Marija Ćirić  
dr Bogdan Đaković

*Izdavač*

Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu

*Za izdavača*

mr Ljiljana Nestorovska, dekan Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu

*Glavni i odgovorni urednik*

dr Gordana Karan

*Prevod i lektura*

dr Žarko Cvejić  
Autori priloga

*Dizajn korica*

dr Ivana Petković Lozo

*Priprema za štampu*

Dušan Ćasić i Uroš Ćasić

*Štampa*

Ton plus

*Tiraž: 300*

Izdavanje publikacije pomoglo je Ministarstvo prosvete, nauke  
i tehnološkog razvoja Republike Srbije

ISBN 978-86-81340-54-7

ISMN 979-0-802022-26-3

***DIFRAKCIJE***  
**KOMPOZITORSKOG,**  
**MUZIČKO-TEORIJSKOG, PEDAGOŠKOG I**  
**DRUŠTVENO-KULTURNOG STVARANJA**  
**BERISLAVA POPOVIĆA**

*Urednici*

dr Tijana Popović Mladjenović

dr Ivana Petković Lozo

dr Ivana Miladinović Prica



UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU  
FAKULTET MUZIČKE UMETNOSTI



MUZIKOLOŠKO DRUŠTVO SRBIJE

Beograd  
2022.

CIP – Каталогизacija у публикацији  
Народна библиотека Србије, Београд  
78.071.1:929 Поповић Б.(082)  
785(082)  
78.089.6

DIFRAKCIJE kompozitorskog, muzičko-teorijskog, pedagoškog i društveno-kulturnog stvaranja Berislava Popovića / urednici Tijana Popović Mladjenović, Ivana Petković Lozo, Ivana Miladinović Prica ; [prevod Žarko Cvejić]. – Beograd : Fakultet muzičke umetnosti : Muzikološko društvo Srbije, 2022 ([Beograd] : Ton plus). – 410, 268 str. : ilustr., note ; 24 cm. – (Muzikološke studije. Monografije)

Nasl. str. prištampanog engl. prevoda: Diffractions of Berislav Popović's compositional, music-theoretical, pedagogical, social and cultural creation. – Oba rada štampana u međusobno obrnutim smerovima. – Tiraž 300. – Str. 9–10: Prolog / Urednice knjige. – Biografija Berislava Popovića: str. 389–390. – Biografije autora priloga: str. 391–402. – Napomene i bibliografske reference uz tekst. – Bibliografija uz većinu radova. – Summaries.

- *Sempre e con tutta la forza* : koncert posvećen stvaralaštvu Berislava Popovića.
- Berislav Popović životni kontrapunkt : dokumentarni film. – 1 elektronski optički disk (DVD) : zvuk, video ; 12 cm

ISBN 978-86-81340-54-7 (FMU)

ISMN 979-0-802022-26-3 (FMU)

a) Поповић, Берислав (1931–2002) – Зборници б) Музика – Зборници

COBISS.SR-ID 81121289

## SADRŽAJ

|              |   |
|--------------|---|
| Prolog ..... | 9 |
|--------------|---|

### DIFRAKCIJE KOMPOZITORSKOG STVARANJA

#### **Mirjana Veselinović-Hofman**

Difrakcije...

|   |    |
|---|----|
| Skica za muzičku poetiku Berislava Popovića ..... | 13 |
|---|----|

#### **Neda Nestorović**

Kontinuum strujanja bojenih polja:

|   |    |
|---|----|
| <i>Difrakcije</i> zvučno-vizuelnog umetničkog identiteta Berislava Popovića ..... | 42 |
|---|----|

#### **Milica Lazarević**

Interferiranje kompozitorskog i muzičko-teorijskog

|                                    |    |
|------------------------------------|----|
| mišljenja Berislava Popovića ..... | 72 |
|------------------------------------|----|

#### **Ivana Petković Lozo**

*À la recherche du temps vécu...*

*Univerzum* muzičkog i likovnog prostor-vremena: *Medium tempus*

|   |     |
|---|-----|
| i <i>Autoportret</i> Berislava Popovića ..... | 100 |
|---|-----|

#### **Marija Simonović**

*Interferencije* između stvaralačkih poetika Berislava Popovića

|                         |     |
|-------------------------|-----|
| i Gastona Bašlara ..... | 122 |
|-------------------------|-----|

#### **Ivana Miladinović Prica**

|   |     |
|---|-----|
| Igra označitelja u <i>Igri senke</i> Berislava Popovića ..... | 136 |
|---|-----|

#### **Miloš Zatkalik**

|   |     |
|---|-----|
| Berislav Popović: Balada o izgubljenom tonalitetu ..... | 145 |
|---|-----|

### DIFRAKCIJE MUZIČKO-TEORIJSKOG STVARANJA

#### **Srđan Hofman**

|  |     |
|--|-----|
| Berislav Popović: <i>Muzička forma ili smisao u muzici</i> ..... | 165 |
|--|-----|

#### **Zorica Premate**

|  |     |
|--|-----|
| Muzička forma – energetski model u vremenu ..... | 170 |
|--|-----|

#### **Marko Popović**

|  |     |
|--|-----|
| Kazivanje muzičke forme ili smisla u muzici jezikom moderne fizike ..... | 175 |
|--|-----|

**Nemanja Sovtić**

Teze o muzičkom diskursu – fukoovski pogled na  
teorijsko-analitičku misao Berislava Popovića ..... 180

**Anica Sabo**

Koncept fenomena muzički tok u teorijskim napisima Berislava Popovića.  
Ishodište tumačenja simetrije u muzici ..... 192

**Mirjana Zakić**

Aspekti determinisanja „strukturnog težišta” / „morfološke dominante”  
u etnomuzikologiji ..... 213

**DIFRAKCIJE DRUŠTVENO-KULTURNOG  
I AKADEMSKO-INSTITUCIONALNOG ANGAŽMANA**

**Dimitrije Mladenović i Aleksandar Puškaš**

Berislav Popović u kulturnom, društvenom i političkom  
kontekstu svog vremena ..... 227

**Valentina Radoman**

Kompozitor Berislav Popović kao predsednik organizacionog odbora  
za manifestaciju *Evropska godina muzike 1985.* ..... 239

**Ivana Medić**

*Konstruktivni motor muzike: Berislav Popović i tribina Muzika danas/Muzička  
moderna* Trećeg programa Radio Beograda ..... 260

**Dragana Stojanović-Novičić**

Pisana reč Berislava Popovića – intelektualno-umetnički credo ..... 272

**Sećanja savremenika:**

***Difrakcije „imperativnog programa: ‘moći’ i ‘morati’”...***

**Petar Bergamo**

*Blizu – a tako daleko* ..... 302

**Marija Koren-Bergamo**

*Prisjećanja* ..... 304

**Nikola Rackov**

*Berislav Popović – vizionar ispred svog vremena* ..... 307

**Miloje Nikolić**

*Berislav Berko Popović – gromadna figura profesora i čoveka revolucionara* ..... 309

**Dubravka Jovičić**

*Sećanja na profesora Berislava Popovića* ..... 312

## DIFRAKCIJE PEDAGOŠKOG STVARANJA

### **Anica Sabo, Ana Stefanović, Ivana Vuksanović i Ivana Ilić**

Iz pedagoške prakse Berislava Popovića:  
arhivski izvori o nastavi muzičkih oblika i muzičkih stilova na  
Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu ..... 315

### **Anica Sabo i Sonja Marinković**

Pedagoški rad Berislava Popovića ..... 347

### **Sećanja savremenika: Difrakcije „školskog čoveka”**

#### **Ana Kotevska**

*Fragmenti sećanja* ..... 355

#### **Ivana Stefanović**

*Sećanje na profesora Berislava Popovića* ..... 358

#### **Snežana Nikolajević**

*Sećanje jedne učenice* ..... 361

## DIFRAKCIJE PRE DIFRAKCIJA – RODNI GRAD RANE MLADOSTI I DALEKA SRPSKA (PRED)ISTORIJA RAZMATRANJA MUZIČKE FORME

#### **Milan Milojković**

Berislav Popović i muzički život u Zaječaru nakon Drugog svetskog rata ..... 367

#### **Ivana Perković**

O sagledavanjima muzičke forme u (digitalizovanoj) srpskoj periodici  
„dugog devetnaestog veka” ..... 377

**Biografija Berislava Popovića** ..... 389

**Biografije autora priloga** ..... 391

#### **DVD:**

#### **SEMPRE E CON TUTTA LA FORZA**

Koncert posvećen stvaralaštvu Berislava Popovića ..... 403

#### **BERISLAV POPOVIĆ – ŽIVOTNI KONTRAPUNKT**

Dokumentarni film ..... 404

Ivana Medić

## KONSTRUKTIVNI MOTOR MUZIKE: BERISLAV POPOVIĆ I TRIBINA MUZIKA DANAS/MUZIČKA MODERNA TREĆEG PROGRAMA RADIO BEOGRADA\*

**Apstrakt:** Ciklus koncerata savremene muzike *Muzička moderna* (izvorno nazvan *Muzika danas*) emitovan je u direktnom prenosu na talasima Trećeg programa Radio Beograda od 1967. do 1985. godine. Tokom prve dve godine trajanja ovog ciklusa, posle svakog koncerta vođene su diskusije o izvedenim delima, ali i o različitim problemima savremene muzike. Moderator ovih javnih tribina u etru bio je Pavle Stefanović, a tom prilikom apostrofirani su različiti problemi moderne, avangardne i eksperimentalne muzike, počev od tehničko-zanatskih, do suštinskih pitanja smislenosti ove muzike i njenog dugoročnog opstanka i održivosti. Jedan od Stefanovićevih sagovornika bio je Berislav Popović, koji je učestvovao u razgovoru povodom koncerta održanog 28. decembra 1967. godine, na kojem su izvedene kompozicije Nikola Kastiljonija (Niccolò Castiglioni), Andrea Žolivea (André Jolivet), Janisa Ksenakisa (Iannis Xenakis), Vladana Radovanovića i Edgara Vareza (Edgard Varèse). Transkript razgovora, prekućan na pisačkoj mašini, sačuvan je u arhivskoj dokumentaciji Trećeg programa. Komentarišući kompozicije Kastiljonija, Žolivea, Vareza i posebno Ksenakisa, Berislav Popović je sa slušaocima podelio svoje umetničke, muzičko-teorijske i filozofsko-estetičke stavove. Kroz razgovor – bolje rečeno, polemiku – sa Pavlom Stefanovićem, hrvatskim muzikologom Petrom Selemom i dirigentom Konstantinom Simonovićem, Berislav Popović je lucidno komentarisao zahteve koji su postavljeni pred tadašnje (evropske) kompozitore, zatim, pitanja originalnosti i doslednosti muzičkih procesa, logike izgradnje ostvarenja „nove” muzike itd. Posebno je zanimljiva sintagma *konstruktivni motor muzike*, kojom je Popović opisao oblikotvorne kompozitorske strategije primenjivane u cilju izbegavanja nekoherentnosti, ili pak, manirizma muzičkog toka, u uslovi- ma nepostojanja jasnih i iole trajnih „pravila” za savremeno komponovanje. Cilj ovo rada je da, sa vremenske distance od 55 godina, prokomentarišemo Popovićeve stavove i zapažanja, te njegovu kritiku kako kompozitora koji svaki zvučni prostor „ispunjavaju sobom”, tako i onih zavedenih ideologijom neponovljivosti i originalnosti po svaku cenu.

**Ključne reči:** Berislav Popović, Treći program Radio Beograda, Pavle Stefanović, *Muzika danas/ Muzička moderna*, polemika.

Jedan od važnih segmenata kritičkog, akademskog i društveno-kulturnog angažmana kompozitora i muzičkog teoretičara Berislava Popovića (1931–2002) tokom decenija njegove karijere bilo je učešće na javnim tribinama, okruglim stolovima i drugim događajima koji su bili karakteristični za javni muzički život u Srbiji i SFRJ. U ovom radu,

---

\* Ova studija je nastala u okviru rada u naučnoistraživačkoj organizaciji Muzikološki institut SANU (RS-200176) koju finansira Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije.



kao primer Popovićevog učešća u javnom životu biće analizirana tribina Trećeg programa Radio Beograda pod nazivom *Muzika danas/Muzička moderna*. Sačuvani transkript snimljene emisije iz ovog ciklusa pruža nam neposredan uvid u Popovićev sud o kompozicijama koje su tom prilikom bile izvedene, a koje mu prethodno nisu bile poznate, te o kojima je morao da na licu mesta, nakon samo jednog slušanja, formira svoj kritički stav i podeli ga sa slušaocima Trećeg programa Radio Beograda. Pre razmatranja Popovićevog učešća, izložiću nekoliko napomena o samoj tribini.<sup>1</sup>

Ciklus koncerata savremene muzike, emitovanih udirektnom prenosu na talasima Trećeg programa Radio Beograda, pokrenut je 1967. godine. Inicijatorka i urednica ovog serijala bila je Mira Daleore, koja je rukovođila Muzičkom redakcijom Trećeg programa od njenog osnivanja. Ovaj ciklus najpre je nosio naziv *Muzika danas* (tokom 1967. godine), da bi se od 8. februara 1968. ustalio naslov *Muzička moderna*, koji se održao sve do 1985. godine. Zahvaljujući ovom ciklusu, muzika Džona Kejdža (John Cage), Janisa Ksenakisa (Iannis Xenakis), Lučana Berija (Luciano Berio), Karlhajncu Štokhauzenu (Karlheinz Stockhausen) i drugih značajnih protagonista posleratne avantgarde, „živela” je na beogradskim koncertnim podijumima i, putem radio talasa, dospela u domove slušalaca prijemljivih za ovakvu estetiku i zainteresovanih za otkrivanje, u to vreme, novih zvučnih svetova. Ciklus je prvenstveno bio okrenut eksperimentalnoj i avangardnoj muzici nastaloj u Zapadnoj Evropi, Sjedinjenim Američkim Državama, ali i u slovenskim zemljama koje su imale jake avangardne struje, poput Poljske, Čehoslovačke i, naravno, SFR Jugoslavije. Ova takozvana „nova” muzika, koja je tokom dve posleratne, hladnoratovske decenije dominirala zapadnim kulturnim prostorom, krajem šezdesetih ušla je u svoju završnu fazu.

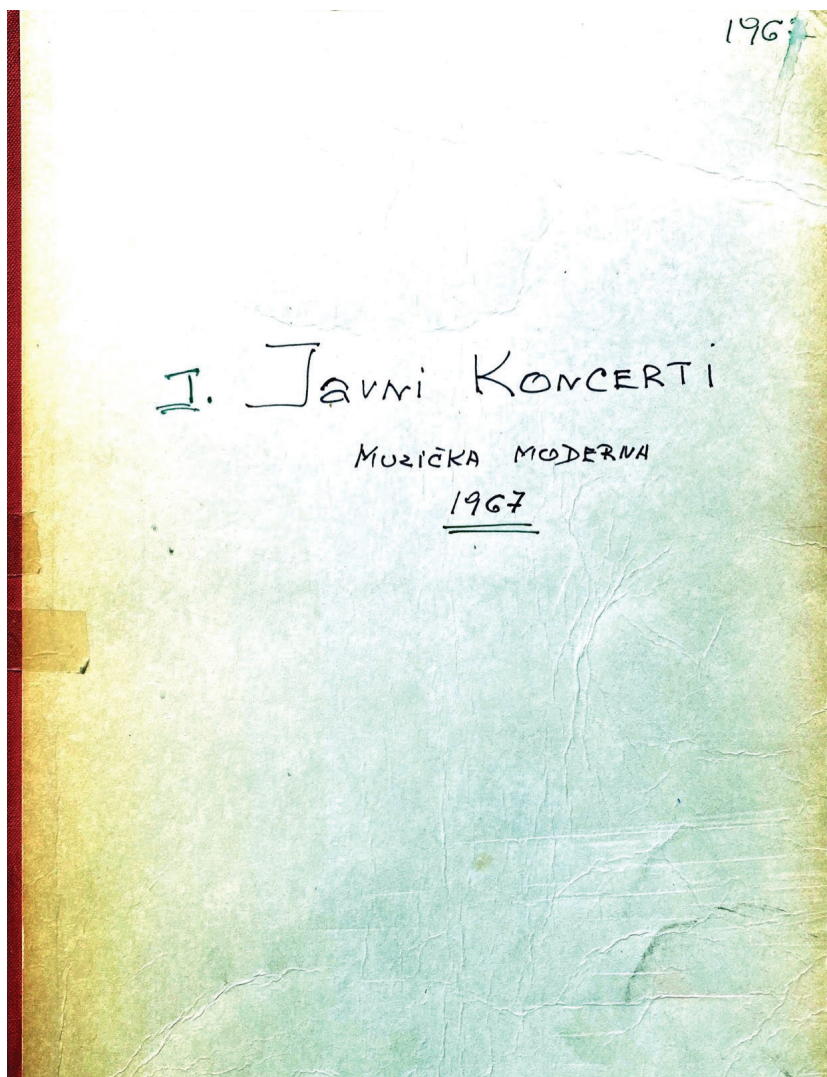
Urednica ciklusa *Muzička moderna*, Mira Daleore, od samog početka imala je svest o njegovoj prosvetiteljsko-edukativnoj „misiji”, o čemu svedoči i činjenica da su tokom prve dve godine – zaključno sa koncertom održanim 24. aprila 1969. godine – posle svakog koncerta vođene diskusije o izvedenim delima. Moderator ovih tribina, u kojima se raspravljalo o problemima savremene muzike, bio je Pavle Stefanović. Usled zasićenja sagovornika, u drugoj polovini 1969. godine od te prakse se odustalo, ali su

---

<sup>1</sup> Kratak pregled ciklusa *Muzička moderna* koji je dat u uvodu ovog rada baziran je na mojim ranije objavljenim studijama, u kojima sam opširnije pisala o ovom ciklusu koncerata savremene muzike, njegovoj specifičnoj poziciji u okviru sveobuhvatne koncepcije Trećeg programa Radio Beograda i njegove borbe za promociju i afirmaciju savremenog muzičkog stvaralaštva, kao i o ulozi Pavla Stefanovića u svojstvu moderatora tribina: Ивана Медић, „Циклус концерата *Музичка модерна* Трећег програма Радио Београда (1967–1985)”, у: Ивана Медић (ур.), *Радио и српска музика*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 2015, 141–176; „Павле Стефановић и трибина *Музика данас/Музичка модерна* Трећег програма Радио Београда”, у: Соња Маринковић и Јелена Јанковић-Бегуш (ур.), *О укусима се расправља: Павле Стефановић (1901–1985)*, Београд, Музиколошко друштво Србије и Факултет музичке уметности Универзитета уметности у Београду, Катедра за музикологију, 2017, 192–206; Ivana Medić, „The Role of the Third Program of Radio Belgrade in the Presentation, Promotion, and Expansion of Serbian Avant-Garde Music in the 1960s and 1970s”, *Contemporary Music Review*, Vol. 40, No. 5–6, 2022, 482–511, <https://doi.org/10.1080/07494467.2021.2022885>.

zato u pauzama prenosa ili posle koncerta emitovani prevodi naučnih studija, intervjui sa kompozitorima i izvođačima i sl. Tokom dve godine trajanja ovih razgovora, kao svojevrsnih javnih tribina u etru, apostrofirani su različiti problemi savremene, odnosno, moderne muzike, počev od tehničko-zanatskih, do suštinskih pitanja smislenosti ove muzike i njenog dugoročnog preživljavanja. Sagovornici Pavla Stefanovića bili su muzikolozi, kompozitori, estetičari i izvođači; pred mikrofonom u studiju najčešće su se nalazili Dragutin Gostuški, Dragomir Papadopolos, Enriko Josif, Vladan Radovanović, Petar Selem, Rajko Maksimović, Zoran Hristić, Konstantin Simonović, Miodrag Azanjac i drugi.

**Slika 1** Naslovna strana ukoričene prve sveske ciklusa *Muzička moderna* (1967) sa transkriptima diskusija, programima koncerata i spikerskim tekstovima. Arhivska dokumentacija Trećeg programa Radio Beograda (nekatologizovano).



Srećom, svi ovi razgovori su sačuvani, ako ne na traci, onda makar u formi transkripata diskusija, prekucanih na mašini, sa velikim brojem naknadno dodatih ispravki i napomena, koje je svojeručno dopisala Mira Daleore (vidi **Sliku 1**). Zasluge za očuvanje ovih tekstova pripadaju tadašnjoj muzičkoj redakciji Trećeg programa Radio Beograda, posebno Hristini Medić. Transkripti nisu redigovani, već su „skinuti” sa trake doslovno, onako kako su reči izgovorene, te nose sva obeležja usmenog govora, uz veliki broj digresija, poštapalica, nedovršenih rečenica. Međutim, čak i u takvom, neredigovanom vidu, oni su veoma dragoceni; upravo zato što im nedostaje naknadna intervencija, oni na mnogo direktniji način prenose estetičke i filozofske stavove Pavla Stefanovića i njegovih sagovornika. Naime, dok pisano izražavanje dozvoljava naknadna promišljanja, ispravke i preciznije formulacije, usmeni govor je mnogo manje podložan autocenzuri, te nam prenosi misli autora u „nedestilovanom” vidu.

U uvodnom izlaganju nakon svakog održanog koncerta, Pavle Stefanović bi formulisao nekoliko pitanja, odnosno, problema kojima je dodeljena uloga ideja-vodilja za diskusiju, a zatim je dozvoljavao da se polemika razgranava u različitim smerovima – u zavisnosti od toga šta je učesnike panela najviše inspirisalo, ili isprovociralo. Neka od razmatranih pitanja, koja su se ponavljala nakon svakog koncerta, bila su: (1) koja je „poruka” i smisao nove muzike; (2) da li je ova muzika jasna slušaocima, to jest, da li razumeju njen idejni i emocionalni sadržaj; (3) koji je humani značaj ove muzike; (4) na koji način se treba odnositi prema muzici koja nije primarno određena svojim tematskim sadržajem, odnosno, u kojoj nema melodije u tradicionalnom smislu; (5) koji se formalni obrasci koriste u novoj muzici i na koji način se realizuju; itd.<sup>2</sup>

Jedan od Stefanovićevih sagovornika bio je Berislav Popović, koji je učestvovao u razgovoru povodom koncerta održanog 28. decembra 1967. godine (vidi **Sliku 2**), na kojem su izvedene kompozicije Nikola Kastiljonija (Niccolò Castiglioni), Andrea Žolivea (André Jolivet), Janisa Ksenakisa (Iannis Xenakis), Vladana Radovanovića i Edgara Vareza (Edgard Varèse). Izvođači su bili ansambl beogradskih muzičara i solisti: francuska umetnica Arlet Sibon-Simonović (Arlette Sibon-Simonovitch), kao izvođačica na Martenoovim talasima, i mecosopran Dragica Nikolić, a dirigovao je gost iz Pariza Konstantin Simonović.

Komentarišući dela Kastiljonija, Žolivea, Vareza i posebno Ksenakisa, Berislav Popović je sa slušaocima podelio svoje umetničke, muzičko-teorijske i filozofsko-estetičke stavove. Kroz razgovor sa Pavlom Stefanovićem, svestranim hrvatskim kulturnim poslenikom Petrom Selemom<sup>3</sup> i dirigentom Konstantinom Simonovićem, Berislav Popović je komentarisao zahteve koji su postavljeni pred tadašnje evropske kompozitore, zatim, pitanja originalnosti i doslednosti muzičkih procesa, logike izgradnje ostva-

<sup>2</sup> Ивана Медић, „Павле Стефановић и трибина Мuzика данас/Музичка модерна...”, нав. дело, 197.

<sup>3</sup> Petar Selem (1936–2015) bio je hrvatski i jugoslovenski istoričar, književnik, egiptolog, pozorišni reditelj i kritičar, esejista, teatrolog, likovni i muzički kritičar. Bio je redovni profesor na Katedri za opću povijest staroga vijeka Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu. Između ostalog, uredio je antologiju tekstova o savremenoj muzici: Petar Selem, *Novi Zvuk: izbor tekstova o suvremenoj glazbi*, Zagreb, Nakladni zavod Matice hrvatske, 1972.

renja „nove” muzike itd. Ovom prilikom ćemo, sa vremenske distance od 55 godina, prokomentarisati Popovićeve stavove i zapažanja. Napominjem da su i Popović i Selem u trenutku kada je razgovor snimljen bili veoma mladi, mada već afirmisani – Popović je imao trideset šest godina, Selem trideset jednu.

**Slika 2** Najava javnog koncerta i tribine Trećeg programa Radio Beograda „Muzika danas”, *Полиџика*, 26. децембар 1967. године.

**КОНЦЕРТНА ПОСЛОВНИЦА СРБИЈЕ**  
**КОНЦЕРТНА ПОСЛОВНИЦА СРБИЈЕ**  
**ТРИБИНА ТРЕЋЕГ ПРОГРАМА РАДИО-БЕОГРАДА**  
**У ЧЕТВРТАК, 28. ДЕЦЕМБРА**  
**У 21 ЧАС**  
**У ВЕЛИКОЈ ДВОРАНИ ДОМА ОМЛАДИНЕ**  
**ЈАВНИ КОНЦЕРТ „МУЗИКА ДАНАС“**  
**КАМЕРНИ АНСАМБЛ БЕОГРАДСКИХ МУЗИЧАРА**  
**Диригент: КОНСТАНТИН СИМОНОВИЋ**  
**Солиста: АРЛЕТ СИВОН - СИМОНОВИЋ**  
**МАРТЕНООВИ ТАЛАСИ — ПАРИЗ**  
**НА ПРОГРАМУ:**  
**CASTIGLIONI, JOLIVET, XENAKIS, РАДОВАНОВИЋ, VARESE**  
**О изведеном програму разговарају:**  
**ПАВЛЕ СТЕФАНОВИЋ, БЕРИСЛАВ ПОПОВИЋ, ПЕТАР СЕЛЕМ И**  
**КОНСТАНТИН СИМОНОВИЋ**  
**Продаја улазница на благајни велике дворане Дома омладине**  
**27873-Б 1-3**

Čitajući transkript diskusije u „sirovom”, neredigovanom vidu, zaključujemo da je Berislav Popović mnogo tečnije govorio od svojih sagovornika, pogotovo od moderatora tribine Pavla Stefanovića, koji je imao izuzetno arabesknju misao, protkanu bezbrojnim digresijama i poštapalicama. Za razliku od Stefanovića, čak i u usmenoj konverzaciji, Popović je uspevaao da svoje misaono i verbalno meandriranje svede na minimum i da slušaocima ponudi jasne i precizne stavove – što je svakako bio rezultat i njegovog pedagoškog iskustva. Naime, Popović je 1956. godine diplomirao na Nastavničkom odseku tadašnje Muzičke akademije u Beogradu i odmah nakon toga započeo svoju pedagošku karijeru. Poseban trag ostavio je u Srednjoj muzičkoj školi *Josip Slavenski* u Beogradu, gde je predavao muzičko-teorijske predmete od 1960. do 1967. godine. Uporedo sa svojim poslom nastavnika u MŠ *Josip Slavenski*, Popović se ponovo našao u studentskoj klupi, upisavši studije kompozicije u klasi Stanojla Rajičića. Diplomirao je 1966, a već sledeće godine izabran je za docenta na Muzičkoj akademiji u Beogradu, gde je predavao veći broj muzičko-teorijskih predmeta – Harmoniju,

Kontrapunkt, Analitičku harmoniju, Analizu oblika i dr. Radeći sa srednjoškolicima, a zatim i sa studentima, Popović je stekao veštinu preciznog izražavanja, neopterećenog digresijama. Stoga sam u nastavku teksta Popovićeve rečenice koje citiram minimalno redigovala u odnosu na doslovni prekućani transkript (u kojem često nedostaju znaci interpunkcije, inostrana imena su pogrešno navedena i sl.).

Razgovor povodom koncerta koji je održan 28. decembra 1967, započeo je konstatacijom Pavla Stefanovića da je tada prvi put u Beogradu zazvučao elektronski instrument Martenoovi talasi, nazvan prema svom tvorcu Morisu Martenou (Maurice Louis Eugène Martenot); međutim, Stefanović, kao ni njegovi sagovornici, ovim instrumentom nije bio posebno impresioniran. Na početku diskusije, Stefanović je izneo sopstvenu ocenu programa, na kojem su bili zastupljeni francuski i italijanski savremeni kompozitori (uz našeg Vladana Radovanovića), kao i ocenu „novog” instrumenta:

Ovde se on, taj novajlija skromno, kao da i nije novajlija, podredio okviru programa. Program je bio vanredno ukusan, po okviru i po jednoj tihoj unutrašnjoj blagoj raznovrsnosti. U tu smernu karakteristiku programa, kao celog materijala zvučnog, uključio se i taj gost od žica i drugih naprava.<sup>4</sup>

Stefanović je napomenuo i da je koncert bio izuzetno slabo posećen, za šta je okrivio loše vreme i susnežicu (da podsetimo, koncert je održan krajem decembra), a našalio se i sa slušaocima koji su ostali kod kuće da slušaju prenos preko talasa Trećeg programa, rekavši im da su propustili da vide izuzetno lep profil izvođačice na Martenoovim talasima, gošće iz Francuske Arlet Sibon Simonović, supruga dirigenta Konstantina Simonovića. Razgovor je dalje tekao u smeru Simonovićevog objašnjavanja istorijata instrumenta Martenoovi talasi, literature za ovaj instrument, njegove solističke uloge i sl. Na ovo se nadovezao hrvatski kritičar i dosledni apologeta „nove muzike”, Petar Selem, koji je istakao da su Martenoovi talasi bili jedan od prvih instrumenata koji je najavio, definisao i oglasio „jedan suvremeni sonorni pejzaž” – misleći pritom na elektronski zvuk.

Kompozicija koja je inspirisala Berislava Popovića da se uključi u diskusiju bila je čuvena *Delfska svita* Andrea Žolivea, za Martenoove talase i kamerni ansambl, sa stavovima inspirisanim antičkom Grčkom: *Preludijum*, *Psi podzemlja*, *Oluja*, *Počinak prirode*, *Povorka*, *Dionizijska radost*, *Invokacija* i *Svečana povorka*. Za razliku od ostalih sagovornika u studiju, koji su uglavnom komentarisali estetička pitanja, Popović je odmah „čuo” formu i strukturu dela:

Mislim da je ova kompozicija Žolivea vrlo interesantan primer kako se događa da jedna tehnička novina (*misleći na upotrebu Martenoovih talasa, prim. I. M.*) unese neke nove momente, jedan novi prilaz, mada je ova sprava zbilja samo nagoveštaj tog (savremenog sonornog) pejzaža o kome govori kolega Selem. Ali, interesantno kako prisustvo tog novog fizičkog zvuka, postojanja tako jedne posebne boje, prosto nagoni kompozitora da mestimično u detalju počne da strukturira jedan tok koji bi imao neku specifičnost, koji bi

<sup>4</sup> Transkript (prekućan na pisaćoj mašini, latiničnim pismom) diskusije vođene posle koncerta održanog 28. decembra 1967. godine. Arhivska dokumentacija Trećeg programa Radio Beograda, ciklus *Muzička moderna*, ukoričena sveska br. 1 (1967), nekatalogizovana, str. 3. Napomena: svaki transkript u okviru ove sveske ima zasebnu paginaciju.

proizašao iz prirode te tehničke novine – naravno, to su zbilja samo mestimična, jedva nazirana mesta, detalji. Inače, to je uglavnom sve u jednom tradicionalnom toku vrlo pokretljive evolutivne forme sa svim zakonitostima suprotstavljanja koja nju gone.

Ali, interesantno je, kažem, koliko će to kasnije neminovno dovesti kompozitora do autonomije svih tih sprega, elemenata, komponenata muzičkog dela, koji se sada služe isključivo tim novim skalama, elektronikom i ostalim tehničkim sredstvima. Žolive svakako nije imao drugu nameru nego da proširi izražajna sredstva i da ih uklopi, više-manje uspešno, u opšti muzički tok u svojoj kompoziciji. Dakle, nije unapred sebi postavio cilj. Ali, vidite, usput, oni su se tražili, i taj cilj je doveo do mestimičnog strukturiranja jedne osobenosti, specifičnosti.<sup>5</sup>

Petar Selem se složio sa Popovićevim zapažanjem da je prisustvo novog instrumenta i novog zvuka (u toj kompoziciji nastaloj 1942–1943, dakle četvrt veka pre ovog beogradskog izvođenja) inspirisalo Žolivea da bude malo moderniji nego što bi inače bio, odnosno, da osavremeni i druge slojeve muzičkog toka, a ne samo instrumentaciju.

Sledeća kompozicija o kojoj se razgovaralo jesu *Analogije A i B* Janisa Ksenakisa. Ovo delo jedne od vodećih ličnosti najradikalnije struje evropske muzičke avangarde spada u grupu njegovih ostvarenja *stohastičke muzike*,<sup>6</sup> to jest muzike zasnovane na teoriji verovatnoće, a takođe i u Ksenakisova malobrojna dela za elektroakustičke sastave ili za kombinacije tradicionalnih i elektronskih instrumenata; konkretno *Analogije* su komponovane za gudačke instrumente i magnetofonsku traku. U *Analogiji A*, Ksenakis koristi takozvani *Markov lanac* ili *Markov proces*: u pitanju je stohastički model koji opisuje niz mogućih događaja u kojima verovatnoća svakog narednog događaja zavisi isključivo od stanja do koga se stiglo u prethodnom događaju; dakle, u pitanju je uzročno-posledična veza, odnosno, „lanac”. Iz diskusije vođene nakon razgovora konstatujemo da Popoviću i ostalim sagovornicima nije bio poznat princip *Markovog lanca* koji je Ksenakis primenio u ovom delu, niti se informacija o tome pojavila u spikerskom tekstu ili programu koncerta. Zbog toga su sud o ovom delu morali da donesu isključivo na osnovu neposrednog zvučnog utiska.

Komentarišući Ksenakisovu kompoziciju, dirigent Konstantin Simonović, koji je i odabrao program za taj koncert, parafrazirao je samog Ksenakisa, koji je navodno rekao (Simonović ne navodi izvor) da je to jedna etida za gudače i elektroniku, koja treba da utiče na slušaoce samo svojim frekvencijama, gustinom i nijansama zvuka. Na ove Simonovićeve reči, Popović se nadovezao na sledeći način:

Meni je drago da čujem da se to iz Ksenaisovih ustiju označava kao etida i ja bih je zbilja stavio u tu vrstu; (ne) onako u klasičnom smislu, već (ako bismo) kvalifikovali instruktivnu etidu kao jedan presek mogućih prilaza. Mislim da je vrlo dobro da smo to čuli večeras. Međutim, čini mi se da vrednost jednog dela, jednog prilaza možemo samo da ocenjujemo srazmerno celini. No, često jedan (tip) prilaza pretenduje da bude dominantan i da se celina izgubi.

<sup>5</sup> Isto, 7–8.

<sup>6</sup> Iannis Xenakis, *Musiques formelles: nouveaux principes formels de composition musicale*, Chapitre II: “Musique stochastique markovienne”, *La Revue musicale*, double numéro spécial, 253–254, Paris, Éditions Richard-Masse, 1963, 59–131.

Kod Ksenakisa vrlo imponuje matematičko-naučni prilaz i racionalan odnos prema materijalu; čini mi se da tu ima raznovrsnih ritmičkih formula koje se smenjuju. Dinamika je vrlo zanimljivo organizovana. Dakle, nekoliko tih parametara je programirano i pušteno u dejstvo.

Međutim, mene najviše impresionira u ovoj Ksenakisovoj kompoziciji napor kompozitora da putem tih sredstava, recimo magnetofona, pokušava da uspostavi jedan *konstruktivni motor* koji bi gurao celu kompoziciju i koju bi koliko-toliko izveo iz jednog zatvorenog kruga, iz koga on nije u stanju da izađe muzički. Čini mi se da je (ovde) taj konstruktivni motor, fenomen vezan samo za raznovrsnost izvora: s jedne (strane) tradicionalna grupa instrumenata, (s druge) zvučnik sa elektronskim zvucima; njihovo suprotstavljanje, zvučna suprotnost je ta poluga za eventualno pokretanje. Međutim, čini mi se da su ta dva izvora u ovom slučaju odudarala, da se nisu spajala, da su delovala kao neki, vrlo često veštački eho, mislim čak i po ideji, a ne samo po (svojoj) udaljenosti i da nismo dobili krunu Ksenakisovog napora.<sup>7</sup>

Ovde Berislav Popović uvodi veoma zanimljivu sintagmu, *konstruktivni motor muzike*, kojom opisuje nove oblikotvorne kompozitorske strategije primenjivane u cilju izbegavanja nekoherentnosti, ili pak, manirizma muzičkog toka, a u uslovima važeće ideologije konstantne inovacije i nepostojanja jasnih i iole trajnijih „pravila” za savremeno komponovanje.

U nastavku diskusije Popović primenjuje ovaj termin i na ostvarenja Kastiljonija i Vareza. Naime, na koncertu je izvedena kompozicija *Tropi* iz 1959. godine Nikola Kastiljonija, istaknutog predstavnika tada mlađe generacije italijanskih stvaralaca, koji je bio polaznik darmštatskih kurseva kompozicije, kao i kurseva elektronske muzike koje je Lučano Berio držao u studiju italijanske državne medijske korporacije RAI.<sup>8</sup> Međutim, kompozicija *Tropi* napisana je za tradicionalne instrumente: flautu, klarinet, violinu, violončelo, klavir i udaraljke. U književnosti, *tropi* su stilske figure koje nastaju kada se promeni osnovno značenje reči. Termin je nastao od grčke reči *tropos*, što znači okret ili obrt, te označava karakter ovih stilskih figura, koje obrtanjem pravog značenja daju novo (često suprotno) značenje rečima. U trope spadaju: *metafora*, *alegorija*, *epitet*, *eufemizam*, *metonimija*, *personifikacija*, *simbol* i *sinegdoha*. Možemo pretpostaviti (pošto u spikerskom tekstu nije eksplicitno navedeno) da je ovo bila kompozitorova polazna misao – da formira muzičke trope, analogne književnim. U skladu sa estetikom darmštatske škole, delo je delimično serijalno koncipirano, a zvučni utisak je na liniji Vebernovog punktualizma. O ovoj kompoziciji Popović je izrekao sledeće:

(U *Tropima* imamo) odmenjivanje kratkih notnih vrednosti sa dužim notnim vrednostima koje se nameću kao dominirajuće i koje na neki način postaju centralne, zbog dužine svog trajanja; znači, to je neka statika, neka baza, neka uravnoteženost u odnosu na pokretljive, gipke tokove. Izneveren je princip na koji način se prišlo organizaciji (muzičkog toka), sa tom formom unapred uslovljenom.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Transkript..., nav. delo, 15–16.

<sup>8</sup> Antonino Geraci, „Castiglioni, Niccolò”, in: Stanley Sadie and John Tyrrell (Eds), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2nd ed.), London, Macmillan, 2001, 1037.

<sup>9</sup> Transkript..., nav. delo, 16.

Popović se odmah nadovezuje na Varezovu kompoziciju *Integrali* za jedanaest duvačkih instrumenata i dvadeset šest udaraljki podeljenih u četiri grupe (za četiri izvođača). Premda je Varez bio jedan od ranih pionira elektronske muzike, on je na ovom koncertu bio zastupljen ostvarenjem komponovanim za tradicionalne instrumente (mada veoma nekonvencionalno tretirane). Varezovo promišljeno istraživanje zvukova udaraljki i njihovih spojeva sa vertikalnim blokovima duvačkih instrumenata koji pokrivaju ogroman zvučni raspon zahvaljujući upotrebi instrumenata veoma niskog i veoma visokog registra, daje rezultate uporedive sa onima koje će kompozitor kasnije ostvariti u elektronskom mediju. Sam Varez je rekao:

*Integrali* su kreirani sa idejom prostornog razmeštaja. Konstruisao sam ih za određene zvučne uređaje koji tada još nisu postojali, ali za koja sam znao da će biti napravljeni i da će se koristiti pre ili kasnije... Dok u tradicionalnom muzičkom sistemu raspoređujemo veličine, a boje su fiksne, ja sam želeo da se zvučne boje stalno menjaju u odnosu na konstantu. Drugim rečima, to liči na niz varijacija u kojima bi promene bile rezultat malih izmena u vidu jedne funkcije ili transpozicije sa jedne funkcije na drugu.<sup>10</sup>

Pretpostavljamo da Berislavu Popoviću nije bio poznat ovaj opis kompozicije, koji nije bio odštampan na programu koncerta, niti pročitao u spikerskom tekstu, niti na bilo koji način spomenut u potonjoj diskusiji; ipak, iskusni analitičar Popović je lucidno proniknuo u suštinu Varezove zamisli:

I ovde se nazire napor kompozitora da uspostavi neki *konstruktivni motor* koji bi stvorio taj osnovni vitalni element, princip kontrasta, koji je jedino u stanju da stvori tu evolutivnost tokova. To je jedan pionirski poduhvat od ogromnog značaja za reforme koje su se desile u muzici i zbilja ga možemo posmatrati uporedo sa Vebernom. Imamo sve te već postavljene principe i osećamo imaginarni utisak jednog prostora. To je naša iluzija, ali ipak (je održavamo) jer nam nešto ide u krug. Recimo, kod Varezova imamo princip varijacija, variranja, sa malim dozama promena u okviru tog niza varijacija, čime je stvoren utisak kretanja, istina u krug, ali ipak utisak nekakvog prostora. Međutim, to su neponovljive stvari; čini mi se da ništa ne sme da se ponovi, jer zapravo svako pokušava u okviru onoga čime raspolaže da uspostavi te konstruktivne motore; a ako bi se ponovo upotreбили, onda kompozicija nema autentičnost, nema originalnost. Plašim se da je ovde taj problem bio postavljen, ali nije rešen večeras od strane kompozitora.<sup>11</sup>

Petar Selem je potvrdio Popovićeva zapažanja i izneo tezu da savremena muzika možda duguje Varezu isto koliko i Vebernu – „ako ne na planu strogo kompozicione tehnike, onda na planu proboja u jedan novi ukus koji će savremena muzika tek mnogo kasnije dostići.”<sup>12</sup> U odgovoru Selemu, Popović se saglasio sa ovakvom njegovom ocenom Varezovog značaja, ali i ponovo upozorio da ideologija neponovljivosti i stalne inovacije, koja je u to vreme bila apsolutno dominantna u zapadnoevropskoj „novoj muzici”

<sup>10</sup> Edgard Varèse, „Programme du concert de l'Ensemble Intercontemporain au Théâtre d'Orsay”, izvor IRCAM – Centre Pompidou, *Ressources.ircam*, <https://brahms.ircam.fr/works/work/12506/>, pristupljeno 1. aprila 2022. Engleski prevod: John Strawn, „The Intégrales of Edgard Varèse Space, Mass, Element, and Form”, *Perspectives of New Music*, Vol. 17, No. 1, 1978, 139.

<sup>11</sup> Transkript..., nav. delo, 16–17.

<sup>12</sup> Isto, 19.



dovodi do toga da svaka nova tendencija koja ima pretenziju da bude neprestano originalna brzo završi u ćorsokaku:

[...] kad kažete kompozitori, znači govorite o čitavom jednom pravcu, grupi kompozitora savremene muzike koji imaju istu tendenciju, da jedan prostor ispune sobom, odnosno svojim materijalima i elementima. Međutim, plašim se da taj imperativ ne nastaje zato što to tako treba i što je to ne samo privlačno nego i jedno svojevršno rešenje, nego zato što je to posledica jedne određene organizacije materijala, jednih određenih pravaca koji nisu u stanju da daju druge. Prema tome, ako smo mi ovde imali neku iluziju toga imaginarnog prostora, kasnije uviđamo svu deplasiranost neponovljivosti.<sup>13</sup>

Kako se diskusija bližila kraju, Popović je sve otvorenije kritikovao kompozitore zavedene ideologijom neponovljivosti i originalnosti po svaku cenu, time apostrofirajući Adornovu tezu o brznoj potrošivosti svih tehnika savremene muzike, a ujedno šireći dijapazon diskusije i na stvaralaštvo drugih istaknutih savremenih kompozitora, a ne samo onih čija su dela izvedena na koncertu:

Vrlo je impresivna ta drama sadašnjeg kompozitorskog stvaranja. Uzmimo Buleza. Koliki napor ulaže da u *Strukturi 1b* postigne tok, *Struktura 1a* ga nema. Ili *Pasija po Luki* Pendereckog. Mislim da su oni prosto dovedeni do toga da moraju, u nedostatku još jednog novog procesa, da se prihvate ovih nekih reminiscencija, asocijacija, tog rizika možda nekoherentnosti da bi postigli taj *konstruktivni motor*, da bi pokrenuli i oživeli muzičko tkivo.<sup>14</sup>

Ovde se Popović praktično saglasio sa Stefanovićevom prethodno izrečenom konstatacijom da on „novu” muziku prvenstveno poima kao meta-muziku, to jest muziku koja se bavi sama sobom, svojim „stanjem materijala”, da ponovo parafraziramo Adorna. Naime, u Stefanovićevoj estetici, avangardno muzičko delo jeste esej, traktat o muzici, ali izražen muzičkim, a ne verbalnim sredstvima; Stefanović je takođe o „novom zvuku” razmišljao kao o emancipovanom entitetu: to je zvuk opsednut samim sobom, autorefleksivan, meta-zvuk.<sup>15</sup>

Premda je u diskusiji čije smo odlomke citirali izostao zajednički zaključak svih učesnika, utisak je da su Stefanović i Popović odneli prevagu nad Selemom, jer su dokazali da „novi zvuk” u tom trenutku još nije uspeo da preraste u sadržajno nov kvalitet, niti je izrodio adekvatne forme, koje bi na ubedljiv način zamenile tradicionalne formalne obrasce i oblikotvorne postupke. Pored toga, elektronski instrument Martenoovi talasi nije ostavio poseban utisak na kritičare, jer je u kompozicijama koje su bile zastupljene na programu korišćen prevashodno kao zvučna boja, a ne kao inovacija koja bi inspirisala kompozitore da tragaju za novim formama, imanentnim ovom novom zvučnom izvoru. Stefanović se takođe saglasio sa Popovićevom konstatacijom o izvesnoj stagnaciji „nove” muzike usled njene idejne „opsednutosti” inovacijom, za koju, međutim, nije okrivio kompozitore i njihov „egzibicionizam”, već, prevashodno, slušaocce i

<sup>13</sup> Isto, 20.

<sup>14</sup> Isto, 22–23.

<sup>15</sup> Ивана Медић, „Павле Стефановић и трибина Мuzика данас/Музичка модерна...”, нав. дело, 197.

kritičare i njihovu „intelektualnu oholost” – što je, pak, dovodilo kompozitore u situaciju da stalno moraju da izmišljaju i „serviraju” publici nešto novo i zanimljivo, da ne bi bili etiketirani kao „neautentični”.<sup>16</sup>

### Citirana dela

- Arhivska dokumentacija Trećeg programa Radio Beograda. Transkript diskusije vođene posle koncerta održanog 28. decembra 1967. godine. Ciklus *Muzička moderna* (ur. Mira Daleore), ukoričena sve-ska br. 1 (1967), nekatalogizovana, 1–23.
- Geraci, Antonino: „Castiglioni, Niccolò”, in: Sadie, Stanley; Tyrrell, John (Eds), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2nd ed.), London, Macmillan, 2001, 1036–1040.
- Медић, Ивана: „Циклус концерата *Музичка модерна* Трећег програма Радио Београда (1967–1985)”, у: Ивана Медић (ур.), *Радио и српска музика*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 2015, 141–176.
- Медић, Ивана: „Павле Стефановић и трибина *Музика данас/Музичка модерна* Трећег програма Радио Београда”, у: Соња Маринковић и Јелена Јанковић-Бегуш (ур.), *О укусима се расправља: Павле Стефановић (1901–1985)*. Београд: Музиколошко друштво Србије и Факултет музичке уметности Универзитета уметности у Београду, Катедра за музикологију, 2017, 192–206.
- Medić, Ivana: “The Role of the Third Program of Radio Belgrade in the Presentation, Promotion, and Expansion of Serbian Avant-Garde Music in the 1960s and 1970s”, *Contemporary Music Review*, Vol. 40, No. 5–6, 2022, 482–511. <https://doi.org/10.1080/07494467.2021.2022885>.
- Selem, Petar: *Novi Zvuk: izbor tekstova o suvremenoj glazbi*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1972.
- Strawn, John: „The Intégrales of Edgard Varèse Space, Mass, Element, and Form”, *Perspectives of New Music*, Vol. 17, No. 1, 1978, 1138–160. <https://doi.org/10.2307/832662>
- Varèse, Edgard: „Programme du concert de l’Ensemble Intercontemporain au Théâtre d’Orsay”, IRCAM – Centre Pompidou.
- Ressources.ircam, <https://brahms.ircam.fr/works/work/12506/>, pristupljeno 1. aprila 2022.
- Xenakis, Iannis: *Musiques formelles: nouveaux principes formels de composition musicale. La Revue musicale*, double numéro spécial, 253–254. Paris: Éditions Richard-Masse, 1963.

### Summary

Ivana Medić

#### CONSTRUCTIVE ENGINE OF MUSIC: BERISLAV POPOVIĆ AND THE SERIES MUSIC TODAY / MUSICAL MODERNISM OF THE THIRD PROGRAM OF RADIO BELGRADE

The cycle of concerts of contemporary music called *Musical Modernism* (originally named *Music Today*) was broadcast live on the waves of the Third Program of Radio Belgrade from 1967 to 1985. During the first two years, after each concert, there were discussions about the performed works, but also about various problems of contemporary music. The moderator of these public discussions on radio waves was Pavle Stefanović, and on those occasions various problems of modern, avant-garde and experimental music were highlighted, ranging from technical concerns to essential questions of the meaning of new music and the prospects of its long-term survival and sustainability. One of Stefanović’s interlocutors was Berislav Popović, who

<sup>16</sup> Transkript..., nav. delo, 23.

took part in the conversation on the occasion of the concert held on 28 December 1967, at which compositions by Niccolò Castiglioni, André Jolivet, Iannis Xenakis, Vladan Radovanović and Edgard Varèse were performed. The transcript of the discussion, typed on a typewriter, is preserved in the archival documentation of the Third Program of Radio Belgrade. While commenting on the compositions of Castiglioni, Jolivet, Varèse, and especially Xenakis, Berislav Popović shared with the listeners his own artistic, musical-theoretical and philosophical-aesthetic views. Throughout the conversation – or rather, a polemic – with Pavle Stefanović, Croatian musicologist Petar Selem and conductor Konstantin Simonović, Berislav Popović lucidly commented on the demands placed on the European composers of that time, as well as the questions of originality and consistency of musical processes, and the logic of creating the works of “new music”. Of particular interest is his expression *constructive engine of music*, with which Popović described formative compositional strategies applied in order to avoid incoherence, or mannerism of the musical flow, in the absence of clear and lasting “rules” for contemporary composition. The goal of this presentation is to comment (from a distance of 55 years) on Popović’s viewpoint and observations, as well as his criticism of two opposite groups of composers who “fill each empty sound space with themselves”, and those seduced by the ideology of uniqueness and originality at any cost.