

Рефлексије о
социјализму

Reflections
on Socialism

МУЗИКОЛОГИЈА
MUSICOLOGY

23 II/2017

МУЗИКОЛОГИЈА
MUSICOLOGY

Реч уреднице
Editor's Note

Тема броја 23 „Рефлексије о социјализму“ инспирисана је међународним научним скупом „Музичко наслеђе државног социјализма – Преиспитивање наратива о послератној Европи“, одржаним септембра 2015. године у Београду. Радови одабрани за овај шемај доносе пресек тема и проблемских области иницираних овим скупом; наизменично су засиуљене студије који се односе на српску музику после Другог светског рата и на музику у другим социјалистичким земљама, како би читаоци могли да сагледају у паралели ситуацију у различитим контекстима, чије су специфичности преваходно биле одређене стриктношћу примене социјалистичких начела. Темат „Рефлексије о социјализму“ креира живописну панораму музичког живота у раздобљу државног социјализма, али и указује на данашње реперкусије појединих системских, односно, идеолошких поставки тога доба.

The main theme of the issue no. 23 “Reflections on Socialism” is inspired by an international conference “Musical Legacies of State Socialism – Revisiting Narratives about Post-World War II Europe”, held in September 2015 in Belgrade. Articles selected for this issue bring a cross section of topics and problem areas initiated by this conference; studies on Serbian music after World War II and music in other socialist countries alternate in order to allow readers to compare different contexts, whose specificities were predominantly determined by the strictness of the application of the socialist realist canon. The theme “Reflections on Socialism” creates a colourful panorama of musical life in the period of state socialism, but also points to today’s repercussions of certain systemic and ideological settings of that time.



ISSN 1450-9814

23

II/2017



Рефлексије о социјализму Reflections on Socialism

Рефлексије о
социјализму

Reflections on
Socialism

Часопис МУЗИКОЛОШКОГ ИНСТИТУТА САНУ
Journal of THE INSTITUTE OF MUSICOLOGY SASA

23

II/2017

МУЗИКОЛОГИЈА
USICOLOGY

Рефлексије о **социјализму**

Reflections on **Socialism**



Часопис **МУЗИКОЛОШКОГ ИНСТИТУТА САНУ**
Journal of **THE INSTITUTE OF MUSICOLOGY SASA**

МУЗИКОЛОГИЈА
Часопис Музиколошког института САНУ
MUSICOLOGY
Journal of the Institute of Musicology SASA

~
23 (II/2017)
~

ГЛАВНИ И ОДГОВОРНИ УРЕДНИК / EDITOR-IN-CHIEF
Ивана Медић / Ivana Medić

РЕДАКЦИЈА / EDITORIAL BOARD
Александар Васић, Ивана Весић, Јелена Јовановић, Данка Лајић Михајловић, Биљана Милановић,
Весна Пено, Катарина Томашевић /
Aleksandar Vasić, Ivana Vesić, Jelena Jovanović, Danka Lajić Mihajlović, Biljana Milanović, Vesna Peno,
Katarina Tomašević

СЕКРЕТАР РЕДАКЦИЈЕ / EDITORIAL ASSISTANT
Јелена Јанковић-Бегуш / Jelena Janković-Beguš

МЕЂУНАРОДНИ УРЕЂИВАЧКИ САВЕТ / INTERNATIONAL EDITORIAL COUNCIL
Светислав Божић (САНУ), Џим Семсон (Лондон), Алберт ван дер Схоут (Амстердам), Јармила
Габријелова (Праг), Разија Султанова (Кембриџ), Денис Колинс (Квинсленд), Сванибор Петан
(Љубљана), Здравко Блажековић (Њујорк), Дејв Вилсон (Велингтон) /
Svetislav Božić (SASA), Jim Samson (London), Albert van der Schoot (Amsterdam),
Jarmila Gabrijelova (Prague), Razia Sultanova (Cambridge), Denis Collins (Queensland), Svanibor
Pettan (Ljubljana), Zdravko Blažeković (New York), Dave Wilson (Wellington)

Музикологија је рецензирани научни часопис у издању Музиколошког института САНУ. Посвећен је проучавању музике као естетског, културног, историјског и друштвеног феномена и примарно усмерен на музиколошка и етномузиколошка истраживања. Редакција такође прихвата интердисциплинарне радове у чијем је фокусу музика. Часопис излази два пута годишње. Упутства за ауторе могу се преузети овде: <http://www.doiserbia.nb.rs/journal.aspx?issn=1450-9814&pg=instructionsforauthors>

Musicology is a peer-reviewed journal published by the Institute of Musicology SASA (Belgrade), dedicated to the research of music as an aesthetical, cultural, historical and social phenomenon and primarily focused on musicological and ethnomusicological research. Editorial board also welcomes music-centred interdisciplinary research. The journal is published semiannually. Instructions for contributors can be found on the following address: <http://www.doiserbia.nb.rs/journal.aspx?issn=1450-9814&pg=instructionsforauthors>

ISSN 1450-9814
eISSN 2406-0976
UDK 78(05)

БЕОГРАД 2017.
BELGRADE 2017

Изјава о тачности / Disclaimer

Садржај објављених текстова одражава искључиво ставове њихових аутора. Уредник и редакција не носе одговорност за тачност изнетих података. Електронске адресе и линкови су тачни у тренутку објављивања ове свеске. Уредник и редакција не одговарају за трајност, тачност и прикладност линкованог садржаја. / The content of published articles reflects only the individual authors' opinions, and not those of the editor and the editorial board. Responsibility for the information and views expressed in the articles therein lies entirely with the author(s). Electronic addresses and links are correct at the moment of the publication of this volume. The editor and the editorial board are not responsible for the persistence or accuracy of urls for external or third-party websites referred, and do not guarantee that any content on such websites is, or will remain, accurate and appropriate.

ПРЕВОДИОЦИ / TRANSLATORS

Ивана Медић, Зорица Симовић / Ivana Medić, Zorica Simović

ЛЕКТОР ЗА ЕНГЛЕСКИ ЈЕЗИК / ENGLISH-LANGUAGE EDITING

Иван Муџић / Ivan Moody

ЛЕКТОРИ ЗА СРПСКИ ЈЕЗИК / SERBIAN-LANGUAGE EDITING

Мирјана Нешић / Mirjana Nešić

КОРЕКТУРА / PROOFREADING

Јелена Јанковић-Бегуш / Jelena Janković-Beguš

ДИЗАЈН И ТЕХНИЧКА ОБРАДА / DESIGN & PREPRESS

Студио Omnibooks, Београд / Studio Omnibooks, Belgrade

ШТАМПА / PRINTED BY

Скрипта Интернационал, Београд / Scripta Internacional, Belgrade

Часопис је индексан на <http://doiserbia.nb.rs/> и у међународној бази ProQuest. / The journal is indexed in <http://doiserbia.nb.rs/> and in the international database ProQuest.

Објављивање часописа финансијски су помогли Министарство просвете, науке и технолошког развоја, Министарство културе и информисања Републике Србије и СОКОЈ — Организација музичких аутора Србије / The publication of this volume was financed by the Ministry of Education, Science and Technological Development, the Ministry of Culture and Information of the Republic of Serbia and SOKOJ – Serbian Music Authors' Organization.

САДРЖАЈ / CONTENTS

РЕЧ УРЕДНИЦЕ / EDITOR'S FOREWORD

9–12

ТЕМА БРОЈА / THE MAIN THEME

РЕФЛЕКСИЈЕ О СОЦИЈАЛИЗМУ

REFLECTIONS ON SOCIALISM

Mirjana Veselinović-Hofman

WHAT, HOW, AND WHY IN SERBIAN MUSIC AFTER WORLD WAR II,
IN THE LIGHT OF IDEOLOGICAL-POLITICAL UPHEAVALS

Мирјана Веселиновић-Хофман

ШТА, КАКО И ЗАШТО У СРПСКОЈ МУЗИЦИ ПОСЛЕ ДРУГОГ СВЕТСКОГ РАТА, У
СВЕТЛУ ИДЕОЛОШКО-ПОЛИТИЧКИХ ПРЕВИРАЊА

15–29

Georgia Petroudi

PROKOFIEV'S SEVENTH SYMPHONY AND ITS TWO ENDINGS:
A STUDY OF "IMPOSED" REVISIONS

Георгија Пеџруди

СЕДМА СИМФОНИЈА ПРОКОФЈЕВА И ЊЕНА ДВА ЗАВРШЕТКА:
СТУДИЈА О „НАМЕТНУТИМ” РЕВИЗИЈАМА

31–40

Melita Milin

AFTER ZERO HOUR: STATES AS "CUSTODIANS OF UNIVERSAL HUMAN CULTURE",
OR "GUARDIANS OF ADVANCED ART"

Мелиџа Милин

ПОСЛЕ НУЛТЕ ГОДИНЕ: ДРЖАВЕ КАО „ЧУВАРИ УНИВЕРЗАЛНЕ КУЛТУРЕ
ЧОВЕЧАНСТВА” ИЛИ „ЧУВАРИ НАПРЕДНЕ УМЕТНОСТИ”

41–57

Elena Maria Șorban

COMMUNIST IDEOLOGY AND ACADEMIC EDUCATION. A CASE STUDY: WORLD
MUSIC HISTORY AS A SUBJECT IN ROMANIAN UNIVERSITIES, 1948–2014

Елена Марија Шорбан

КОМУНИСТИЧКА ИДЕОЛОГИЈА И АКАДЕМСКО ОБРАЗОВАЊЕ.
СТУДИЈА СЛУЧАЈА: ОПШТА ИСТОРИЈА МУЗИКЕ КАО ПРЕДМЕТ НА РУМУНСКИМ
УНИВЕРЗИТЕТИМА, 1948–2014

59–81

Nemanja Sovtić

THE NON-ALIGNED HUMANISM OF RUDOLF BRUČI: THE COMPOSER AND THE
SOCIETY OF SELF-MANAGEMENT SOCIALISM

Немања Совић

НЕСВРСТАНИ ХУМАНИЗАМ РУДОЛФА БРУЧИЈА: КОМПОЗИТОР И ДРУШТВО
САМОУПРАВНОГ СОЦИЈАЛИЗМА

83–97

Borislava Vučković

DR NELE KARAJLIĆ IN THE FRAMEWORK OF “THE NEW PRIMITIVES”

Борислава Вучковић

ДР НЕЛЕ КАРАЈЛИЋ У ОКВИРУ „НОВОГ ПРИМИТИВИЗМА”

99–116

Ádám Ignácz

“MUSIC FOR MILLIONS”. JÁNOS MARÓTHY AND ACADEMIC RESEARCH ON
POPULAR MUSIC IN SOCIALIST HUNGARY

Адам Игнац

„МУЗИКА МИЛИОНА“

ЈАНОШ МАРОТИ И АКАДЕМСКО ПРОУЧАВАЊЕ ПОПУЛАРНЕ МУЗИКЕ У
МАЂАРСКОЈ

117–126

Marija Golubović & Nikola Komatović

THE EARLY PRAGUE SPRING: ANALYSING THE RE-ESTABLISHMENT OF
MODERNIST ASPECTS ACCORDING TO THE EXAMPLE OF THREE PIANO
CONCERTOS BY THE “PRAGUE GROUP” OF COMPOSERS (STANOJLO RAJIČIĆ,
LJUBICA MARIĆ AND MILAN RISTIĆ)

Марија Голубовић и Никола Коматовић

РАНО ПРАШКО ПРОЛЕЋЕ: АНАЛИЗА ПОНОВНОГ УСПОСТАВЉАЊА
МОДЕРНИСТИЧКИХ АСПЕКТА НА ПРИМЕРУ ТРИ КЛАВИРСКА КОНЦЕРТА
КОМПОЗИТОРА „ПРАШКЕ ГРУПЕ“

127–141

VARIA

Vesna Peno & Marija Obradović

О ПЕВНИЧКОМ ПРОСТОРУ И ХИМНАМА КОЈЕ СУ У ЊЕМУ ПОЈАНЕ. У ТРАГАЊУ ЗА
ПОЈАЧКО-ГРАДИТЕЉСКИМ ВЕЗАМА У СРЕДЊЕМ ВЕКУ

Vesna Peno, Marija Obradović

ON THE CHANTING SPACE AND HYMNS THAT WERE SUNG IN IT. SEARCHING
FOR CHANTING-ARCHITECTURAL CONNECTIONS IN THE MIDDLE AGES

145–173

Jelena Jovanović

REFLECTIONS ON A „SHOP“ MELODIC MODEL IN WEDDING AND ST. GEORGE'S
DAY SONGS OF EASTERN AND CENTRAL SERBIA

Jelena Jovanović

ОДРАЗИ 'ШОПСКОГ' МЕЛОДИЈСКОГ МОДЕЛА
У СВАДБЕНИМ И ЂУРЂЕВДАНСКИМ ПЕСМАМА ИСТОЧНЕ И ЦЕНТРАЛНЕ СРБИЈЕ
175–197

Biljana Milanović

УОБЛИЧАВАЊЕ НАЦИОНАЛНОГ ПАМЋЕЊА: ПОЧЕЦИ МЕМОРИСАЊА СТЕВАНА
СТОЈАНОВИЋА МОКРАЊЦА У СРПСКОЈ МУЗИЦИ (1919–1923)

Biljana Milanović

SHAPING NATIONAL MEMORY: THE BEGINNING OF MEMORIZING STEVAN
STOJANOVIĆ MOKRANJAC IN SERBIAN MUSIC (1919–1923)
199–218

Olivera Nikolić

МУЗИЧКИ СВЕТ ИВАНА ЈЕВТИЋА У ПРЕВИРАЊУ ИЗМЕЂУ ТРАДИЦИОНАЛНОГ
И НОВОГ УМЕТНИЧКОГ ИЗРАЗА. ТЕНДЕНЦИЈЕ ПРОМЕНА НА ПРИМЕРУ
ИЗАБРАНИХ ДЕЛА КОНЦЕРТАНТНОГ ЖАНРА

Olivera Nikolić

IVAN JEVTIĆ'S MUSICAL UNIVERSE AT A CROSSROADS OF TRADITIONAL AND
NEW MUSIC EXPRESSION. TENDENCIES OF CHANGES ON THE EXAMPLE OF
SELECTED WORKS OF THE CONCERT GENRE
219–237

Danka Lajić-Mihajlović

ТРАГ МУЗИКЕ УРЕЗАН У ВОСКУ: КОЛЕКЦИЈА ФОНОГРАФСКИХ СНИМАКА ИЗ
МУЗИКОЛОШКОГ ИНСТИТУТА САНУ

Danka Lajić Mihajlović

TRACES OF MUSIC CARVED IN WAX: THE COLLECTION OF PHONOGRAPHIC
RECORDINGS FROM THE INSTITUTE OF MUSICOLOGY SASA
239–257

Michael Oravitz

DROPLETS OF DEW. THE MUSIC OF VERA STANOJEVIĆ

Мајкл Оравиц

КАПИ РОСЕ: МУЗИКА ВЕРЕ СТАНОЈЕВИЋ
259–286

ЈУБИЛЕЈ / ANNIVERSARY

Катарина Томашевић

РАЗГОВОР С ПОВОДОМ. ИНОВАТИВАН И АУТЕНТИЧАН СТВАРАЛАЦ:
ВЛАДАН РАДОВАНОВИЋ
289–301

НАУЧНА КРИТИКА И ПОЛЕМИКА
/ SCIENTIFIC REVIEWS AND POLEMICS

Мелија Милин

HELMUT LOOS, E-MUSIK, KUNSTRELIGION DER MODERNE, BEETHOVEN UND
ANDERE GÖTTER. KASSEL, BÄRENREITER, 2017. (ISBN 978-3-7618-2435-1)
305–309

Биљана Милановић

NADA BEZIĆ, GLAZBENE ŠETNJE ZAGREBOM. ZAGREB, ŠKOLSKA KNJIGA, 2016.
(ISBN 978-9-5306-1594-6)
310–313

Бојдан Ђаковић

ВЕСНА САРА ПЕНО, ПРАВОСЛАВНО ПОЈАЊЕ НА БАЛКАНУ НА ПРИМЕРУ ГРЧКЕ
И СРПСКЕ ТРАДИЦИЈЕ. ИЗМЕЂУ ИСТОКА И ЗАПАДА, ЕКЛИСИОЛОГИЈЕ И
ИДЕОЛОГИЈЕ. БЕОГРАД, МУЗИКОЛОШКИ ИНСТИТУТ САНУ, 2016.
(ISBN 978-86-80639-25-3)
314–321

Ivan Moody

IVANA MEDIĆ, FROM POLYSTYLISM TO META-PLURALISM. ESSAYS ON LATE SOVIET
SYMPHONIC MUSIC. BELGRADE, INSTITUTE OF MUSICOLOGY SASA, 2017.
(ISBN 978-86-80639-30-7)
322–324

Jelena Novak

SINGING, DRAGONS AND BEYOND: OPERA FORWARD FESTIVAL,
AMSTERDAM, MARCH 18–31, 2017.
325–330

Marija Dumnić

SIMM-POSIUM 2 – SOCIAL IMPACT OF MAKING MUSIC. LONDON, MILTON
COURT – GUILDHALL SCHOOL OF MUSIC AND DRAMA, 7– 8 JULY 2017.
331–335

РАЗГОВОР С ПОВОДОМ

ИНОВАТИВАН И АУТЕНТИЧАН СТВАРАЛАЦ:

ВЛАДАН РАДОВАНОВИЋ¹

Катарина Томашевић²
Музиколошки институт САНУ, Београд

АПСТРАКТ:

Обележаваће значајног јубилеја – 85 година од рођења Владана Радовановића, уметника раскошног и јединственог опуса којег кресе изразита иновативност и аутентичност, било је непосредни повод да са овим изузетним аутором размотримо поједина питања, кључна за разумевање његове поетике, пре свега у домену музичког стваралаштва. Интервју с овим јединственим уметником представља финалну верзију многобројних сусрета и разговора које смо с аутором водили у новије време, а чије су теме (ре)актуелизовале питања порекла и сазревања Радовановићевог композиторског проседеа, његов пут до најпрепознатљивијих, аутентичних принципа у стварању, лоцирања тежишних опуса који чине језгро његовог музичког стваралаштва, као и њиховог позиционирања у контекст токова светске авангарде. Поред тога што Радовановић овде осветљава и суштинске мотиве свог стварања континуирано дефинисаног у координатама *ослушкивања њравој звука и остварења нечеј шћо њре није њосћојало*, аутор пружа и уверљиве одговоре на питања релација између његове електронске и не-електронске музике, разматра проблем полимедијалности музике, износи дефиницију свог личног стила, као што и пружа одговор на провокативно питање о будућности уметничке музике.

Кључне речи: Владан Радовановић, *хиперполифонија*, музика звучних маса, *сакрално-космички звук*

1 Овај рад резултат је пројекта *Идентифицети српске музике од локалних до глобалних оквира: њрадиције, њромене, изазови* (бр. 177004), финансираног од Министарства просвете, науке и технолошког развоја.

2 katarina.tomashevic@gmail.com

Обележавање значајног јубилеја – 85 година од рођења Владана Радовановића, уметника раскошног и јединственог опуса којег красе изразита иновативност и аутентичност, било је непосредни повод да с овим изузетним аутором размотримо поједина питања, кључна за разумевање његове поетике, пре свега у домену музичког стваралаштва.

Да је Радовановићева позиција у националним, али и светским координатама сасвим ексклузивна, није неопходно посебно истицати: својим укупним деловањем на подручјима музике, визуелних уметности, књижевности, пројектизма, воковизуела, тоталне медијске синтезе и теоријског рада, Радовановић је трајно и дубоко обележио токове уметничке авангарде у другој половини 20. века.

Свој непоновљив музички свет Радовановић је почео да изграђује већ почетком педесетих година прошлог столећа. Док је, међу првима у свету, средином исте деценије компоновао редукутивну, *јројџоминималистичку* музику, убрзо је развио и супротно оријентисан сопствени принцип *хийер-јолифоније*, приближивши се авангардној музици *звучних маса*. Напоредо с развијањем свог типа структуре, Радовановић тих година негује и феномен дејства музике, које именује *сакрално-космичким*. Почетком шездесетих, трагања за новим пределима звука, резултирају не само инспирисаним електроакустичким остварењима, већ и оснивањем Електронског студија при Радио Београду, којим је руководио тридесетак година (1972–1999). У ретроспективи иновативних и оригиналних поступака аутора, *ийиови стјрукјуре* и *дејства* кристалишу се као константе које се могу пратити од *Девејџоласа* (1958–59), све до *Сидерала* (2012).

Овом приликом само сажето истичемо и Радовановићев авангардни допринос у другим областима. Ако је у случају *йакјишизма* (1956) реч о ауторовом првенству на ужем, балканском подручју, већ увођење *воковизуела* (1954) стоји истовремено с наступом авангардне конкретне поезије (1953). У светским размерама предњаче Радовановићеве концепције полимедија (1957) и нове концепције синтезе уметности. Његова *чињења* из педесетих била су, заправо, први мини-перформанси, док је у истовременом *јројекјизму* остварио степен *менјалностји*, који ће у свету бити досегнут тек деценију касније, у концептуалној уметности.

Авангардност Радовановићевог креативног геста суштински је неодојива од уобличавања вокабулара и система његове теорије о уметности. Аутор преко 250 текстова, својом свеобухватном, прегнантном синтезом изложеном у монографији *Музика и елекјроакустјичка музика* (2010), Радовановић је померио хоризонте поимања појединих музичких феномена и створио капитално дело које припада самим врховима теоријске литературе о музици.

Добитник многобројних домаћих и иностраних награда из свих области којима се бави, Владан Радовановић је почасни доктор музике Универзитета у Колумбусу (Охајо, САД) и почасни доктор вишемедијске уметности Универзитета уметности у Београду. Од националних признања, посебно се издвајају престижна „Вукова“ (2014), као и награда „Стеван Мокрањац“ (2014) – највише национално признање у области композиторског стваралаштва.

Текст интервјуа с овим јединственим уметником, који овде објављујемо, представља најсажетију, финалну верзију многобројних разговора које смо с Радовановићем водили током последњих година, а чије су теме (ре)актуелизовале питања порекла и сазревања ауторовог композиторског проседеа, његов пут до најпрепознатљивијих, аутентичних принципа у стварању, лоцирање тежишних опуса који чине језгро његовог музичког стваралаштва, као и њихово позиционирање у контекст токова светске авангарде. Поред тога што Радовановић овде осветљава и суштинске мотиве свог стварања континуирано дефинисаног у координатама *ослушкивања њравој звуку и осјиварења нечеј шћио љре није љосћојало*, аутор пружа и уверљиве одговоре на питања релација између његове електронске и не-електронске музике, разматра проблем полимедијалности музике, износи дефиницију свог личног стила, као што и на себи својствен начин, пружа одговор на провокативно питање о будућности уметничке музике.

*

* *

Какву су улоју у Вашој еволуцији као сћивараоца одићрала осјиварења, ља и сћишлови љрошћосћи? Да ли сћиу у младосћи имали љосебно исћакнуће узоре, која су Вас дела љосебно надахнула?

У дечаштву сам прво редом „откривао” композиторе чија је извесна популарнија дела свирала моја мајка Зора: Шопена (*Валцер бр.14*), Брамса (*Валцер у Ас-дуру*). Када сам у деветој години почео да свирам клавир, наставио сам да даље откривам: Моцарта (*Сонајћа за клавир у ц-молу*), Бетовена (други став *Клавирске сонатје ой. 13*), Вагнера (увертира *Танхојзера*) итд. Увек сам нову музичку „љубав” покушавао да пропратим прво импровизацијама па потом полуписменим записом у стилу одређеног дела. После интуитивног разликовања стилова појединих композитора, почео сам разликовати и опште стилове, а да им нисам увек знао тачна имена. Између 1949. и 1950. почео сам да комбинујем различите упознате „стилове”. На пример, фолклор и постромантизам – што је још некако ишло, али и фолклор и атоналност (*Концерј за клавир и оркесћар у једном ставу, 1950*) – што је већ било теже прихваћљиво. И не само то, него сам у истоме периоду истовремено компоновао у различитим стиливима. Поред два поменућа, истовремено сам додирнуо и импресионизам, експресионизам, па и основе додекафоније (трећи став *Првој гудачкој кварћетја, 1950*). Понекад се, у то време, за компоновање у одређеном стилу нисам баш опредељивао из музичких разлога. У славу првог одласка на море 1950, компоновао сам свиту *Море*, за коју сам сматрао да треба да буде импресионистичка јер је и Дебиси компоновао *Море*! У томе најранијем периоду, до почетка студирања композиције, можда треба поменути да сам чуо и једну, мени и даље непознату, Бартокову свиту за клавир, и видео партитуру Шенберговог *III* гудачког квартета. Али, све су то били краткотрајни и пролазни узорци, јер заиста ништа од тога није знатно утицало

на моје потоње усмерење, па ни Шенберг. То брзо интуитивно упознавање с музичким прецима вероватно је представљало Хекелову онтогенетску рекапитулацију филогенезе.

У своме раном стварању, Ви сте између 1954. и 1956. „скренули” у неокласицизам. Како је до тога дошло и како видите тај процес у оквиру Ваше музике, а и музике уопште, поводом обележја „неутиралности” и „објективистичке дистанце”, која се у литератури неретко аписује у вези са неокласицистичким процесима?

До неокласицизма нисам дошао путем поплочаним занемаривањем стилова, него на сасвим други начин. Чинило се да негде од 1951. године – почевши од 9 комада за клавир, преко *Свите за флајту и клавир*, *Свите за чело и клавир*, до *Сонате за два клавира, челесту и ударалке* – почињем да интуитивно утемељујем сопствени стил. Међутим, током 1953. године настојао сам да у другим областима уметности којима сам се бавио извршим извесне иновације. Пошто ми се учинило да моје развијање сопственог музичког стила није довољно радикално, одлучио сам да нешто предузнем. Схвативши да су Прокофјев и Стравински у односу на дотадашњу музику, поред једнострукости увели двострукоћ значења – није све како се чини да јесте – закључио сам да бих у томе смеру требало и ја да стварам. Налазио сам да се кроз такво музичко „мишљење” музици пружила прилика да успе у ономе у чему никада није: у значењу.

Иначе, тачно је да се с неокласицизмом – који сам 1955. назвао *полимузиком* – често повезују неутралност, објективност, „објективистичка дистанца”. Ја, напротив, у томе повезивању видим овештало установљење које се не може ниуколико применити ни на мој доживљај стварања полимузике, нити на њено примање. И први и други духовни чин код мене су увек били праћени музичким осећањима и ја сам се према њима налазио у „субјективистичкој блискости”.

Што се тиче мога стваралаштва, принципи неутралности, објективности, „објективистичке дистанце” уопште не владају у мојој музици. И више од тога: сумњам да они могу бити садржани у ставу било кога композитора. Јер, ништа се не може створити на принципу неутралности, сваки корак у стварању непрекидно захтева од нас нова одлучивања о предности у погледу сваког својства музике. Слично важи и за примаоца. Ко заузима неутралистички став, не може доживети никакву музику. Такође, ни објективност – тесно повезана са објективистичком дистанцом – не постоји у музици ни у каквом виду. Можда је неко склон да у математичкој комбинаторици у музици препозна објективност, за мене таква творевина не представља ни музику нити објективност. Кад компоује своје дело, композитор не покушава да свету предочи скуп повезаних чињеница чијим ће се проверавањем утврдити важе ли оне као истините за тренутни ниво научних сазнања. Не, он саставља своје дело првенствено вођен деловањем тога дела на њега самог, а уз наду да ће оно слично деловати и на још понеког. Докле га компоује, композитор је стално субјективан и у букету осећајних односа према њему не постоји ниједан став који је објективан, објективистичан, објективистичка дистанца. Оно што важи за мене и моје дело у вези са осећањима и правима на закључке, важи и за критичара кога

је извесна композиција оставила „хладним”, и који би можда то омануће музике у изазивању (његових) емоција оценио као „објективистичку дистанцу”. Критичар може рећи како се њему композиција не допада, како на њега није деловала, али нема никаква права да на основу одсуства свога доживљаја делу приписује нижу емотивну „температуру” или некакав објективизам.

Хиперполифонија је један од најрејознајљивијих, ауџентичних ѡринципа у Вашем сиварању. Њен конџинуиџет се може ѡраиџиџи од Девеџоџаса (1958–1959), а џачније, идеја о хиперполифонији формира се ѡсле Пеџоџаса (1957). Како сџе дошли на идеју о хиперполифонији (џолифонији џолифоније, џолиструјносџи)?

Често се не зна како се дошло на извесну идеју, она тек само искрсне. Могуће је да је идеја хиперполифоније произашла из моје тежње ка сложености тако уобличене да делује целовито и конзистентно. Таква је сложеност Бахове шестогласне фуге из *Музичке жрџве*. Истина, Окегемов мотет *Deo Gratias*, из друге половине 15. века, покренуо је 36 гласова, али то није била „права” полифонија као у Баховој фуги. Шта год да је било у питању, 1957. године одлучио сам да напишем десет полифонија, у виду слободних облика и фуга, с тим што бих завршеном Пеџоџасу додао наниже још три полифоније и једну монодију, и навише још пет полифонија до десетогласа. Тако бих остварио некакав *Грагус* сачињен од једне монодије и девет полифонија. Међутим, када сам се 1959. вратио са одслужења војног рока, променио сам план. Одлучио сам да *Грагус* закључим с *Девеџоџасом*, а да 1960. започнем дело које ће обухватити више десетина гласова са међуодносима заснованим на принципима хиперполифоније. Не знам колико је то познато на овим просторима, али се, нажалост, међу нашим музичким критичарима још увек могу наћи они који нису упознати са основним обележјима хиперполифоније, а пишу о њој. Тако Зорица Премате, у своме Осврту од 20. 11. 2006, каже да сам ја 1960. године „поставио свој принцип ‘полиструјности’, који се, дакле, коју годину касније појавио и у авангардној Европи, под називом ‘хиперполифонија’”. Мање је важно огрешење о време настанка – тај термин сам увео три године пре него што је наведено – а већу грешку представља други део тврђе, јер се тај термин, ни као мој нити као туђ, никада није појавио у поменутом делу света.

Једном ѡриликом, када Вас је неко уџиџао који су најзначајнији џаџџови музике коју сџе икада најисали, исџаџли сџе да би џо био џочетџак Девеџоџаса, и џо заџо иџио је с једне сџране џо неџио најдубље, а с друге сџране – иџио је и језгро у Вашем композиџорском сиваралаџиџву. Која су џо својсџва и каква је њихова улоџа у Вашем џоџоњем сиварању која џочетџак џе композиџије чине џаџо сџеџифичним и значајним?

Прошло је доста времена откада сам то изјавио. Можда бих се сада двоумио још између неких језгара из *Вокалинсџире*, *Аудиосџаџиџала*, *Гласова Земљана*. Али језгро из *Девеџоџаса* је прво и понело је, према моме доживљају, та обележја која сам ценио: дубину и новину. Тешко је речима објаснити шта је то доживљај

„дубине” који је такође означен речју. Понешто би му се с те стране могло приближити рекавши да тај доживљај ткају озбиљност подарености живота који милијарде могућих бића нису добиле, свечаност постојања када нам се дозволи да то осетимо, светост највиших идеја које не можемо досећи. А с друге стране, композитор који доживи такве тренутке, може понекад у звуку пронаћи који су то тонски састави и помаци што побуђују таква стања. И те звучне поставке у музици баш су оно што одговара таквом стању, а не речи. Речима неисказиви, али на звучној структури тачно указиви сплетови звукова распоређени у времену изазивају тачно та осећања. Та дубина се отвара, рецимо, у другом ставу Бетовенове *Патетичне сонате* кроз кретање од тонике у терцном положају, преко басовог квартног скока у секундакорд доминанте, разрешења у секстакорд тонике у терцном положају итд. У *Девејојласу* то је кретање од једног тона преко прекомерне приме, мале терце, велике терце, прекомерне секунде до умањене квинте на коју се затим називају мала секунда итд. Једино се из самог звучања дела може на прави начин сазнати шта је стваралац предложио као „дубину” звучања, вербално несаопштиву, али која због свога деловања и досеже значај језгра.

Континуиран развој идеје о хијеролифонији посебно потврђује значајна композиција Сфероон, чији је музички гео довршен марта 1963. године. Паралелно с Вашим радом на њом принцип, на свешкој музичкој сцени појавила су се и остварења која карактерише принцип грађе звучних маса. Да ли сте Ви лично, у то време, били упознати са експериментима и остварењима у њом правцу?

Само делимично. У току рада на *Сфероону*, у Југославији сам мало шта могао да чујем од звучних маса. На првом Загребачком бијеналу 1961. чуо сам композицију *Scontri* Горецког, једину која ми се учинила блиском ономе што сам радио, и за коју сам касније увидео, када сам више сазнао о звучним масама, да је припадала томе приступу. Док сам се ја носио с 59 реалних гласова у *Сфероону*, у композицији Горецког преовладавали су дванаестоглас и местимично примењивани тотални статични кластери, представљени у партитури црним блоковима, што ја никада нисам користио. Тада још готово ништа нисам знао теоријски о звучним масама. Друго дело блиско звучним масама, *Три њеме Анрија Мишоа* (*Trois poèmes d'Henri Michaux*, 1962–3) Лутославског, чуо сам на другом Загребачком бијеналу 9. маја 1963. У Борби од 12. маја исте године, под насловом „Ново дело композитора Владана Радовановића”, објављено је да сам завршио *Сфероон*. Значи, прво дело Лутославског чуо сам по завршетку чисто музичке верзије *Сфероона*, тако да дело Лутославског није ни могло да на мене утиче у назначеном периоду. Негде у то време, по завршетку *Сфероона*, чуо сам на Радио Београду Лигетијеве *Атмосфере* (*Atmosphères*, 1961), а уживо сам их чуо 1965, на трећем Загребачком бијеналу.

Ниједно дело музике маса поменутих композитора није се могло видети у форми партитуре до 1964. због тога што ниједно од њих дотад није било штампано. Партитура првог Лигетијевог дела музике маса Привидења (*Arpa-*

tions, 1958–9) штампана је тек 1964, а видео сам је у другој половини шездесетих. Партитура *Ајмосфера* (1961) штампана је 1963, а видео сам је такође у другој половини шездесетих. Остале Лигетијеве микрополифоне композиције настале су и штампане по завршетку *Сфероона* (међу њима и *Реквијем/Requiem*, 1965). И партитуру поменутог дела Лутославског, штампану 1965, видео сам у другој половини шездесетих.

Будући да од 1953. до одласка у Варшаву 1966. нисам путовао никуда ван земље – на „Варшавску јесен”, у Дармштат, Донауешинген и другде – нисам ни имао прилику да чујем нека истакнута дела звучних маса, настала у то време и извођена негде у Европи. Према томе, могу закључити да до завршетка чисто музичке верзије *Сфероона*, сем композиције Горецког, нисам могао чути (с обзиром на места извођења композиција и места мога пребивања), ни видети (с обзиром на датуме штампања) ниједно дело значајнијих представника звучних маса, чији би технички поступци могли утицати на стварање *Девејојласа* и *Сфероона*.

*На сродносћ Вашеј иновативној проседеа крајем њедесетих и њочетком шездесетих година и композиционих њосћујака водећих њредсћавника свејске музичке авангарде исћој доба – да сћоменемо овде само Лућославској и Лијетћија – већ је до сада, на разнолике начине, било указано у музиколошкој лићератури. Анализом низа својсћавља који каракћеришу начин орћанозовања звучних сћрукћура усћосћавља се, мећућим, чћијав низ особеносћи Вашеј њосћујака који чине **differentiae specificaе** у односу на осћварења њоменућих аућора. У чему се, конкретћино, ње разлике најочћледније манифестћују?*

О сродности се једино и може говорити тим поводом. Иначе, између многих дела многих композитора постоје различити степени сродности. Али једно је установити сродност, а друго на основу ње устврдити да обележја дела једног композитора воде порекло од дела другог. Јер, позадина тих сродности може бити и коинциденција. У сваком случају, таква тврђња једино може уследити по утврђивању времена настанка дела, по томе када је један композитор могао чути дело другог, и на основу конкретних доказа о преузетим својствима композиционог поступка. Већ на основу мога одговора на претходно питање, могло би се уважити да у томе периоду није ни могло доћи до утицаја дела поменутих композитора на моја, али ћу ја, и поред тога, покушати да кроз кратку анализу и поређење неколико својстава предочим аутохтоност својих дела. Ради утврђивања мећусобне сродности наших дела, издвојћићу њих неколико и упоредити само њихова битнија својства. Као период за поређење дела изабрао сам онај од 1958. до 1963. године, јер сам тада формирао свој стил и развио принцип хиперполифоније, донекле сродан поступцима звучних маса, заједничких бројним композиторима тога времена. Од својих композиција навео бих *Девејојлас* и *Сфероон*, од Лутославског – *Жалобну музику* (*Музука жалобна*, 1954–8) и *Три њоеме Анрија Мишоа*, а од Лигетија – *Привћења*, *Ајмосфере* и *Волумину* (*Volumina*, 1961–2).

Сада бих размотрио, овде сасвим укратко, степене сродности на основу анализе десет битнијих својстава.

а) Сви смо одавно усвојили дванаесттонски систем, те се у оквиру тога својства не могу испољити првенство и утицај.

б) У погледу идеја-водиља, за Лигетија се везује идеја микрополифоније о изградњи звучне структуре од великог броја линија постављених тесно једна изнад друге у секундама, чиме настају непорозни, готово статични кластерски блокови. Сматрајући полифоно структурисање најужорнијим, крајем 1957. почео сам градити творевине у којима се групе гласова, али раздвојене међупросторима, међусобно понашају као појединачни гласови у „обичној” полифонији. Хиперполифонија се приближила звуку маса, уз тежњу да се што више сачувају опазивост и прегледност звучне морфологије. Док се моја и Лигетијева идеја-водиља међусобно разликују, ништа ми није познато о некој идеји-водиљи Лутославског.

в) У погледу првенства примене авангардних технолошких поступака и принципа звучних маса, неосновано је у моме делу истицати „провенијенцију“ од Лигетија и Лутославског (Мирјана Веселиновић, *Умјетносћ и изван ње*, Матица српска, Нови Сад, 1991, стр. 186). Јер, што се тиче Лутославског – ми у приближно исто време примењујемо поменуте принципе на довољно различите начине и потпуно независно један од другог. У вези с Лигетијем – ја не поричем његов утицај стога што није он први у свету увео поступке звучних маса и кластерску технику. У распону од пет до педесетак година пре њега те принципе примењивали су Кауел, Ајвз, Бекер и Ксенакис. Него, поричем његов утицај на мој поступак са звучним масама у виду у којем их је он користио јер – како анализе даље показују – лигетијевска варијанта звучних маса није заступљена у мојој музици.

г) Извесна разлика испољава се и у томе што је за моја дела карактеристичан претежно полифони ток, док дела друге двојице композитора обележава смењивање полифоног тока и кластерског низања и њихова мешавина.

д) И обликовање наших структура је различито јер сегменти мојих структура искључиво почињу додавањем гласова, развијају се слободно или према кратком моделу и завршавају „одузимањем” гласова на наведене начине, док сегменти структура у делима Лигетија и Лутославског претежно почињу унисоно и у октавама, па се развијају и затварају према постављеном моделу, према правилима додекафоније или канонске имитације.

ђ) Између наших дела нема битнијих разлика у погледу додирног и преклопног третирања оркестарских подструктура због тога што извесне основне поставке у оркестрацији уважавају готово сви композитори, те се из овог својства не може извући неки посебан смер утицаја.

е) Кључна дела нас тројице међусобно се разликују и по густини и пореклу личних стваралачких одлука. У мојим делима влада свепараметарски детерминизам претежно заснован на интуицији и наклоности, код Лутославског је на делу комбинација лабавијег детерминизма и извођачког индетерминизма, докле код Лигетија превладава системски детерминизам.

ж) У принципу, постоји извесна сродност мога начина градње вертикала, у оквиру композиторског детерминизма, са оним код Лутославског, где се,

у оквиру композиторског детерминизма и извођачког индетерминизма, такође појављује разређени кластер, односно разноинтервалско састављање вертикале. Међутим, битна разлика између наших организовања разноинтервалских вертикала јесте у томе што у њима учествују сасвим различити распореди различитих интервала. Као неколико детаља наводим да се, за разлику од структура Лутославског, у основама мојих структура не појављују чиста кварта и квинта, средишњи интервал је тритонус, и не удвајају се тонови за октаву навише и наниже. С лигетијевским организовањем структура по вертикали и хоризонтално, са тоталнокластерском техником и правилима додекафоније моји принципи и поетичка одређења грађе немају заједничких обележја.

з) Сасвим уопштено се може рећи да су промене типа структуре у оквиру једног дела најчешће код мене, ређе код Лутославског, а најређе код Лигетија.

и) Специфична *композијорска ојвореносиј* форме подвлачи разлику у односу на *извођачку ојвореносиј* тамо где влада принцип неодређености у делима Лутославског и на *зайвореносиј* Лигетијевих дела.

На основу претходне анализе следи да својства моје музике нису преузета од тих композитора и да моја музика у односном периоду није могла претрпети њихов утицај. А несумњиво је да сва моја каснија дела, закључно са Сидералом, настају у оквиру сопственог стила и стваралачке поетике формиране у време настанка Деветогласа и Сфероона. Такође, и све промене испоњене у мојој поетици касније, представљају у суштини наставак тековина истог стила уз извесне аутохтоне трансформације.

Ваши стваралачки системи и принципи ушемељени су, у начелу, у две централне идеје-водиље. То су ослушкивање јравој звука и остварење нечеј шћо није јрехходно јосћојало. Друја идеја у јошћуношћи одређује Вашу аушћеншћичну аванјардну јрнороду, ја и остварења. Прва идеја, ошћеловљена у јојму сакрално-космичкој звука, аршћкулисана је, чини се, истовремено с јроцесима ушћемељења и развијања личној шћија композиционе струкћуре средином 50-шћих јодина. Мноја Ваша дела, јочев од Девешћогласа до Сидерала – за који шће 2014. јодине добили највише национално јрнзнање за композијорско стваралашћиво, најраду „Сћеван Мокрањац” – јрријадају јћом звучном универзуму. Можејће ли нас јодробније ујушћишћи у јорекло, смисао и својсћива сакрално-космичкој звука?

Оно мало што би могло да се каже о сакрално-космичком звуку састоји се у покушају објашњења односа између значења речи „сакрално-космичко” и звучања музике коју тако доживљавам. С једне стране, добро познајем осећања која у мени изазивају светост и свеопседајуће дејство тајанства и огромности космоса. С друге – успевао сам да остварим звукове који ми измамљују музичка осећања што су, по моме доживљају, сродна оним првим осећањима. Под условима таквог односа, ипак не бих рекао да прва осећања побуђују друга, него да је посредно извесно посредно симболисање. Међутим, сва звучна својства за која сам усвојио да што адекватније одговарају мојим првим осећањима, не могу се изразити

речима али се могу чути и приказати у систему графичке нотације, што овде није изводљиво.

Прејознајџив као резулџајџ нејрекидној и нејресушној џрајања за новим, иновативним, Ваш обиман ојус обухвајџа јодједнако аванјардна осјварења у неелектронским и електронским медијима. У којој мери је рад у електронским медијима ујџицао на Вашу јоејџику и да ли се, можда, у њему исјољава сушјинско обележје Вашеј сјваралачкој музичкој кредџа? Посјојџи ли, јџакође, разлика између јоејџике Вашеј сјварања у овим медијима?

Поетика компоновања електронске и неелектронске музике је код мене јединствена онолико колико је то и општи појам музичког у оквиру моје поетике. Електронско и неелектронско се у мојој поетици разликују онолико колико се разликују и сами ти медији. Али та разлика није статична. Она је током времена еволуирала због тога што су се природа и моћ тог медија промениле, а и ја сам мењао став према електронској музици. Раније су њен карактер обележавале извесне особености, али и ограничења. Њена природа је еволуирала од ограничености у погледу тембра, у погледу сложености структуре, спорости и компликованости реализације ка могућности симулирања целокупног вокалноинструменталног „света” музике и амбијенталних звукова, ка досезању сложености по жељи и обезбеђењу сразмерно лаког управљања великом моћи. Упркос томе, електронска музика сигурно не „представља вид испољавања суштинских обележја” мог „стваралачког музичког кредџа”. Из тога, ако би се узело да моја електронска музика испољава суштинска обележја мога кредџа, следило би сасвим нелогично да ја већ 18 година кроз вокалноинструменталну музику испољавам, као свој музички кредџ, електронску музику! Десило се обрнуто: престао сам да компонујем електронску музику, а наставио да компонујем неелектронску. Суштина мога музичког света испољава се у различитим нијансама зависно од својстава којима одређени медиј располаже. Између вокалноинструменталног и електронског медија постоје, у игри стварања, додирне тачке, чак и узајамно подражавање, али они не могу да замене један други, те ни суштина једног не може заступити суштину другог.

Углавном, третман свих музичких медија у мојој музици подвргнут је истим композиционим принципима тамо где између медија нема битнијих разлика у својствима. А те разлике су се највише испољиле између 1960. и 1971, у раној фази мога компоновања електронске музике у односу на компоновање вокалноинструменталне музике. Тада сам, упознајући потпуније електронску музику остварену у студију друге генерације, морао изменити и прилагодити своје музичке принципе. То прилагођавање важило је, на пример, за време компоновања и реализовања *Електронске сјудије*, 1966–1967, и оно никако није имало исти смисао као и одлука да се (дело) повери, на пример, дувачком квинтету или хору и оркестру. Јер, није се радило само о замени боја инструмента и опсега тонова. Требало је прихватити могућност конструисања неоктавних

лествица, обавезу изградње нове боје од елемената звука, примену неких уређаја (нпр. ринг-модулатора) за „производњу” тембра, код којих се није имао надзор над резултатом, и требало се помирити с тим да изградња неких сложенијих структура није могућа, због чега сам у томе периоду рада морао одустати од типова структура какве сам неговао у својој вокалноинструменталној музици.

С обзиром на Ваше истакнута деловање као авангардног стваралача у другим областима (визуелне уметности, књижевности, шакилизам, пројектизам, синтетијска уметности), да ли постоји нека чврста веза између Ваше музичке и немумичке стваралачке? Може ли се говорити о полимедијалности Ваше музике? Како Ви, начелно, гледате на појам полимедијалности музике?

Извесно је да између мога музичког и немумичког стваралачтва не постоји чврста веза. Један од разлога је и то што ликовна организација записа не може послужити као веза, јер је природа графизма нотног записа потпуно различита од природе графизма ликовних дела. Нотни запис је систем графичких назнака које се налазе на уметничком плану и упућују на звучне актоне (дејственике) на уметничком плану. Ликовно остварење је повезивање графичких актона који се већ налазе на уметничком плану. Такође, та веза не може бити чврста ни због тога што је логика синтетијског медија значајска и обликовно-дејствена, а музичка само обликовно-дејствена. Како год гледали на то други уметници који и компоњују музику и стварају у немумичким областима, у мојој музици не постоји никаква „полимедијалност”. Музика посредством веза својих актона (јединица звучног дејства) и обликона (јединица облика) само делује на наша осећања на начин који се не може изрећи. Чак се не може рећи ни да музика преноси то деловање, јер се не може знати шта је она пренела одређеном субјекту који није кадар да саопшти шта је „примио”. Музика још мање може пренети одређени смисао или призор. Само тврдим да их она не може пренети, а не да не може изазвати некакве исказиве смислове и описиве призоре. Будући да је природа музике таква, у области музике уопште, компоноване углавном од тонова, не може бити никакве полимедијалности.

Како се Ваша музика уклапа у вишемедијске сложенице којима владају различита медијска дејства и значења, када она сама има своје веома посебно медијско дејство, а не поседује значење?

Иако у мојој „чистој” музици нема полимедијалних или синтетијских тежњи, нити с моје стране постоје неки ванмузички пориви макар што њима могу одговарати нечији ванмузички доживљаји, сама моја музика понекад учествује и у вишемедијским целинама. И сами сте се запитали како се моја таква музика може уклопити у вишемедијске сложенице којима владају различита медијска дејства и значења, када она сама непосредно делује а не преноси значење. Уодношавање музике са осталим медијима оствариво је пре свега на основу заједничког дејства свих медија на осећања и њиховог обликовног дејства. Тиме што није

кадра да ишта значи, музика још пре може да се без већих тешкоћа уклопи у различита садејства. Подсећам на то да синестезија – саосет који вероватно многи поседују, али се код свакога другачије манифестује – у извесној мери омогућује уодношавање музике с другим медијима. Али, због разлика у синестезијама може се десити да однос између музичког и визуелног збивања које је предложила једна особа, другој не делује убедљиво. Претпостављам да већу убедљивости имају предлози уодношавања који потичу из једног духовно-доживљајног средишта. А такво делање обележава моје остваривање синтезе у уметности.

Како бисте Ви, у појлегу сћила, дефинисали Ваш музички ојус?

Радна дефиниција стила у уметности могла би гласити да је то, под вођством укуса, уобличавање, другачије од свих претходних, већине или свих својстава медија из којег ниче одређена уметност. Не може се лако прихватити да у стил или правац ују и одређења чистоте, природности, неманиристичности, неједнообразности, нешаблонираниности због тога што та својства имају и друго лице које је тешко дефиницијом разграничити од првог. Стил се може уочити најмање на три разине: у култури, у уметности и код уметника. У уметности, па и у музици, обично више стваралаца образује одређени стил. Чини се неопходним да извесну поетику још неко прихвати како би она важила као стил уметности. Дебиси је један од ретких композитора који је сам увео импресионизам, али импресионизам није остао његов лични стил него је усвојен као општи. Ако постоји бар некакав мој лични композиторски стил којег одређују – као оно најмање што се мора навести за стил – градитељски принцип и сој осећања, онда се мој стил компоновања музике може назвати *космичко-сакралном хийерјолифонијом*.

*Токови Вашеј деловања као композитора нераскидиво су повезани са Вашим музичко-теоријским радом, који је добио заокружење у кључној сјудуји **Музика и електроакустичка музика** (2010), где сће понудили одговоре на многа кључна ишићања која повезују поетику, естетичку и филозофију музичкој сиварања. Будући изванредно, ерудитски ујућени у процесе који су обележили музичко сиваралаштво не само у прошлом и на почетку овог века него и у ранијим ејохама, можете ли да дајте неко своје лично (прег)виђање будућности уметничке музике?*

Не могу. То питање садржи два потпитања на која не знам да одговорим: каква ће се музика оформити и када ће то бити. Сигурно се неће радити о једном виду музике који ће важити за сву будућност што је пред нама. А какви ће све видови музике настајати, зависи и од даљег човековог развоја, за који се не зна хоће ли га уопште бити и у којем ће смеру ићи. Но, и око онога што настане биће могућна неслагања по питању које су звучне појаве за једног човека музика, а које за некога другог. На пример, оно што је за Кејца била музика, за мене никада није била. Поводом онога „када”, знатан је пропуст што се на будућност гледа као да је посредни, рецимо, један одређени дан следеће недеље. Будућност овога

човечанства јесте све оно време до његовог нестајања. А то се може догодити или за четири милијарде година, када се наше Сунце прошири као звезда Бетелгез, или незнано раније, када неки астероид стави тачку на наше постојање, или можда још раније, када „владари из сенке”, у своме племенитом настојању на прикраћивање житеља Земља за коју милијарду, пусте с ланца неки вирус који неће препознати своје врле господаре.

KATARINA TOMAŠEVIĆ

AN INNOVATIVE AND AUTHENTIC ARTIST:
VLADAN RADOVANOVIĆ

(SUMMARY)

The celebration of an important jubilee: the 85th anniversary of the birth of Vladan Radovanović – the creator of a precious and unique, remarkably innovative and authentic oeuvre – was a direct motivating force to (re)consider certain issues crucial for understanding the poetics of this exceptional author, primarily in the domain of his musical creativity. The text published here presents the final version of the numerous encounters and conversations with Radovanović that we have conducted over the past years. The main themes (re)actualize the issues of the origin and maturation of Radovanović's compositional language, his paths towards the most recognizable, authentic principles in composing that shaped his key opuses, as well as to their positioning in the context of global avant-garde currents. Simultaneously, Radovanović here illuminates the essential motives of his artistic work continuously defined in the coordinates of *listening to the real sound* and *achieving something that never existed before*. Radovanović also provides convincing answers to the questions of relations between his electronic and non-electronic music; he considers the problem of *polymediality of music*, his personal style, and he provides the answer to the provocative question on the future of art music.

KEYWORDS: Vladan Radovanović, *hyperpolyphony*, music of *sound masses*, *sacral-cosmic sound*

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

78

МУЗИКОЛОГИЈА : часопис Музиколошког
института САНУ = Musicology : journal of the Insti-
tute of Musicology SASA / главни и одговорни
уредник = editor-in-chief Ивана Медић. - 2001, бр. 1-
. - Београд : Музиколошки институт САНУ, 2001-
(Београд : Skripta Internacional). - 25 cm

Полугодишње. - Текст на срп. и више светских
језика. - Друго издање на другом медијуму:
Музикологија (Online) = ISSN 2406-0976
ISSN 1450-9814 = Музикологија
COBISS.SR-ID 173918727
