

Vladan Radovanović

## MUZIKA I ELEKTROAKUSTIČKA MUZIKA

Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića,  
Sremski Karlovci – Novi Sad, 2010.

Као афирмисани српски стваралац и теоретичар на подручјима музике и других уметности, активан од своје ране младости, Владан Радовановић је, како наводи у Предговору за ову своју најновију књигу, осетио потребу да продуби и заокружи своја раније објављена размишљања о музици традиционалних извора звука и електроакустичкој, додатно подстакнут својим неслагањем са многим ставовима који преовлађују у музиколошкој и естетичкој литератури. Аутор напомиње да се у овој књизи бави само уметничком електроакустичком музиком, не желећи да у своја разматрања укључи остварења која „бришу границе“ између популарне и високе уметничке праксе. Као што је јасно већ из самог наслова, Радовановић усваја распрострањени термин *електроакустичка музика* као заједнички за разне врсте „технолошке“ музике – електронску, конкретну, компјутерску – иако су у употреби (знатно ређој) и неки други термини, као *техничка* или *експериментална музика*.

У средишту његове пажње су битне теме везане за технологију и естетику електроакустичке музике, којима приступа после претходног темељитог разматрања одговарајуће проблематике у неелектроакустичкој музици. Резултат тако осмишљеног излагања је сложена и обимна књига (418 стр.) састављена од четрнаест студија – поглавља која обрађују теме као што су услови за појаву електроакустичке музике, њена историја,

поетике и класификације, затим друштвени аспекти њене егзистенције, све до значења, деловања и онтологије (последња два поглавља носе наслове „Шта је музика?“ и „Шта је електроакустичка музика?“).

Књига је структурисана као расправа у којој аутор систематично, по тематским областима, излаже аргументацију својих ставова, доводећи их у везу са погледима других релевантних писаца. Пошто подробно изложи њихове тврдње, често уз помоћ цитата, приступа било њиховој афирмацији било полемичкој расправи. То што је истовремено информативна и јаког личног печата – што је чини у знатној мери и аутопоетичком – представља посебан квалитет ове књиге. Тако у контексту анализе појаве музике која се компонује помоћу компјутера, Радовановић чини осврт на ширу тему примене математике у стварању музике (46 и даље), презентујући и своја сопствена искуства слушања „математичких“ (Ксенакис) и „нематематичких дела“ из исте епохе (Лигети, Пендерецки). Исто тако, кад критички приступа разматрању спектралне музике која утиче на ствараоце заокупљене електроакустичким истраживањима, Радовановић не пропушта прилику да се супротстави доминантним ставовима из литературе која му је на располагању, што у овом и неким другим случајевима води ка третирању општијих питања когниције и перцепције. У том контексту наилазимо на пиščев занимљив исказ о сопственом доживљају времена: „...кад слушам музику, опајам само звучне догађаје, а опажање времена се можда наговештава тек када нека пауза дуже потраје. Време не можемо непосредно искусити – сем можда у изузетним случајевима када кажемо да је оно ‘стало’ или ‘пролетело’“ (83).

О музичкој когницији Радовановић опширније пише у поглављу посвећеном опажању електроакустичке музике. После уводних страна посвећених релевантним проучавањима психолошког реаговања људи на звукове и музику уопште, он усмерава пажњу ка опажању звукова електроакустичке музике, констатујући на самом почетку да оно, осим што укључује све раније поменуте особености везане за музику компоновану за традиционалне инструменте, отвара и неке друге проблеме јер се „слушалац налази пред захтевом за новим кодирањем

слушања“ (184). Подупирући своје ставове богатим личним искуством, аутор потом разматра питања опажања и осмишљавања звучних објеката, основних елемената и граница перцепције, „перфекције“ компјутерског звука, критички се односећи према неким теоријама из тих области.

Поглавље „Електроакустичка музика, модернизам и постмодернизам“ усмерено је ка што прецизнијем позиционирању електроакустичке музике у односу на два комплексна стила која су обележила XX век и почетак овог нашег. Разумљиво је зашто је аутор претходно приступио излагању о општим карактеристикама ова два „мега-стила“, како их зове, указујући при том на одступања сопствених погледа на њих у односу на оне који се могу пронаћи у релевантној литератури. С обзиром на плурализам тумачења који влада у овој области, било је заиста неопходно да се јасно искажу ставови о централним питањима модернизма и постмодернизма која одређују њихове статусе – пре свега о проблемима цитатности и иновативности, као и о проблематици дефиниције њихових почетака и трајања. Аутор се дужо задржава на анализи и критици таблица Ихаба Хасана, у којима су дати парови карактеристика модернизма и постмодернизма.

Узимајући у обзир категорије ексклузивности и популарности, Радовановић класификује постмодернизам на виши – езотеријски, и нижи – егзотеријски, додајући да је могућа и класификација која би се „укрстила“ са претходном: на неелектронски и електронски постмодернизам (99–100). Посебно привлачи пажњу ауторово неортодоксно сврставање дела неокласицистичке фазе Игора Стравинског у високи постмодернизам (заједно с опусима Арва Перга, Џорџа Рочберга и Луиса Андрисена) (100), као и сагледавање *Класичне симфоније* Сергеја Прокофјева (1917) као првог постмодернистичког музичког остварења (121), док став о раздвајању електроакустичке музике на модернистичку и постмодернистичку почетком седамдесетих година прошлог века (123) не би требало да изазове полемике.

У више наврата, а посебно детаљно у поглављу „Значење, деловање, језик“, Радовановић разматра теме везане за семантику и семиологију музике. Одбијајући да значење у музици сагледава као друштвено кон-

текстуализовано, аутор јасно исказује свој став: музика није значењска (па тако то није ни постмодернистичка), она је несагласна са појмовним мишљењем, али могуће је установити „неке врсте ‘значења’“ у музици – на пример, у случајевима упућивања на друге стилове, када заправо долази до „обликовног уодношавања“ (101). После аналитичког прегледа битних теоријских ставова из споменутих области (Сузана Лангер, Жан-Жак Натје, Умберто Еко, Лионард Мејер, Стивен Дејвис и др.), Радовановић констатује да „за електроакустичку музику изграђену од несимулативних звукова важи све што је речено за вокалноинструменталну музику“ (334), коментаришући и неке ставове Стравинског и Штокхаузена о коришћењу амбијенталних звукова као носилаца денотативних значења у електроакустичкој музици.

У тежњи ка што прецизнијем излагању, Радовановић уводи нове термине и одговарајуће појмове, посебно када се бави питањима психологије стварања, семиотике музике и односа музике и језика. Тако, ослањајући се на сопствено искуство као композитора, наводи, на пример, „прозвучавање“ (237) као фазу у процесу компоновања када музичка идеја постаје спремна за прво записивање, затим „музиколико трајање“ (245) као резултат коришћења одређених компјутерских програма за компоновање који угрожавају степен ауторства дела, „поуметничавање“ (157) у значењу проглашавања нечега уметношћу, „адопцију“ (118) као родни појам за разне видове коришћења туђег материјала у уметности. Радовановић уводи и друге неологизме (који ће задавати проблеме будућим преводиоцима његових дела на светске језике), као што су „музичност“ и „вештаност“ (47), у значењу поседовања специфично музичке изражајности, односно области која се удаљује од уметности према оној у којој преовладавају математички принципи.

Висока компетентност Владана Радовановића за разматрање ових области стварања и теоретисања проистиче из његове вишедеценијске ангажованости као композитора и руководиоца Електронског студија при Трећем програму Радио Београда, од његовог оснивања 1972. до 1999. године. Осим тога, имао је прилике да ради у електронским студијама по Европи, први пут још 1966. у Варшави. Посвећен истраживању звука

и пре сусрета са електроником, он је у електронској синтези звука и компјутерској технологији препознао могућности да своје идеје реализује неупоредиво брже и адекватније. Сусрет са том технолошком сфером није значио, међутим, и крај његовог компоновања за традиционалне ансамбле. Није нимало неочекивано што се уочавају изразите повезаности између ове две групе Радовановићевих композиција, док је директна веза демонстрирана у *Аудиоспацијалу* за женски хор и електронске звукове (1978), у којем се одвија процес непрестаног удаљавања и приближавања између наведене две звучне сфере. Од његових теоријских списа посвећених електроакустичкој музици треба споменути бар два: „Искушења електронске музике“ (*Трећи програм*, јесен 1971) и „Електронска музика: не-уметност, уметност, авангарда?“ (*Култура*, 23, 1973).

Већ из горе изложеног кратког и нужно непотпуног приказа књиге Владана Радовановића могло би се наслутити колико је њен садржај богат, слојевит и комплексан, а приступ сериозан и оригиналан. Као и у другим текстовима овог аутора, очигледан је његов труд да своје излагање учини што јаснијим и логички поткрепљенијим, што свакако не значи да није потребно уложити знатан интелектуални напор, уз подразумевајуће знање, да би се читалац пробијао кроз густо ткиво текста. Али књига, разумљиво, није ни намењена недовољно упућенима, већ академској јавности – не само музичкој – која је заинтересована за теоријска разматрања музике уопште и посебно електроакустичке музике, њеног смисла и промена везаних за напредак технологије. Овим издањем, које далеко надилази локални значај, начињен је врхунски допринос српској теоријској литератури о музици и уметности уопште.

*Мелита Милин*