
РАЗГОВОРИ

Чланак примљен 16. маја 2025.

Чланак прихваћен 10. јуна 2025

UDC 78.071.1:929 Кораћ В.(047.53)

Бранка Поповић*

Универзитет уметности у Београду

Факултет музичке уметности

Катедра за композицију

ПУТ У СРЕДИШТЕ ЗВУКА: ИНТЕРВЈУ СА ВЛАДИМИРОМ КОРАЋЕМ

Владимир Кораћ (1986) је завршио студије композиције на Факултету музичке уметности у Београду, у класи проф. Срђана Хофмана. Године 2020, на истом факултету завршава и докторске студије, у класи проф. Зорана Ерића. Тренутно је запослен као доцент на Катедри за композицију на Факултету музичке уметности у Београду.

Био је полазник мајсторских курсева и радионица – International Summer Academy Prague-Vienna-Budapest, Sarajevo Sonic Studio, Internationale Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt, Synthi100, Sonemus, Delian Academy for New Music где се усавршавао код реномираних композитора као што су: Филип Манури (Philippe Manoury), Рафаел Кендо (Raphael Cendo), Марк Андре (Mark Andre), Пијерлуиджи Билоне (Pierluigi Billone), Ено Попе (Enno Poppe), Сајмон Стин-Андерсен (Simon Steen-Andersen), Ричард Барет (Richard Barrett) и други. Композиције су му извођене у Србији, Аустрији, Швајцарској, Шпанији, Немачкој, Словачкој, Грчкој, Босни и Херцеговини, Хрватској, Ирану, Аргентини, Америци, као и на фестивалима:

ISA, Sarajevo Sonic Studio, Излог савременог звука, Vienna International Saxfest, The 18th World Saxophone Congress, Међународна трибина композитора, Tehran International Electronic Music Festival, Atemporánea Festival и др.



Владимир Кораћ

* Ауторкина контакт адреса: branka@branka.rs

Добитник је Мокрањчеве награде за 2023. годину за композицију *Вода* за хармонику, електронику и видео.

Музика Владимира Кораћа утемељена је на достигнућима спектралне музике која су проширена истраживањима звучних потенцијала електронског медија и могућности комбиновања акустичних инструмената и електронике, уз посебну бригу о детаљима и специфичну дилатацију времена.

Твоја естетика и композициони поступци снажно се наслањају на тековине спектралне музике. Композиција Event Horizon за ансамбл и електронику, чини се, на много начина призива Парцијале (Partiels) Жерара Грizeа (Gérard Grisey). Који процеси се налазе у основи ове композиције?

У композицији *Event Horizon* сам покушао да сублимирам своја истраживања на пољу организовања елемената музичког тока, а које сам спроводио у неким својим претходним остварењима.

Полазећи од естетике спектралне музике, бавио сам се анализом физичких својстава самог звука на одређеним звучним узорцима, као и специфичним акустичким својствима инструмената са једне стране, и специфичностима електронског медија, са друге (синтеза звука и његове трансформације помоћу различитих модулација – FM, RM, итд.).

За композицију *Event Horizon* одабрао сам неколико звучних узорака који су свирани на контрабасу и они су потом подвргнути спектралним анализама у програму *AudioSculpt* који омогућава детаљно сагледавање присутних хармоника и нехармоника, као и њихово понашање у временској димензији, тј. брзинâ њихових појављивања, нестајања и трајања појединачних хармоника. Резултати су потом подвргнути различитим третманима и трансформацијама, у програмима *OpenMusic* и *Orchids*, путем којих је формирана палета могућих хармонских, мелодијских, ритмичких и оркестрационих решења као и комбинација за будућу композицију.

У фокусу интересовања ми је била и транспозиција техника електронске музике у домен акустичне (инструменталне) музике. То подразумева опонашање изградње електронских инструмената и симулацију одређених ефеката и модулација карактеристичних за електронску музику у инструменталном парту композиције. Као значајно за композициони процес намеће се и редуковање елемената музичког тока, ‘одбацивање’ и неутрализација компоненти као што су метар, мелодија, у великој мери и ритам, а на супрот томе придавање већег значаја хармонској компоненти, односно њеној специфичној организацији и ‘униформисаности’, боји и тембру.

Грize је свој комплексан однос према музичком времену описао у есеју Tempus ex Machina и у њему препознаје временске слојеве – скелет времена, месо времена и кожу времена. Какав је твој однос према музичком времену?

Можда бих могао рећи да је музичко време једна од малобројних компоненти музичког тока коју обликујем у већој мери интуитивно. У основи то је помно ослушкивање сопственог музичког бића и неког унутрашњег пулса.

Мој музички језик тражи дужа времена. Чак и у случају једноставнијих музичких мисли мени је потребно пролонгирано музичко време. Затим, постоји и освешћена жеља за изградњом музичких целина у којима је ритам дешавања аугментиран, зумиран у временској димензији на сличан начин као што звук микроскопски сагледавам до детаља међуодноса парцијала како бих створио преткомпозициони садржај који ћу користити за обликовање хармонско-мелодијског слога, а свакако је значајна и лична преференца ка музичким материјалима које бирам за обликовање музичког наратива. Ако је својеврсни мотив у

композицији сама боја и/или транзиција од тембра А до тембра Б, то изискује одређено време које је потребно да се они поједаначно успоставе и потрају довољно дуго како би могли да се перципирају као посебно битни чиниоци музичког тока. У свом есеју Грize (Gérard Grisey) о свему овоме врло детаљно пише – а може се препознати и кроз мој одговор да су ми та промишљања врло блиска – и у више наврата подвлачи мисао да што пажљивије послушкујемо микроскопске детаље звука, то више морамо „повећати“ трајања тих догађаја да бисмо их јасно чули.¹

Ширење времена је дефинитивно нешто што ме непрестано привлачи, и то на начин растезања физички стварног и мерљивог времена у којем је густина музичког дешавања врло сведена, а уједно тиме и стварање једног фиктивног и субјективног времена у коме се, услед те економичности, губе слушни репери оријентације и ствара једно хипнотичко дејство аугментираних времена.

Razlika je Grizeov termin kojim opisuje perceptivnu distancu između dva sukcesivna događaja – ako se muzički narativ sastoji iz događaja koji su generisani istim procesom, slušalac je u mogućnosti da predvidi buduće događaje, tj. razvoj muzičkog toka sve dok se proces njegovog generisanja ne promeni. Tada je razlika između događaja mala. Ukoliko se muzički narativ sastoji iz nepovezanih događaja koje nije moguće predvideti, razlika je velika. Nivo tenzije zavisi od nivoa razlike. Od kakvog je značaja za muzičko vreme mogućnost doziranja razlike i koja su tvoja sredstva kojom je doziraš?

Дозирање разлике варира у зависности од целокупног трајања композиције. Генерално више нагињем ка еволутивним формама дужег даха, где насумично изабрани делови композиције извучени из контекста тотала могу деловати потпуно статично, као да се заправо ништа битно не дешава и мења у њима, али ако бисмо се удаљили и сагледали целину, уочава се константно кретање, преобликовање и транзиција музичког наратива. У том смислу, разлике које се појављују, често се уводе помало ‘стидљиво’. Не ремете сувише пређашњи музички ток, већ постепено добијају на значају потискујући пређашња дешавања. Наравно, ово није некаква формула које се увек придржавам, некада просто желим снажан рез музичког тока било да је у питању варијантно поновљен или потпуно нов сигнал почетка који ће представљати наредну итерацију претходног тока или почетак потпуно контрастног одсека композиције.

Са једне стране, ове сигнале почетака третирам као радикалне разлике које се оштро супротстављају свему што им је претходило и у контексту Грizeовог поимања меса времена, то је неочекивани шок који у датом тренутку време убрзава и сажима. Та дешавања су од битног значаја за касније поимање макроформе композиције и о њима у великој мери размишљам и бирам их већ на самом почетку процеса компоновања, док је композиција тек једва ухватљива имагинација целокупног музичког тока.

Са друге стране, непрекинуто ‘ваљање’ и еволуирање звука, као и ‘ситни’, интрузивни елементи који се повремено појављују, можда су и битнија средства којима дозираам степен разлике у музичком времену. Иако је моја музика лишена стабилног пулса и перцептивног метра, поменута средства ми дозвољавају да обликујем пулсирање музичког тока и времена

¹ Everything happens as if the effect of a zoom lens, which brings us closer to the internal structure of sounds, was only able to function by way of an opposite effect in relation to time. The more we expand our auditory acuity to perceive the microphonic world, the more we draw in our temporal acuity, to the point of needing fairly long durations. Gérard Grisey, „Tempus ex Machina: A composer's reflections on musical time“, *Contemporary Music Review*, 2, 1, 1987, 259.

које се више доживљава као сукцесивна смена различитих трајања. У смислу да еволутивним процесима остварујем микроскопска загледања и осветљавање детаља звука. То доводи до ширења перцепције времена, можда чак и стварања неког сопственог времена знаног само слушаоцу у датом тренутку; а спорадичним неочекиваним микроконтрастима или разликама дозирама убрзање протока времена, који на начин некаквих *гличева* праве суптилна меандрирања тотала који је у сталној тежњи да се приближи некаквој статичности.

Спектрализам сматрам једним од најинвентивнијих система за организацију музичког материјала који је настао после разарања тоналитета. На једном од часова из предмета Анализа савремене музике, студенткиња је спектралну музику описала као organic тоналност, што ми се, с обзиром на то да су њени корени у физичким карактеристикама звука, чини као исправно опажање. Да ли можеш да упоредиш тоналност у оквиру које се креће спектрална музика и тоналитет? Који од два система ти изгледа еластичније у смислу могућности истраживања нових решења?

Рекао бих да након тоналног система, спектрална музика једина пружа могућност за постојање високо организованог система који обухвата све параметаре музичког тока, који их све редефинише и у новом светлу поново обједињује у једну кохерентну целину. Мјурај (Tristan Murail) и Гризе су често описивали спектралну музику као естетику, а не стил, више као став него скуп техника. Међутим, рекао бих и да су композиционе технике развијане и коришћене у овом музичко естетском усмерењу, умногоме допринеле еволуирању генералне музичке мисли и могућностима њене организације. У основи спектралне музике је окретање ка акустичним својствима звука и спектру акустичних звучних узорака који бивају почетна тачка од које креће обликовање композиције. Финберг (Joshua Fineberg) ово назива *“резервоарима”* који се третирају као модели из којих се могу развијати мелодије и хармоније, а снага система се огледа у чињеници да акустични модели могу генерисати велики број фреквенција које се међусобно комбинују без ризика да се свеукупна кохерентност наруши.² Међутим, за разлику од тоналног система, не постоји једна, условно речено, коначна листа могућности и техника које се примењују у свим композицијам, већ у спектралној музици од композиције до композиције варира која од композиционих техника ће бити на делу и да ли ће се и у коликој мери одређених ‘законитости’ композитор придржавати.

Спектралну музику бисмо можда могли и да посматрамо као својеврсну еволуцију тоналне. Међу првим композиторима који су се окренули овој естетици постојала је и жеља за „рехабилитацијом консонанце“, али не тако што би се вратили на музички језик и израз тоналне ере. Тембр постаје покретачка снага каква су до тада били мелодија, мотив, ритам, хармонија. Још конкретније, за Мјураја, *фузија хармоније и тембра представља јединствен звучни објекат који постаје основа његовог композиционог процеса.*

Еластичност система тоналне музике је потврђена, иза нас је неколико векова развијања и еволуирања тог система који је омогућио величанствен диверзитет стилова и поетика. Моје мишљење је да је животни век тог система проживљен. Артефакти тоналности ће и даље бити од изузетно битног значаја, али прогрес је неминован и повратак на језик прошлости не видим као нешто што нас у будућности чека.

Поетика спектрализма пружа мноштво могућности и несумњиво има потенцијал за даљи развој, али да ли ће се то и десити, зависи искључиво од афинитета композитора који су

² Joshua Fineberg, „Appendix I – Guide to the Basic Concepts and Techniques of Spectral Music“, *Contemporary Music Review*, 19, 2, 2000, 99.

данас активни. Верујем да је управо приступ хармонији једна од кључних разлика између ова два система. Она прави квалитативно естетску поларизацију међу њима, на начин да је одступање од хијерархијских односа између акорада и њихових функционалних веза, управо један од битнијих фактора који даје специфичну сонорност спектралних композиција, али и ограничавајући елемент, јер ослањање само на физичке особине звука као нуклеус за хармонску изградњу много брже води у звучну истост. Одређена систематизација на том пољу дала би свакако један нов импулс даљем развоју и надградњи система, али да ли ће до тога доћи, у данашњем времену када се ужурбано освајају нови хоризонти и исто тако брзо и напуштају, то је велико питање.

Друга значајна карактеристика твоје музике је готово незаобилазна електроника, са изразито активном улогом. Какав је третман електронике у композицији PhaseTwo?

У композицији *PhaseTwo*, електронски парт је комбинација *live* и *fixed media* електронике. *Fixed media* парт подразумева одређен број унапред припремљених секвенци (њихово трајање варира од пар секунди до пар минута) које покреће изводјач електронског парта у тачно назначеним местима у партитури. Овај слој је креиран у потпуности од различитих узорака инструмената акустичног парта композиције који су потом подвргнути многобројним трансформацијама. Ти звучни узорци су заправо сегменти онога што извођачи свирају током композиције, али су им начињене различите транспозиције (од микроинтервала до драстичних померања неколико октава навише или наниже), манипулације временском димензијом где сам радио радикалне измене попут растезања узорака од неколико секунди у трајање од преко десетак минута и обрнуто, сабијање дугачких узорака у трајање од само неколико секунди, и након тога, на ове новодобијене звучне резултате сам аплицирао различите аудио ефекте како бих добио жељене звучности које су потом коришћене за креирање *fixed media* слоја.

Слој *live* електронике подразумева процесуирање у реалном времену онога што свирају акустични инструменти. То је такође врло прецизно дефинисано у партитури: у ком тренутку се сигнал, из различитих микрофона који су постављени пред инструментима клавијског трија, пропушта у унапред креиране ланце, тј. *рекове* аудио ефеката.

Креирање електронског парта од семплова појединачних инструмената који су део акустичног парта композиције је нешто што често радим у својим електро-акустичним композицијама. На тај начин добијам својеврсно мултиплицирање акустичног ансамбла и проширивање његовог звучног спектра. Звучности које би биле немогуће на акустичним инструментима бивају лако доступне коришћењем електронике. У том смислу, електронски слој често садржи широк дијапазон звучности које се крећу од поприлично реалистичних код којих је врло лако уочити да су настале од неког конкретног инструмента и специфичног начина свирања на њему, па до оних код којих је готово немогуће закључити шта је била полазишна основа – да ли је то био неки семпл или је резултат одредјене синтезе звука. Та верситалност електронског парта омогућава нам и да се 'играмо' перцепцијом композиције у свести слушаоца. Дозвољава ми да обликујем делове музичког тока у којима као да електронски парт уопште није присутан, све док не постане и више него јасно да је тренутну звучну слику немогуће постићи само акустичним инструментима. Тада долази до питања, а надам се и до додатне заинтригираности слушаоца, када је и да ли је електронски парт заправо све време и био присутан...

Рекао бих и да ми рад са звучним узорцима омогућава већу кохерентност акустичног и електронског слоја, поготово јер и на концертима захтевам да у електро-акустичним композицијама буде озвучен у одредјеној мери и ансамбл. Тиме се ова два медија не спајају у хомогену звучну масу искључиво у концертном простору, већ и у самим звучницима.

Како видиш електронски медиј у односу на акустичке инструменте?

Мислим да је прошло довољно времена од појаве електронског медија да бисмо данас могли да кажемо да је електроника само „још један од инструмената” који можемо да бирамо за наше композиције. Не сматрам електронски медиј нити супериорнијим нити инфериорнијим у односу на акустички.

Могућности коришћења електронског медија су врло разноврсне и степен сложености зависи, данас, искључиво од имагинације композитора. Лепота овог медија је што се сам чин компоновање проширује и на поље креирања звука за композицију, и како то Срдјан Хофман каже, *композитор уједно бива и градитељ самог инструмента*. Различитим синтезама звука и/или употребом звучних узорака у могућности смо да креирамо звучности које су и потпуно незамисливе у акустичном медију. Ако бисмо кренули од најједноставнијег ка комплекснијим третманима, овај медиј нам пружа могућност да електронски парт композиције третирамо као још један – готово појединачни! – инструмент у композицији, што је случај рецимо код Берија (Luciano Berio) у *Секвенци бр. 7* за обоу којој је придодат један синус тон који суптилно траје током целе композиције; потом како се ситуација усложњава – код Нона (Luigi Nono) у композицији *...sofferte onde serene...* где уз клавир имамо и електронику реализовану као *tape*, а која у својој основи јесте првенствено снимак клавира (коришћени су и звучни узорци црквених звона) који је потом трансформисан и модулисан у мери да је јасно да то више није само снимак акустичног инструмента, нити је на клавиру могуће рекреирати добијену звучност, али је ипак сачувана његова тембрална препознатљивост. То у крајњем резултату оставља утисак једног врло специфичног, помало искривљеног клавирског дуа; па све до врло сложених третмана при изградњи и реализацији електронског слоја. Они могу водити до тога да се овај медиј и тај такозвани „још један инструмент” у композицији, приближе комплексности и звучном богатству који су у акустичном медију својствени симфонијском оркестру.

За мене је употребе електронике у композицијама више питање тембралног проширења одабраног ансамбла него што би то било супротстављање два медија. Тембрална проширења су ми у фокусу и кад су у питању акустични инструменти, отуда значајна употреба проширених техника свирања у мојим композицијама, а кад свему томе додам и електронски слој, сваки ансамбл постаје један мали оркестар. У том смислу, као што сам и поменуо, често посежем за узорковањем акустичних инструмената, и од те полазишне тачке градим широку палету сонористичких и изражајних могућности које током трајања композиције акустични и електронски парт повремено спајају и амалгамишу у апсолутно јединствену и нераздвојиву звучност. А такође ми пружају могућност да два медија поставим у крајње супротстављене, опозитне сфере целокупног звучног тотала.

Композиција Вода за хармонику, електронику и видео награђена је Мокрањчевом наградом за 2023. годину. Поред акустичног и електронског музичког слоја, визуелни медиј једнако је значајан за структуру ове композиције. Код Шенберга (Arnold Schönberg) питање синкретичних форми, оваплоћено у његовој опери Срећна рука, „није засновано на концепту синтезе различитих уметности – попут поезије, музике и стихова, већ је утемељено на уодношавању медија тих уметности – речи, тона, боје,

светла, покрета“.³ На којим принципима је реализована композиција *Вода и шта је у основи ове синкретичне форме?*

Што се тиче *Воде*, ту је било више неких идеја како би требало да се реализује тај синкретизам. На крају се ипак испоставило да ће то бити мој визуелни првенац. Искрено, не постоји нека велика ‘мудрост’ иза свега тога већ радозналост према софтверима и играње у њима. Видео аспект и *Воде* и неких каснијих електронских композиција које сам пропратио „визуелним радовима”, реализован је кроз софтвер *Videosync* који је и намењен музичарима, а представља својеврсну екстензију софтвера *Ableton Live*. Наиме, видео инструменте и видео семплере тригерују првенствено MIDI секвенце, али и аудио сигнал појединачних канала, док се видео ефекти, који су грађени тако да нас подсећају на аудио ефекте који су нам иначе познати и чије принципе деловања врло добро знамо, везују за поменуте видео инструменте и на тај начин добијамо једну органску повезаност и савршену синхронизацију (ако то желимо) музике и видеа.

За мене је рад са видеом, за сада, попут игре новом играчком; доступно ми је нешто ново и покушавам да видим шта са тим алатом могу да постигнем и на које све начине могу да уодношавам музику са визуелним аспектом.

Вода је компонована са идејом да ће бити присутан и неки визуелни наратив, али и да без њега може да егзистира потпуно функционално као целина. Иза основне композиционе идеје, и овде се крије првенствено сам звук инструмента – хармонике, а у споју инструмента и електронике посебну важност сам придавао мешању та два медија и замагљивању граница између њих. То сам покушао да остварим кроз три сегмента реализације: *fixed media* електроником где је сав материјал начињен од звучних узорака добијених уснимавањем хармонике који су потом на различите начине модулисани и мењани и напоследку фиксирани у краће и дуже секвенце; затим, кроз слој *live* електронике који се јавља у одређеним деловима композиције и где садржај настаје у реалном времену процесуирањем онога што хармоника свира у датом тренутку; и напоследку, озвучавањем хармонике. Компоновање акустичког слоја се наслања на употребу разних техника које имају упориште у спектралној музици и које ми омогућавају да стварам снажну преткомпозициону базу акордских склопова, хармонских веза и ритмичких патерна који су потом, различитим поступцима (филтрирања, интерполације и сл.) мењани, трансформисани и комбиновани, а и слободно употребљавани приликом коначног обликовања музичког тока композиције. Након што је партитура потпуно завршена, упустио сам се у изградњу визуелног слоја. Идеја о том медију можда је ипак подсвесно утицала и на чин компоновања музике, то би се могло претпоставити гледањем партитуре у којој су већи одсеци ове једноставачне композиције насловљени као сцена 1, 2, 3 итд.

Рекао бих да је једна од одлика *Воде* економичност у погледу експлоатисаног музичког материјала, али који се непрестано развија, било у непосредним итерацијама, било на растојању. Ту економичност сам задржао и у визуелном слоју и користио се са тек неколико видео клипова, првенствено телефоном уснимљене воде – снимци језера и реке. Генератор дешавања у видеу је електронски парт композиције, који је из аудио формата конвертован у MIDI и као такав је покретао видео секвенце, видео инструменте и утицао на параметре одабраних видео ефеката. Наравно, конверзија из аудија у MIDI, поготово у случају комплексних звучности, не даје апсолутну транспозицију материјала, заправо доноси са собом мноштво изобличења, али сам сматрао да то има своје дражи јер се грешке које се појављују

³ Mirjana Veselinović-Hofman, „Drama sa muzikom Srećna ruka Arnolda Šenberga kao višemedijski projekat“, ART+MEDIA | Časopis za studije umetnosti i medija / Journal of Art and Media Studies, 2, decembar, 2012, 12.

могу посматрати и као својеврсна хетерофонија у односу на полазишни материјал. На овај начин сам добио једну дубљу и органску повезаност између ова два медија, где сам уједно остварио потребну синхронизацију међу њима али и пожељну флексибилност, избегавши превише круту везу визуелног и звучног парта.

Како сагледаваш тренутну ситуацију у савременој класичној музици и шта мислиш на који начин би она могла даље да се развија?

Живимо у једном сјајном времену препуном диверзитета, у времену када је све могуће и различите музичке естетике коегсистирају и праве помаке у развоју савремене музике. Рекао бих и да прогреси у сфери једне естетике заправо утичу и на развој других естетика и то је оно што генералну музичку мисао савремене музике гура напред. Да ли ће се то некако сабрати у јединственију целину, то ће знати људи за пар стотина година који ће бити у могућности да, за нас последњих 70-ак година, сагледају из једне другачије перспективе, поредећи овај тренутак са епохама које су нам претходиле и са оним што ће тек наступити. Знам да сам ја изузетно задовољан што сам савременик баш ове епохе, иако и нисам имао могућност неког избора...

Цитирана дела

Grisey, Gérard: „Tempus ex Machina: A composer's reflections on musical time“, *Contemporary Music Review*, 2, 1, 1987, 239–275.

Veselinović-Hofman, Mirjana: „Drama sa muzikom *Srećna ruka* Arnolda Šenberga kao višemedijski projekat“, *ART+MEDIA | Časopis za studije umetnosti i medija / Journal of Art and Media Studies*, 2, decembar, 2012, 11–20.

Fineberg, Joshua: „Appendix I – Guide to the Basic Concepts and Techniques of Spectral Music“, *Contemporary Music Review*, 19, 2, 2000, 81–113.