Umetnička muzika u virtuelnom svetu multimedije

Smiljka Isaković¹

Fakultet za kulturu i medije, Megatrend univerzitet

doi:10.5937/comman1327049I

Rezime: *Koncerti umetničke muzike uvek su bili mesta muzičkog doživljaja, ali i mesta društvene aktivnosti, što se menja u novom milenijumu eksplozivnog razvoja tehnologija.² Dostupnost muzičke umetnosti je sve veća, a konkurencija globalna. Muzika je druga po redu na listi popularnosti sadržaja interneta – veliki deo umetničke muzike već se nalazi u domenu neograničenog korišćenja, posebno muzika koja je stvarana pre nekoliko vekova. Individualna dostupnost dovela je do laganog gašenja socijalnog faktora, druženja kroz muziku. Publika postaje asocijalna i otuđena. Ceo ritual primanja i predavanja na koncertu je ugrožen, ali i kvalitet onoga što nam nudi internet. YouTube, sa milionima muzičkih priloga nabacanih bez kriterijuma, dovodi do apsurdna definiciju visokog kvaliteta muzičke umetnosti. Pomalo razmaženoj, ali otpornoj umetničkoj muzici, predstoji duga borba pozicioniranja u novom hrabrom virtuelnom i multimedijalnom svetu.*

Ključne reči: *umetnička muzika, koncert, virtuelni svet, multimedija*

Novi mediji u novom dobu

Teoretičar medija Maršal Makluan (Marshall McLuhan, 1911–1980) istraživao je fenomen komunikacije kao univerzalnog načina ljudskog društvenog kontakta (McLuhan, 2001). Smatrao je da je ono što medij poručuje manje

¹ Kontakt sa autorom: smiljkais@gmail.com.

² Rad predstavlja deo istraživanja na projektu „Unapređenje javnih politika u Srbiji u funkciji poboljšanja socijalne sigurnosti građana i održivog privrednog rasta“ broj 47004, koji finansira Ministarstvo prosvete i nauke Republike Srbije.

važno od načina na koji se to saopštava, iz čega je proizašao njegov čuveni aksiom *Medij je poruka*. Makluan smatra da nije bitna sadržina, važan je sam medij, a kako su mediji, po Makluanu, produžeci naših čula, menjajući se, oni radikalno transformišu našu okolinu i nas, utičući na sve što radimo. Makluan je razvoj ljudskog društva predstavio kroz tri faze – prvu karakteriše pojava i razvoj ljudskog govora (audio-taktilna kultura), drugu razvoj štampe (vizuelna kultura), a treću pojava elektronskih medija, koji omogućuju sasvim novu vrstu kulture uslovljenu razvojem visokih tehnologija. Stalno zabavljen pitanjem medija, koji su ga do kraja života intrigirali, Makluan je medije podelio na vruće i hladne, sa dosta nejasnim definicijama. Vrući mediji imaju visok stepen određenosti, pružaju obilje materijala, zahtevaju relativno pasivnu publiku, intenzivno angažuju samo čulo vida – to su štampa, radio, film i fotografija. Hladni emituju poruke nižeg stepena određenosti, traže intenzivno učešće publike, angažuju više čula, to su telefon, televizija i direktna komunikacija. Moramo imati u vidu da on, nažalost, nije dočekaio carstvo interneta, eksploziju virtuelne stvarnosti i sve ono što je predviđao kao maštovit teoretičar (globalno selo, svetska satelitska mreža, svet kao globalni teatar), pa su neke od njegovih revolucionarnih ideja ostale nedorečene.

Živimo u svetu koji je Makluan predvideo (McLuhan, 2001) – ekranska pismenost preuzima mesto Gutenbergove. Postali smo ekranski ljudi i od nas se traži, pre svega, ekranska pismenost, kao što se nekad pretpostavljala pismenost štampane reči. Vizuelni alati razvijaju se sve brže, pomognuti sve moćnijom digitalnom tehnologijom. Tekst, zvuk i pokret već su stopljeni u jedinstveni intermedijalni virtuelni prostor, koji se permanentno nalazi u „oblaku“ sve postojeće i stalno prisutne globalne mreže interneta. Svakodnevna primena današnje interaktivne multimedijalnosti postavlja pred savremene muzičare, kompozitore i izvođače zahtev i uslov da se prilagode vremenu, pa je primenjena visoka tehnologija u muzici postala očekivana i skoro prirodna realnost. Od sasvim jednostavnih kompozicija sa „pridruženom magnetofonskom trakom“ do komplikovanih softverskih i digitalnih transmutacija, kompozitori i izvođači su se navikli, ili se navikavaju, na prisustvo „svemirskih“ mikrofona, audio-tehnike, laptopova i ostalih tehnoloških spravica i programa kako u tonskom studiju, tako i na sceni.

Mediamorphosis (promena, metamorfoza, transformacija medija) termin je kojim Rodžer Fidler (Fidler, 1997) krajem dvadesetog veka obeležava tehnološ-

ku evoluciju komunikacije. Znamo da se mediji transformišu i zbog socijalnih, kulturoloških, političkih i ekonomskih promena, kao odgovor na kompleksnu interaktivnost društvenih i tehnoloških inovacija. Ali, razvoj visokih tehnologija i digitalnih instrumenata menja proces i sadržaj ljudskih komunikacija i medija na sasvim poseban način. Uostalom, po Makluanu (McLuhan, 2001), društvo se tokom istorije uvek menjalo pod uticajem novih medija. Transformacija medija na globalnom planu obeležena je koegzistiranjem sa starim formama, postepenom metamorfozom starih medija u nove i izazovima koje usvajanje novih medija donosi. Do sada su, kroz istoriju civilizacije ljudi prošli kroz tri medijamorfoze: pojavu govora, pisane reči i digitalnog jezika. Poslednja medijamorfoza obeležena je pojavom električne energije, telegrafa, fotografije, elektro-mehaničkih uređaja i elektronske tehnologije, zatim pojavom kompjutera i interneta (Fidler, 1997). Ova do sada najmasovnija promena delovala je na globalno, ali i trenutno povezivanje miliona ljudi, pa je tako ubrzala i masovno menjanje svesti na globalnom nivou.

Digitalni jezik se, kao i oba jezika pre njega, govorni i pisani, razvija od starih formi i medija, ali digitalni jezik, za razliku od pisanog i govornog, omogućuje komunikaciju između mašine i čoveka, ali i *mašine i mašine*. U digitalnom jeziku je ono što čovek razlikuje kao tekst, sliku i zvuk, irelevantno, jer se sve predstavlja u bitovima. Ceo kosmos odvija se u binarnom sistemu između nule i jedinice. Mi smo još uvek u ranoj fazi ove transformacije, koja je sve brža i sve kompleksnija. Sva tri nivoa ljudske komunikacije, interpersonalna (jedan-na-jedan), multipersonalna – informativna, i multipersonalna – dokumentarna (radio i televizija) spojeni su u koncept multimedijalnih interaktivnih medija koji na nas imaju dubok i dalekosežni uticaj.

Metamorfoza u medijima odvija se u šest principa (Fidler, 1997). To su *koegzistencija* (medijske forme opstaju i razvijaju se zajedno u kompleksni, prilagodljivi sistem, stare forme utiču na nove), zatim postepena *transformacija* novih medija iz starih, *rasprostriranje* (dominantne forme starijih medija ostaju i u novim), *opstanak* (starije forme se adaptiraju i evoluiraju da bi opstale), *moćnost i potreba* (za uspeh novih medija potrebna je tržišna potražnja i potreba, kao i motivacioni faktori kao što su socijalni, politički, ekonomski ili neki drugi), i kao poslednji, faktor *usporenog usvajanja* (novim tehnologijama uvek treba duže nego što se očekuje, da bi postigle komercijalni uspeh).

Muzika i tehnologija

Muzika je, za razliku od nekih drugih formi i pojava oblika umetničkog izražavanja, vezana za vremenski faktor interpretacije. Svako muzičko izvođenje potpuno je novo, neponovljivo i nepredvidljivo: isto delo izvodi se različito u zavisnosti od izvođača; sa istim izvođačem isto delo svaki put se drugačije interpretira; učinak u odnosu na publiku takođe podleže istom faktoru (isto delo, isto izvođenje, različit uticaj na publiku, drugačija vrednosna recepcija u istorijskom vremenu). Akt interpretacije u muzici jedinstven je događaj i nemoguće ga je potpuno predvideti. Ono što se događa na podijumu, sceni, muzičko-scenski događaj, događa se ekskluzivno samo jednom, u samo tom određenom vremenskom intervalu dok izvođenje traje. Taj nedokučivi momenat stvaranja, *ovde i sad*, rezultat je talenta, kreativnosti i nadahnuća umetnika na sceni, u sinergiji sa kompozitorom i publikom. O ovom odnosu – nekom drugom prilikom.

Dok se moderna tehnologija i njeni podsistemi jako brzo menjaju i razvijaju, ljudska sposobnost za prilagođavanje sporije prati ove procese (Adižes, 2002). Jedino u umetnosti, koja je po svojoj prirodi konceptualna, aktivnostima koje podstiču kreativne procese, čovek može premostiti ovaj raskorak, ali i sama umetnost se menja. Promene u muzici i muzičkim obrascima događaju se ne samo zbog modernizacije muzičkih sredstava, nego i zbog već pomenute medijamorfoze, metamorfoze samih medija. U slučaju muzike to su promene u načinu muzičke komunikacije koje nastaju zbog primene visokih tehnologija u oblasti stvaranja muzike, kao i u procesima tehničkih i ekonomskih mehanizama koji vladaju distribucijom i izvođenjem muzike.

Postoji nekoliko elemenata promene koje u muziku unose nove tehnologije i novi mediji na globalnom planu (Blaukopf & Zembylas, 2012). Prvi element je svakako *dominacija muzike koja se izvodi i distribuira elektronski*. Već dosta dugo se vodi debata da li je uticaj savremene tehnologije na muziku demokratizacija ili nešto drugo. U svakom slučaju, na taj način se smanjuje procenat promocije i izvođenje „žive” muzike, smanjuje se kreativni doprinos publike, koja se od *učesnika* događaja pretvara u *svedoka*, ne udiše isti vazduh sa umetnikom, stvara se sindrom lenje publike (*couch potato* – krompir na kauču), brenda savremenog, nezainteresovanog konzumenta umetnosti.

Što se tiče muzičke prakse, 2009. godine stvoren je prvi YouTube simfonijski orkestar, sastavljen na način do tada nezamisliv. Naime, muzičari koji su želeli da nastupe kao članovi orkestra u Karnegi Holu u Njujorku, svoje interpretacije postavili su u vidu klipova na YouTube, a glasali su globalno gledaoci YouTubea. Od preko tri hiljade postavljenih video klipova na audiciji, vox populi izabrao je prvo dvesta finalista, a zatim i pobednike u kategorijama instrumenata koji su bili potrebni. Pobednicima je plaćen put do Njujorka, gde su prvo održane, ipak, normalne probe, „oči u oči“ s dirigentom, a zatim i koncert. Od izabranih devedeset finalista iz trideset zemalja, od 15–55 godina, neki nikad nisu pre toga svirali van svojih zemalja, a naravno ni u tako prestižnoj koncertnoj dvorani. Finalne probe su trajale samo tri dana, pod dirigentskom palicom Majkla Tilsona Tomasa, za program u okviru kojeg su izvedena dela Baha, Mocarta, Vilja Lobosa, Vagnera, Čajkovskog, Harisona, Kejdža, kao i kompozicija specijalno napisana za ovu priliku – *Internet Simfonija br. 1, Eroica*, kineskog kompozitora Tan Duna. Koncert je bio veoma uspešan, a muzičari su poručili da će kroz ovakvu praksu klasična muzika dospeti do šire publike, kao i do više mladih, koji su glavni korisnici sajta YouTube. Ovo je bio redak primer korišćenja sajta YouTube za propagandu muzike visokog kvaliteta, što inače često nije slučaj. Pod uticajem ovog presedana, oformljen je i Oldeboro YouTube omladinski orkestar u Velikoj Britaniji povodom Olimpijskih igara 2012. Takođe su mladi muzičari postavili svoje klipove za audiciju na YouTube, glasalo se kao i u prethodnom primeru, a prijavilo se preko šest stotina zainteresovanih učenika muzičkih škola, konzervatorijuma i članova omladinskih orkestara širom Evrope, Azije, Amerike i Okeanije. Najbolji su nastupili u orkestru koji je svirao Olimpijsku temu na otvaranju Olimpijskih igara i učestvovao u muzičkim aktivnostima Kulturne Olimpijade, koja se odvijala paralelno sa sportskom.

Element promene takođe čini i *teže obezbeđivanje autorskih prava (copyrights) za klasične izvođače*. Muzika je druga po redu na listi popularnosti sadržaja interneta, a veliki deo umetničke muzike već se nalazi u domenu neograničenog korišćenja – autorska prava su nezaštićena, posebno u domenu izvođaštva (Passman, 2003).

Valter Benjamin (2008) nagovestio je jedan od elemenata promene statusa klasičnih umetnosti u svom čuvenom eseju „Umetničko delo u veku svoje tehnike reprodukcije“ iz 1936. godine – u slučaju muzike se sada događa *da se gubi osećaj da muzika ima jedinstvenu auru*. Osećaj učesnika u živom koncertu

svodi se na *svedoka* u elektronskom prenosu. Razdvaja se muzičko izvođenje od muzičke diseminacije, a poznato je da je zvučni osećaj sasvim različit u živom i u „prenesenom“ izvođenju. Direktna komunikacija muzičara na sceni i publike nestaje, kao i socijalna funkcija muzike sa živog koncerta, koji je do sada bio kako društveni, tako i umetnički doživljaj. I umetnici i publika postaju ikebana u modernom svetu virtuelne zabave, pa tako publika sveta može uživati u direktnim prenosima (*live streaming*) koncerata kultnog dirigenta Gustava Dudamela, koji postaje globalna muzička zvezda, ali je mali broj odabranih koji su na licu mesta u Kaliforniji i mogu pratiti svaku nijansu koncertnog izvođenja simfonijskog orkestra koji on vodi. Već nekoliko godina i naša publika može subotom uveče na drugom i trećem programu *Radio Beograda* slušati *live streaming* odabranih opera iz Metropolitene opere u Njujorku, dok su prenosi opera u bioskopima postali standard širom Amerike, a od skora i kod nas.

Zbog napretka visokih tehnologija i onoga što je moguće slušati na aparatima visoke audio-definicije, posebno na visoko profilisanim slušalicama koje savremeni konzumenti najviše koriste, *očekivanja koncertne i operске publike se menjaju* – očekuje se jači zvuk, a samim tim *menja se osećaj za prostornu akustiku živog koncerta*. Prirodan zvuk izvođenja na sceni kao da ne zadovoljava onoga koji je navikao na sterilisanu zvučnu sliku dobijenu tehnološkim putem. Živa umetnost je na gubitku.

Visoke tehnologije su možda donele demokratizaciju u korišćenju i doživljaju umetnosti, ali i *banalizovanje muzike* kroz spotove, džinglove, ambijentalnu muziku (liftovi, avioni, samoposluže), kao i kroz mogućnost postavljanja snimaka na sajt YouTube bez jasnog kriterijuma i umetničke kontrole kvaliteta. I na kraju, kako visoke tehnologije i novi mediji ulaze u domen klasične muzike, *elektronika postaje sastavni deo stvaralačkog procesa, muzika često postaje samo elektronski formiran zvuk*, dok se kompozitorima umetničke muzike pridružuju tonac, inženjer zvuka (*sound engineer*), dizajner zvuka, i tamo gde stvaraju i u studiju gde realizuju svoje kompozicije. Valter Benjamin (2008) kaže da se čovekova percepcija menja kako sa mašinom ili medijem u kojem se opažanje organizuje, tako i sa istorijskom epohom u kojoj nastaje, vrlo slično Makluanu, koji govori o uticaju savremenih medija. Kompozitore koji ne koriste moderne tehnologije savremena muzička scena često tretira kao anahronizme nekog bivšeg, prošlog vremena. Ono što najviše plaši je mogućnost savremene tehnologije *da stvori simulirani muzički svet bez živih učesnika, posebno izvođača*.

Sve ove promene naslućene su i formulisane mnogo ranije nego što su se desile. Na samom početku svog eseja Valter Benjamin citira proročke redove francuskog filozofa i pesnika Pola Valerija (Paul Valery, 1871–1945): „Treba biti spreman na to da će toliko velika novotarstva izmeniti celokupnu tehniku umetnosti, da će na taj način uticati na samu invenciju i, na kraju, možda, dovesti do toga da se, na najčarobniji način, izmeni i sam pojam umetnosti“. Valeri takođe kaže (prema Benjamin, 1936) da ćemo „u budućnosti biti snabdevani vizuelnim ili audio-sadržajima koji će nastajati i nestajati jednostavnim pokretom ruke, kao što smo sada snabdeveni vodom, gasom i strujom koji dolaze sa daljine da zadovolje naše potrebe bez mnogo truda“, i tako predviđa informatičko doba koje će tek nastupiti.

Multimedijalnost muzike XX veka

Početkom XX veka kompozitori su nezadovoljni paletom muzičkih boja koje su im na raspolaganju. Ruski kompozitor Aleksandar Skrjabin (Alexander Nikolayevich Scriabin, 1872–1915) konstruiše „klavir boja“ za potrebe svojih Simfonijskih poema (1910), a Vladimir Baranov Rossine (1888–1940) – orgulje boja (1920), Clavilux i optički klavir. Ljudski glas kao aktivan zvučni element deo je dadaističkih performansi Tristana Care (Tristan Tzara, 1896–1963). Nemački kompozitor Paul Hindemit (Paul Hindemith, 1895–1963) u saradnji sa Oskarom Salaom (Oskar Sala, 1910–2002) koristi prototipe elektronskih instrumenata (*trautonium*) u baletu, gde igrači predstavljaju žive akustičke skulpture. Erik Sati (Erik Satie, 1866–1925) uvodi koncept „muzike kao nameštaja“. Kinetičke skulpture Marsela Dišana (Marcel Duchamp) i Aleksandra Kaldera (Alexander Calder, 1898–1976) su istovremeno i akustičke. Džon Kejdž (John Cage, 1912–1992) stvara preparirani klavir – koncertni klavir u čije se žice umeću razni predmeti (guma, kašike, zapušači, papirne trake...), a kasnije i elektronske naprave, da bi se klavirski zvuk modifikovao do neprepoznatljivosti. Kao prethodnica sadašnjih tehnologija 1928. godine se na muzičkoj sceni pojavljuje *tereminvoks* ili *eterofon* (thereminvox) koji je konstruisao ruski pronalazač Leon Teremin (Lev Sergeyevich Termen, 1896–1993). Radi se o elektronskom muzičkom instrumentu na koje se svira bez direktnog fizičkog kontakta između muzičara i instrumenta. Naime, oscilator zvučnih frekvencija se kontroliše pomoću antena, koje registruju položaj ruke u vazduhu muzičara, tako da izvođač stvara muziku slobodnim pokretima u vazduhu. Amplitude

prirodnih alikvotnih tonova u harmonskoj seriji koriste se u multifoničnosti *Tartini* tonskih nizova, dok Luidi Rusolo (Luigi Russolo, 1883–1947) komponuje „muziku buke“ koristeći seriju instrumenata koje naziva *intonarumori* i *rumorarmonio*.

Najveći kompozitori dvadesetog veka Honeger (Arthur Honegger, 1892–1955), Varese (Edgar Varèse, 1883–1965), Mesijen (Olivier Messiaen, 1908–1992), Mijo (Darius Milhaud, 1892–1974) i Žolive (André Jolivet, 1905–1974) koriste *Martenoove talase* (*Martenot ondes musicales*), elektronski muzički instrument koji je 1928. godine konstruisao francuski violončelista i radio-telegrafista Moris Marteno (Maurice Martenot, 1898–1980) po ugledu na ruski tereminvoks. Sistem funkcioniše tako što se različite frekvencije elektronske zvučne oscilacije proizvode u vakum cevima, koje su povezane sa kontrolom jačine zvuka i zvučnicima. Štokhauzen (Karlheinz Stockhausen, 1928–2007) već koristi poseban elektronski studio 1954. godine u kojem se posvećuje komponovanju mikrotonalne muzike. Električno čembalo, optičke orgulje (Optigan, 1971), svetlosni klavir (Jeff Burns, 1997), sintisajzeri, Moogovi, IT tehnologija i sinteza zvuka... eksperimentalna muzika u znaku performansa i tehnoloških otkrića je u punom zamahu i razvija se sve brže. Do ljudskog tela kao izvora zvuka (sajbernetik) jedan je korak, *robosapijens* je na pragu. Prateći razvoj nauke (kvantna medicina, nanotehnologija), nije daleko dan kada će se informacione sadržine uvoditi direktno u ljudski mozak, sa mogućnostima multimedijalne interakcije između veštačke stvarnosti (sajber prostora) i njenog primaoca (Lem, 1977: 245). Sajber prostor, internet, video-igrice, digitalna animacija, 3D modeli, polja su neograničenog muzičkog planetarno-interaktivnog delovanja.

Za to vreme klasični muzičko-scenski žanrovi bore se za opstanak na svetskoj sceni, „globalnom selu“. Svetski lider u oblasti umreženih internet tehnologija, kompanija „Sisko sistemi“ promovisala je novu tehnologiju, *Unified communications* (ujedinjene komunikacije), u sistemu *Tele Presence*, koji ujedinjuje usavršene elemente zvuka, videa visoke rezolucije i interaktivnosti u stvaranju doživljaja blizine između osoba, mesta i događaja. Kod nas, Pučinijeva sajber opera, „Madam Baterflaj“ (Madlenijanum, 2007), na primer, koristi sve prednosti visoke tehnologije, bez gubljenja visokih kriterijuma izvođaštva, u

službi vrhunske muzike.³ Primena savremenih tehnologija u prezentaciji, skladištenju i distribuciji muzičke umetnosti mora biti u službi suštine, vrhunske umetnosti koja je na ovaj način dostupnija širem, globalnom auditorijumu.

Multimedijalnost muzike kod nas

Sredinom prošlog veka novosadska multimedijalna umetnica Katalin Ladik poigravala se violončelom, muzikom i svojim telom, u performansima koji nisu ostavili mnogo traga, kao ni „multimedijalni“ koncerti nekih naših izvođača (poezija, klavir ili gitara, slajdovi). Instalacije, performansi, hepeninzi, ponekad su samo forme izražavanja, interesantne i moderne pre pola veka. Multimedijalnost često služi za „zasenjivanje prostote“ skrivanje izvođačke nemoći iza paravana eksperimenta (Fred Došek, *preparirani klavir*) i spoljnog efekta koji je sam sebi svrha (*akustične skulpture* Vladimira Labata – skulptura, muzika, poezija, svetlost, i pseudofilozofija) ili *drndafon* Peđe Ristića iz Medijale (Isaković, 2010).

Na našim prostorima prava multimedijalnost u muzici se pojavila pedesetih godina prošlog veka, sa ulaskom Vladana Radovanovića u svet *polimedijske*, potpuno integrisane višemedijske forme, gde sve medijske komponente imaju podjednaku važnost. Vladan Radovanović je prvenstveno kompozitor, pripada svetu muzike, te je njegova multimedijalnost okrenuta prvenstveno muzici. Ukratko, kao u njegovoj kultnoj *Biografiji za 1 minut*, diplomirao je kompoziciju na Muzičkoj akademiji u Beogradu 1956, učestvovao u osnivanju *Medijale*, 1972. godine inicirao osnivanje Elektronskog studija Radio Beograda, dobitnik je deset domaćih i stranih nagrada za muziku. Stvarajući elektronsku i kompjutersku muziku on se igra kombinacijama tona, fotografije, prepariranih instrumenata, sve do *vokovizuela*, nove sintezijske umetnosti. Njegovi performansi najavili su svojevremeno konceptualizam, a vokovizuelni radovi uvršteni u svetске antologije multimedijalnih projekata. Po njegovom mišljenju, elektronska i digitalna tehnologija znatno su proširile repertoar muzičko-scenske umetnosti i mogućnosti njihovog oblikovanja. On kaže da je zvuk moguće konstruisati (ne komponovati) kao virtuelnu komponentu (matematički definisanu u kom-

³ Pučinijeva opera „Madam Baterflaj“, u maštovitoj režiji Dejana Miladinovića, počinje kao video-igrice, u kojoj dva lika, smušeni klinac i neuredna domaćica, biraju na internetu svako svog junaka, ona lepoticu, egzotičnu Madam Baterflaj, on zgodnog i u uniformu utegnuto poručnika Pinkertona, i sajber igrice-opera počinje. Video bim u pozadini scene izvanredno dopunjava vrlo svedenu scenografiju, a biva i komentar zbivanja na sceni, ponekad ironičan, ponekad liričan, bajkovit, uvek krajnje maštovit.

pjuteru) interaktivne arhitekture i objekata. Time se Vladan Radovanović sve više vezuje za nauku, a svoj doživljaj dodira umetnosti sa naukom deli na dva aspekta.

U prvom su pojedina naučna otkrića, postavke i elementi naučnih teorija inspirisali uobličavanje mnogih situacija u njegovim vokovizuelnim delima: astronomske teorije o velikom prasku, strukturi svemira, brzinama galaksija na rubu svemira sve bližim brzini svetlosti, ajnštajnovski zakrivljen prostor – uticali su na maštanje o svemiru u njegovoj *Pustolini*. S druge strane, dodir s naukom ostvaren je preko uređaja, tehnologija i novih medija koji se koriste u umetnosti, a za umetnost su inspirativni ne samo ideje i događaji nego i same medijske mogućnosti. Nauka je posredno priuštila elektroakustičkoj muzici nove zvukove, rad sa realnim zvukom, uvođenje novih načina organizovanja zvukova, digitalnu sintezu, kontrolisanje zvukova pomoću moždanih talasa. Na tim osnovama Radovanović je ostvario desetak kompozicija, među kojima su *Audiospacijal* i *Miks*. U isti vid korišćenja proizvoda nauke u umetnosti spada i primena kompjutera i programa za izradu kompjuterskih grafika i animacije. Od vokovizuelnih kompjuterskih grafika naveli bismo *Svemir je kompjuter, Ruke, Alfa i Omega*, a od animacija – *Kratku autobiografiju*. Za Vladana Radovanovića je, međutim, najvažnije to što je nauka omogućila gotovo integralni „radni sto“ za serioznu sintezu medijskih linija, međusobno jednakovrednih, istih nivoa kulture, istovremenih po nastajanju, stvaranih iz jednog duhovnog centra. U domenu sintezijske umetnosti zasnovane na novim tehnologijama on je autor više projekata među kojima su najznačajniji *Sazvežđa*.

Osim Vladana Radovanovića, naši kompozitori savremene umetničke muzike sve više koriste multimediju, o čemu svake godine svedoči međunarodna Tribina kompozitora, na kojoj se mogu čuti muzičke inovacije i novi pristupi muzici, kako autorski, tako i izvođački. Na manifestaciji održanoj 2012. godine jedan dan je bio posvećen samo elektronskim kompozicijama: u sali Udruženja kompozitora Srbije mogle su se čuti kompozicije *Intrada Marinaresca* za elektroniku Masima Brajkovića, *Images of Isabella's Dream* – dvokanalni audio Ivana Elezovića, *And Death...* za elektroniku Amerikanca Džejsona Bolta, *Jeu fabrique* za elektroniku Australijanca Danijela Blinkhorna i *Cracked Voices* za elektroniku Meksikanca Alehandra Montesa de Oka. Problem izvođenja multimedijalnih kompozicija leži u neopremljenosti naših standardnih koncertnih sala tehnološkim mogućnostima koje su potrebne, što je velika prepreka u slo-

bodnom istraživanju novih kompozicionih i izvođačkih rešenja kod nas. Aplikiranje savremenih tehnologija u prezentaciji opere, kao što su već navedene *Madam Bateflaj* i *Travijata* (režija Dejan Miladinović) u Madlenijanumu kao da je prestalo da interesuje operske režisere, koji se vraćaju standardnim operskim režijama. I tu je najverovatnije problem u neopremljenosti naših operskih dvorana za primenu visoke tehnologije.

Najveća promena u ulogama koje zauzimaju muzički autori i izvođači svakako se odigrala na terenu prezentacije muzike. Čak i u tradicionalnoj popularnoj muzici, da se zadržimo na rokenrolu koji je obeležen „živim“ izvođenjima od samog nastanka, elektronska snimljena muzika preuzima primat. Didžej (DJ – disk džokej, onaj koji je ranije bio zadužen da u diskotekama pušta ploče) postaje muzička zvezda. Didžejevi savremenog doba ponašaju se i zarađuju kao nekadašnji veliki dirigenti orkestra, pa imamo paradoks da najbolje plaćeni DJ zarađuje godišnje 22 miliona dolara, ili po nastupu četvrt miliona dolara, što je nezamislivo za većinu dirigenata profesionalnih orkestara u svetu. Didžejevi sebe smatraju umetnicima i stvaraocima, a kada im se pridoda vizuelni efekat (scenografija, rasveta, performans) savršeno se uklapaju u kulturne potrebe novog doba, u kojem se muzika ne sluša, nego se gleda šou. O njihovim nastupima se brinu timovi eksperata za marketing, stilizaciju, iza njih stoji mašinerija, sve u cilju zarade u muzičkoj industriji, koja je odavno prerasla u industriju novca. Ma koliko bili zabrinuti oko novog fenomena, čini se da moramo prihvatiti činjenicu da se muzički svet oko nas menja, i da multimedijalnosti muzike danas pripadaju i didžejevi kao zvezde, kao i dirigent Filharmonije Los Anđelesa Gustavo Dudamel.

Planetarna/kosmička multimedijalnost muzike

Slanje svemirske sonde sa Bahovom muzikom (Voyager 1 i 2) u izvođenju kontroverznog pijaniste Glena Gulda moguće je posmatrati kao ekstremnu primenu multimedijalnosti: muzika–zvuk, interpretacija na klaviru (koja je i sama multimedijalna), pokret, svetlost, interakcija sa interstelarnim objektima, emitovanje u dubokom svemiru (*deep space*). Zadubljen u svoje korene, čovek je poslao 1977. godine dve interstelarne sonde, *Voyager* 1 i 2, u svemir u jednom smeru. Posle prolaska kroz naš sistem, one su 2004. godine izašle iz Sunčevog sistema i sada se nalaze negde kod Kuiperovog pojasa. U sondama su na zlatnoj

ploči postavljeni audiovizuelni podaci o planeti Zemlji, o nama, ali i muzika od indonežanskog gamelana, preko Bahovih orkestarskih svita, i *Dobro temperovanog klavira* u izvođenju Glena Gulda (Glenn Gould, 1932–1982), Betovenove Simfonije i muzike Stravinskog do roka Čaka Berija. Na ploči koja predstavlja metalnu verziju tadašnje LP 33 1/3 vinilske ploče, nasnimljene u pola brzine da bi stalo što više podataka, urezana je i posveta „Muzičkim stvaraocima – svih svetova, svih vremena“ (*To the makers of music — all worlds, all times*). Spisak muzike koja putuje svemirom može se naći na sajtu <http://voyager.jpl.nasa.gov/spacecraft/music.html>. Današnja tehnologija bi sigurno imala drugu vrstu skladištenja podataka o nama – LP metalna ploča je tako zastarela, da nove generacije i ne znaju šta je to. Progres i brze promene ipak muzičkoj suštini nisu donele ništa novo.

U novom milenijumu, kada smo osvojili Zemljinu orbitu i postavili satelite (kako je predvideo Makluan), svemir se sve više koristiti kao logistička podrška multimedijalnim projektima ekstravagantnih autora. Gaj Laliberte, osnivač *Cirkusa sunca* (*Cirque du Soleil*), koji je i kod nas gostovao sa velikim uspehom, 2009. godine je otišao u svemir, gde je ostao devet dana na međunarodnoj svemirskoj stanici *Soyuz*, odakle je vodio dva sata muzičkog performansa naslovljenog „Poetska društvena misija“, u vezi sa nedostatkom vode u svetu. Performans u kojem je učestvovala i rok grupa U2, bio je simultano prenošen iz Zemljine orbite u četrnaest gradova širom sveta, kao promocija Lalibertove fondacije „Jedna kap“. Ova ideja nije nova, jer je ruski pronalazač, projektant svemirskih brodova Aleksander Lavrinov patentirao još 2004. godine uređaj za postavljanje reklama u svemiru koje bi se mogle videti sa Zemlje. Sistem satelita bi se na noćnom nebu video zahvaljujući odbijanju Sunčeve svetlosti, dok bi kombinacija više povezanih satelita stvorila dovoljno veliku poruku da bi se čitala na Zemlji. Sazvežđu Oriona, Velikog Medveda i Andromede na našem noćnom nebu mogle bi se uskoro sasvim normalno pridružiti reklame za bezalkoholna pića, cigarete i čokolade, svemirske reklame – na ogromnim prostorima, za neverovatan broj potencijalnih potrošača.

Audio-vizuelni multimedijalni koncerti klasične muzike najnoviji su trend u Americi od pre nekoliko godina. Najinteresantniji je primer Simfonijskog orkestra iz Hjustona, koji je *muzički ozvučio* Sunčev sistem 2010. godine. Ovaj orkestar izveo je sa velikim uspehom ciklus „Planete“ Gustava Holsta (Gustav Holst, 1874–1934) zajedno sa filmom koji su poručili, u kojem su prikazane

fotografije iz svemira načinjene sa Cassini letilice, Mars Exploration Rover misije i svemirskog teleskopa Hابل (*Hubble Space Telescope*). Holstove „Planete“ (komponovane od 1914. do 1916) čine ciklus posvećen planetama našeg sistema, svaka kompozicija poseduje karakter te planete, ali i istoimenog grčkog antičkog boga ili boginje. Još od 2005. godine Hjustonski simfonijski orkestar ima u svojoj velikoj sali (*Jones Hall*) postavljene video-bimove, na kojima se za vreme koncerata prikazuju bliski kadrovi muzičara, kao na televiziji. Ovaj postupak izazvao je i pohvale i kritike, ali to zavisi i od kompozitora i od programa koji se izvodi. Posle uspeha sa Holstovim „Planetama“, orkestar 2012. godine ponovo ulazi u multimedijalni projekat, *Orbit – HD Odiseja*, ovoga puta posvećen slikama planete Zemlje, u kojima se koriste najimpresivniji snimci koje je NASA ostvarila iz svemira (Sahara, delta Misisipija, itd.). Slike su dobijene iz Zemljine orbite visine oko 500 km, sa NASA šatlova, međunarodne svemirske stanice i satelita. Korišćena je muzika Riharda Štrausa – kompletna simfonijska poema „Tako je govorio Zaratustra“ (za razliku od samo početnog odlomka, koji je koristio Stenli Kjubrik u filmu „Odiseja 2001“) i „Kratka vožnja u brznoj mašini“ američkog kompozitora Džona Adamsa. Brzi razvoj tehnologije doneo je i tehnološko i digitalno poboljšanje celog projekta – za *Orbitu* je sada smišljen posebni kompjuterski program koji može da menja dinamiku slike, tako da ona prati muziku, a ne obratno. Ova tehnologija, prvi put primenjena u *Orbiti*, omogućava dirigentu da se slobodno posveti muzici, a ne da pokušava da sinhronizuje muziku sa slikama na platnu iza orkestra. U *Planetama* se muzika prilagođavala slici, u *Orbiti* se slika prilagođava muzici, koja mora ostati u prvom planu. *Planete* i *Orbita* su deo rastućeg trenda multimedijalnih audio-vizuelnih orkestarskih koncerata koji su se pojavili u Americi poslednjih godina. Čikaška filharmonija, Losanđeleska filharmonija, uveliko prikazuju svoje koncerte u direktnom prenosu ili ih emituju u bioskopima širom Amerike, a neki orkestri imaju video-bimove, kao Hjustonski orkestar. Nastoji se privući nova publika, naviknuta na savremenu tehnologiju i tehnološka čudesa novog doba. Hjustonski simfonijski orkestar planira posle *Planeta i Orbite* 2014. godine i treći projekat, čiji se koncept još uvek drži u tajnosti.

Niko se do sada nije ozbiljno bavio ispitivanjem rezultata primene tehnološke multimedijalnosti u umetničkoj/klasičnoj muzici – povećanjem ili smanjenjem broja aktivnih slušalaca/gledalaca u publici, kao i pozitivno/negativnim delovanjem na sam status kompozitora i izvođača u ovoj oblasti.

Literatura

- Adižes, I. (2002). *Menadžment za kulturu*. Novi Sad: Adižes menadžment consulting.
- Benjamin, V. (2008). Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije. U Đorđević, J. (prir.), *Studije kulture – Zbornik*. Beograd: Službeni glasnik, str. 100–123.
- Blaukopf, K. & Zembylas, T. (2012). *Kurt Blaukopf on Music Sociology-an Anthology*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Fidler, R. (1997). *Mediamorphosis: Understanding the New Media*. Thousands Oaks, CA: Sage Publications.
- Isaković, S. (2009). Medijsko posredovanje muzičko-scenskih događaja, *Godišnjak FKM*, 2, 615–620.
- Isaković, S. (2010). *Menadžment muzičke umetnosti*. Beograd: Megatrend.
- Lem, S. (1977). *Summa Technologiae*. Beograd: Nolit.
- McLuhan, M. (2001). *Understanding Media: The Extensions of Man*. London: Routledge.
- Passman, D. S. (2003). *All you Need to Know about the Music Business*. USA: Free Press.
- Valery, P. (1993/1928). La conquête de la ubiquité. *Œuvres*, Paris: Gallimard, V. 2. 1284.

ART MUSIC IN THE VIRTUAL MULTIMEDIAL WORLD

Summary: *Classical music concerts were always musical as well as social gatherings. Owing to the expansion of new technologies in the new millenium, this is changing: the virtual availability is greater, the competition global. Artistic democracy, or arts available to everyone, is just an illusion. Also, being in the middle of the second Gutenberg shift — from book fluency to screen fluency, from literacy to visuality, we are becoming people of the screen. Text, sound and motion continue to merge into a single inter-medium as they flow through the always-on network. With the advent of electronic ink, we will start putting watchable screens on any flat surface. The tools for screen fluency will be built directly into these ubiquitous screens. With the assistance of screen fluency tools we might even be able to follow all our dreams in being on every point on the Earth in a second, but it is just a myth. Virtual reality is only – virtual.*

Music is the second most popular content on the Internet. Large part of the art music now belongs to the domain of the unlimited use, as the free public domain, especially music older than seventy years, which includes mainly historical periods, composers who died centuries ago. A new distribution-and-display technology in music, creative and performative alike, is becoming mostly multimedial and dependent on the high technology. Owing to the latest mediamorphosis, technoculture in art music is in full swing. Concert hall social factor is being diminished by the individual accessibility to the music. Art music audience is becoming antisocial and alienated from the live performance and artists breathing and performing on the stage, they become rather a “couch potato” than live witnesses to the creative process. The giving-receiving ritual of the classical music concert is in jeopardy, as well as the quality offered on Internet. With millions of music pieces tossed on the Web without artistic criteria, YouTube is becoming a paragon of the music quality relativization. Pampered, but still highly resilient classical/art/serious music is bound for a long and tedious fight for new positioning in the Brave New virtual and multimedial World.

Key words: *art music, concert, virtual world, multimedia*