
NIKŠA GLIGO

RED IZ PROŽIMANJA STRUKTURNIH I PSIHOLOŠKIH
AKCIJA (UZ GLAZBU RUBENA RADICE)*

Izvorni znanstveni članak
UDK: 781:78.071.1 Radica, R

NACRTAK/ABSTRACT

U ovome se tekstu istražuju osnove skladateljske poetice Rubena Radice, polazeći od njegovog vlastitog poimanja odnosa između strukturnih i psiholoških akcija. Riječ je ponajprije o kontroliranoj organizaciji strukture koja bi - po skladateljevoj zamisli - morala proizvesti ciljani psihološki učinak na slušatelja.

“Možda je umjesno napomenuti da je moje stvaralaštvo u većini slučajeva inspirirala potreba za reagiranjem na neka neuspjela ili polovična rješenja.”¹

“Davno sam rekao ono iza čega i danas stojim: trebalo je istrčati do samog ruba ponora da bi se imalo kamo vratiti.”²

Strukturno skladanje, tj. usredotočenje na gradnju zvuka kontrolom njegovih raznolikih “elemenata” (od kojih su visina tona, njegovo trajanje, jakost i boja kao parametri također “elementi”, ali u užem smislu), pretpostavlja najraznolikije njihove kombinacije, posve različite **hijerarhije**, ali za sobom povlači i niz pitanja koja se kod Radice očituju kao različiti kompozicijsko-tehnički zadaci, određeni za svaku pojedinačnu skladbu posebno. Mnogi od tih zadataka kruže oko (općeg) pitanja tzv. “mikrorelacije” i “makrorelacije”, tj. **odnosa između strukture i forme**: Kako odluka za strukturu određenoga profila (za posljednicu specifične hijerarhije među elementima) može (ili ne može!) utjecati na određenu formu? Radica o formi zacijelo nikada ne razmišlja kao o unaprijed zadanom

* Ova je studija izvorno napisana za programsku knjižicu što su je zajednički izdali Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti (HAZU), Hrvatsko društvo skladatelja (HDS) i Koncertna direkcija Zagreb (KDZ) uz skladateljsku večer Rubena Radice održanu 5. lipnja 2001. u Preporodnoj dvorani palače Narodnog doma u Zagrebu povodom njegovog 70. rođendana i primanja u redovito članstvo HAZU. Tekst je ovdje prilagođen uvjetima za objavljivanje u znanstvenom časopisu.

¹ Radica, Ruben, Mogućnost izbora polazišnih postupaka pri stvaranju vokalno-instrumentalnog djela pretpostavka za “Ranjeni dlan”, u: Selem, Petar (ur.), *Novi zvuk, Izbor tekstova o suvremenoj glazbi*, Zagreb, Nakladni zavod MH, str. 285., 1972.

² Radica, Ruben (u razgovoru s Aleksandrom Wagner), *Žrtva je najveća tema, Panorama*, prilog *Vjesniku* br. 665 od 5. travnja 1991, str. 3.

modelu ili kalupu koji samo treba “puniti” odgovarajućim strukturama. Upravo obratno!³ Za njega je odnos između strukture i forme ispitivanje protežnosti profila strukture kao “mikrozvuka” na veću cjelinu (na ono što se u nazivlju iz tradicionalnog nauka o glazbenim oblicima obično naziva “globalnom formom”). Pritom je svojevrsni konstantni cilj kojemu skladatelj teži **usklađenost**, **uravnoteženost**, i to ponekad čak i izvanglazbeno deklarativno, npr. u *Extensiu* za orkestar i klavir (1973.) u kojemu se glazbi zadaju zadaci koji proizlaze iz Spinozinih “dvaju mogućih atributa beskonačne supstance”;⁴ ili u *Ka* za dvije instrumentalne skupine i sintetizator (1977.) gdje naslov sugerira dramaturgiju po kojoj će se zvuk sve više razrjeđivati dok se na kraju ne skrasi u tonu *a*, prestajući time biti zvuk. **Usklađenost** (*Stimmigkeit*) možda podsjeća na jednu od ključnih kategorija u estetici Schönbergova kruga pa je za upitati se kako u Radićinoj glazbi stoji s njezinim nužnim komplementom u toj istoj estetici, tj. s **pojmljivošću** (*Fasslichkeit*).⁵ Ovo pitanje, međutim, nipošto ne podrazumijeva da usklađenost kao konstanta kojoj cilja svaki Radićin izbor kompozicijsko-tehničkog problema i njegovo rješenje u skladbi, predstavlja skladateljev doprinos značenju tog pojma u onome smislu koji je unutar Schönbergova kruga izbrusio naročito Webern. Jer, dok će upravo Webern držati da je pojmljivost strukture proporcionalno sukladna njezinoj usklađenosti (na način latinske palindromske izreke “Sator Arepo tenet opera rotas” što je on sam navodi 2. ožujka 1932. godine na kraju svojih predavanja objavljenih 1960. godine pod naslovom *Put k Novoj glazbi*⁶), Radić je struktura samo “mikrozvuk” zato što njega itekako zanima i njezin afektivni, emotivni učinak, tj. - po njegovim vlastitim riječima - odnos između “strukturne akcije” i “psihološke akcije”.⁷

³ “Prije otpočinjanja rada na novoj kompoziciji kompozitor danas ne posjeduje ‘ništa’. On ne operira ni s jednim od do jučer poznatih elemenata: ni s harmonijom, ni s određenim melodijskim okvirima, ni s formom; nalazi se pred potpunim početkom ...” - Supićić, Ivo, Estetski pogledi u novijoj hrvatskoj muzici. Pregled temeljnih gledanja četrnaestorice kompozitora, *Arti musices*, 1, 1969, 1, str. 29.

⁴ V. <http://www.mic.hr/scripts/runisa.dll?MIC.1966474:OSOBE:13464:357,ID>.

⁵ O ovim ključnim pojmovima u estetici Schönbergova kruga usp. npr. Schönberg, Arnold, *Composition with Twelve Tones*, u: *Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schoenberg* (ed. by Leonard Stein), London: Faber & Faber, str. 218., 1975., Webern, Anton, *Der Weg zur Neuen Musik* (hrsg. v. Willi Reich), Wien: UE, str. 18., 1960.

⁶ Usp. Webern, Anton, *op. cit.* u bilj. 5., str. 61.

⁷ “Jedna je od vrlo bitnih komponenti skladanja za Radiću odmjerenje i ujedinjavanje psihološke i strukturne akcije. Dok je strukturna akcija organizacija glazbenog materijala i forme po određenim strukturnim principima, a primjenjuje se najčešće u okviru instrumentalnih opusa, teorija o psihološkoj akciji javlja se u dvama različitim kontekstima - vezana uz čisto instrumentalnu glazbu, gdje se ostvaruje određenim tretmanom motivike, te vezana uz vokalnu glazbu, gdje je njen osnovni pokretač tekstovni predložak.” - Mežnarić, Aleksandra, Neki aspekti korištenja folklorne građe u hrvatskoj glazbi u drugoj polovici XX. stoljeća, *Arti musices*, 29, 1998., 2, str. 155., usp. također Radica, Ruben, *Strukturna akcija - (sve) (izvan) vremenska glazbena konstitutivna konstanta*, u: Sedak, Eva (ur.), *Skladateljske sinteze osamdesetih godina*, Zagreb, MBZ - MIC KDZ, str. 33.-38., 1986.

Time se opet jasnijim čini imperativ usklađenosti između strukture i forme, pogotovo zato što se pojmljivost te usklađenosti manifestira upravo u njezinu učinku. Ne bismo ovdje smjeli prezati od inače omražene dihotomije forme i sadržaja jer se jedino tako dade objasniti zašto Radica ne pomišlja na formu kao na model ili kalup. Naime, usklađenost između strukture i forme postiže se tek onda kada forma po kriterijima skladateljeve “strukturne akcije” maksimalno učinkovito strukturu podvrgava onoj funkcionalnosti koja je potrebna da bi “izrekla” željeni sadržaj (upravo u smislu “psihološke akcije”).

Dihotomija forme i sadržaja mogla bi nam sada pomoći da kategoriju usklađenosti strukture s formom (i sadržajem!) ne interpretiramo krivo, tj. omogućit će nam da izbjegnemo pogrešnu pomisao na bilo kakvu **opisnost** na temelju koje bi se Radičine skladbe mogle, recimo, svrstati u kakvu *musicu descriptivu*. Čak i kada je riječ o skladbama po izvanglazbenim (najčešće tekstovnim) predlošcima, uvijek je u središtu skladateljeve pozornosti “mikrozvuk” kao strukturna datost, proizašla iz “strukturnih akcija”, sa svim svojim potencijalnim protežnostima do forme, i sadržaja, dakako, preko skladateljevih “psihološki akcija”. Korisno se možda prisjetiti triju Radičinih skladbi kao posve različitih paradigmi **izvanglazbene sadržajnosti** (koje će se inače naročito distingvirano prožimati u “misteriju u deset prizora za glazbenu pozornicu prema istoimenoj poemi Jure Kaštelana”, *Prazoru*, iz 1990., gdje će osobito zanimljivo djelovati i “strukturne akcije” transformacija građe folklorne provenijencije):⁸ U *Pasiji* za baritona i tri instrumentalne skupine (1981.) bariton **pjeva** stihove Dubravka Škurle, u *19 & 10, Interferencijama za recitatora, zbor i orkestar* (1965.) recitator **govori** odlomke iz iskaza duševnih bolesnika, a u *Tri sonetne bagatele* za (recitatora) i instrumentalni sekstet (1997.) recitator **može, ali i ne mora govoriti** tri soneta (*Šišmiš* Ante Tresića Pavičića, *Štap* Vladimira Nazora i *Na Mihajlu* Ive Vojnovića). Dakle, bagatele su **sonetne**, zato što su njihovi (tajni?) predlošci soneti, i to u skladu sa “skladateljevim višegodišnjim provjeravanjem suodnosa akcenatskih stopa hrvatskog jezika i motivske glazbene građe”⁹ Skladatelj očito drži da je oblikovanje mikrozvučne glazbene strukture (“motivske glazbene građe”) po “akcenatskim stopama hrvatskog jezika” samo po sebi dovoljno glazbeno a da bi to trebalo još i **riječima** dokazivati. No moguće sumnje na razini pitanja “A zašto onda ipak recitator, makar i *ad libitum*?” upozorit će nas na jednu itekako zanimljivu značajku Radičina skladateljskog (i glazbeničkog) habitusa. Sumnja je, naime, sumnja u glazbenost

⁸ V. Sirišćević, Mirjana, *R. Radica: “Prazor - glazbeno scenski misterij u deset prizora prema istoimenoj poemi Jure Kaštelana”* (rkp.).

⁹ V. Vojković, Sanda (ur.), *19 muzički biennale Zagreb, međunarodni festival suvremene glazbe: 4. travnja 1997. - 12. travnja 1997.* (programska knjiga), Zagreb, HDS - MBZ, 1997; nepag.

mikrozvučne strukture (“motivske glazbene građe”) kada je se ne oslanja na dokaz koji pružaju sonetne riječi. A u podlozi je ove sumnje možda još dublja i općenitija sumnja: ne opterećuje li skladatelj glazbu kompozicijsko-tehničkim zadacima koje ona ne može riješiti, koji su joj neprimjereni, preteški, izvan konteksta njezinog elementarnog identiteta? Povijest glazbe kao povijest skladanja koje je ponajprije rješavanje određenih kompozicijsko-tehničkih zadataka moglo bi se slijediti od humanizma, kada je arbitraža o glazbi nužno dospjela pod ingerenciju samoga skladatelja koji joj je ponajprije trebao osigurati *raison d'être* nakon što je prestala biti *musica coelestis*, tj. odraz sigurnosti i neupitnosti pod ingerencijom izvanzemaljskih svjetova. Nije teško zamisliti preformulaciju dobro nam poznatih mijena u kontinuitetu glazbeno-povijesnih epoha tako da se skladanje u svakoj epohi odredi po specifičnim rješenjima opet za tu epohu karakterističnih kompozicijsko-tehničkih zadataka. (Ako i zadatke i rješenja želimo shvatiti kao jedine odrednice stilova epoha, utoliko bolje!) U glazbi 20. stoljeća, držali je glazbeno-povijesnom epohom ili ne, zbog dobro nam poznatih okolnosti (koje bi se možda dale svesti na prekid “tradicije glazbe potpune sustavnosti”¹⁰ kao na zajednički nazivnik) glazba je postala krajnje ovisna o skladateljskim odlukama, čak i onda kada se te odluke donose iz deklarirane autorske anonimnosti (najprije Cage,¹¹ onda Boulez¹²). A skladatelj svoju brigu o glazbi *per absurdum* iskazuje tako da na vagu izdržljivosti stalno stavlja najekstremnije odrednice samoga ionako do razvodnjenosti proširenog glazbenog identiteta. U Radičinu slučaju riječ je o beskompromisnosti posebne vrste (što pokazuje i pitanje iz sumnje u vezi sa “sonetnim bagatelama”): Radica očito drži da bi postavljanje glazbi onih zadataka koje bi ona mogla riješiti toliko lako kao da samih zadataka nije ni svjesna, danas značilo njezinu sigurnu bespredmetnost i suvišnost.¹³ Upornom dosljednošću on se zato s njome hrva, opravdano držeći da je i najteži zadatak **glazbeniji** i za glazbu svakako bitniji od njezine bespredmetnosti i suvišnosti. Podložnost sumnji kao pokretač stvaranja, koju u ovakvu beskompromisnom očitovanju nalazimo i u opusu nedavno preminuloga grčko-francuskog skladatelja Iannisa Xenakisa, rezultira nizom “neobičnosti” na koje vrijedi upozoriti: Afirmativno postaje ono što dovodi u pitanje

¹⁰ Usp. Gligo, Nikša, *Problemi Nove glazbe 20. stoljeća: teorijske osnove i kriteriji vrednovanja*, Zagreb, MIC KDZ, 1987, str. 44., *passim*.

¹¹ Usp. npr. Cage, John, *To Describe the Process of Composition Used in Music of Changes and Imaginary Landscape No. 4*, u: *Silence*, Middletown, CT, Wesleyan University Press, 1961; str. 59.

¹² Usp. npr. Boulez, Pierre, *Sonate “que me veux-tu”*, u: *Points de repère. Textes réunis et présentés par Jean-Jacques Nattiez*, Paris, Christian Bourgois éditeur - Éditions du Seuil, 1981., str. 163.

¹³ “S obzirom na to da se i današnji život komplicirao, Radica smatra da ni današnja muzička misao ne može evoluirati k pojednostavljenju ...” - Supićić, Ivo, *op. cit.* u bilj. 3, str. 42.

uobičajeni identitet glazbe, “novo” nije novo zbog sebe, nego zato da bi se glazbi pružile (nove) mogućnosti (i onda kada u toj potrazi za novim Radica poseže za prevrednovanjem staroga, npr. u *Barochiani* za malu trubu i gudače iz 1984. ili u skladbi *Skrušeno* iz 1992. koja predstavlja “dvanaest harmonijskih izraza korala *Herzlich tut mich verlangen*”, nastavljajući baroknu praksu tumačenja koralnih sadržaja - kako tekstovnih, tako i glazbenih - iz današnje perspektive, iz današnjeg senzibiliteta), pitanja se **objektivizacije subjekta**, recimo na razini individualnoga stila, ne postavljaju. (Doista, Radičin je opus toliko raznolik da je nemoguće odlučiti se koja bi ga skladba najbolje “predstavljala”). Jer, glazba je ta koja mora govoriti, a skladatelj je samo onaj koji joj to mora omogućiti (makar i po cijenu neuspjeha). Dakle, konstanta je Radičinoga opusa u neprestanom postavljanju različitih pitanja kojima je zajedničko to da preispituju **izdržljivost glazbe**, ali ipak tako da se ne sumnja u njezin opći identitet (recimo, kroz zalaganje za kakvu “antiglazbu”, kakvu *musicu negativu*), štoviše, upravo je taj identitet opravdanje za promišljanje izdržljivosti, identitet čiju bi se osnovnu odrednicu moglo izjednačiti sa Schönbergovim poimanjem glazbene logike, što se, dakako, opet odnosi i na prožimanje usklađenosti s pojmljivošću: “... skladateljeva jedina mjera počiva na njegovu osjećaju za ravnovjesje i na njegovoj nerazorivoj vjeri u nepogrešivost logike njegova glazbenog mišljenja.”¹⁴

Među internim odrednicama Radičinih struktura, “mikrozvukova” koji su posljedica onih “strukturnih akcija” koje određuju i cjelinu (a i ta je cjelina stalno izložena opasnosti napaknuća zato što je također nužno izložena opće izdržljivosti glazbe), među posebnim kompozicijsko-tehničkim zadacima često se ističe **odnos između horizontale i vertikale**. (“Mikrozvuk” kao istoznačnica za strukturu u ovoj je prostorno-geometrijskoj metafori idealna **strukturna rezultanta, dijagonala**, unatoč tomu što Radica u svojoj skladateljskoj teoriji, određujući razliku između “običnih ili homogenih” i “dvostrukih ili nehomogenih struktura”¹⁵ bjelodano izloženih još u skladbi *Klavierstück Nr. 3* iz 1966; očito zbog preglednosti insistira na “antimetaforičkoj”, dakle samo horizontalno-vertikalnoj dvodimenzionalnost). Opet bi neki konkretni primjeri mogli pojasniti bogatstvo rješenja toga odnosa kao kompozicijsko-tehničkog zadatka, a da se nijedan od njih ne može proglasiti konačnim pa time i za Radicu tipičnim.

Drugi i treći iz *Četiri dramatska epigrama* za klavirski kvintet (1959.), skladbe u kojoj Radica možda prvi put ističe svoju beskompromisnost, može nam poslužiti kao prvi primjer. Na početku drugoga epigrama pokušava se artikulirati melodija-tema, najprije u violončelu i violi, zatim u 1. i 2. violini.

¹⁴ Schönberg, Arnold, Rückblick, u: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik* (hrsg. v. Ivan Vojtěch), Frankfurt a. M., S. Fischer Verlag, 1976., str. 404.

¹⁵ Usp. npr. Radica, Ruben, *op. cit.* u bilj. 1, str. 286.-288.

Premda je ona konstruirana doista tako da nipošto ne dovodi u pitanje razložnost uputa za njezinu interpretaciju (*espressivo molto*), Radica je oblaže magličastim zvukom vertikalnoga polimetra (primjer za zvuk koji je strukturna rezultanta, dijagonalni odnos između vertikale i horizontale!) koji ne ometa, nego joj štoviše pridaje poseban identitet. Kada bismo, naime, za potrebe kavra tematskog kataloga ispisali samo horizontalni slijed tonova te melodije-teme, ne bismo zacijelo pogriješili, no teško da bismo tako pomogli orijentaciji u slušanju jer je njezina bit *podjednako* i u vertikalnome *sfumatu* u koji je uranja. U trećem se epigramu, međutim, nazire drugačiji postupak: početak i kraj sročeni su kao homofoni blokovi u kojima se simulira odnos melodija (klavir) / pratnja (gudači). No ova melodija nije profilirana tako da bi opravdala vertikalnu koju joj je namijenio skladatelj. Zato se odmah od ovakva sloga odustaje i prilazi se njegovoj gotovo analitičkoj dekonstrukciji tako da se melodija provlači kroz kanonsko šestoglasje, no bez jasnih vertikalnih uporišta. Završni homofoni blok zvuči, ne bez razloga, posve različito od početnoga: u njemu se čuje refleks “dijagonalnoga zvuka” koji je i refleks bježeće kontrapunktne horizontale i homofonoga početka.

Poseban je zatim slučaj *Concerto abbreviato* “za orkestar i obligatni violončelo” (1960.)! Analiza podnaslova skladbe već upućuje na njezinu posebnost: *Concerto* bi morao imati sologlazbalo, premda je ono u podnaslovu u drugome planu, ali je zato **obligatno**. A “orkestar” pak nije konvencionalni orkestar nego varijanta puhačkoga orkestra s jakim korpusom udaraljki. Iza ovih “nelogičnosti”, koje vjerojatno računaju na angažirano slušateljevo promišljanje onoga što ga očekuje prije nego što skladba zazvuči, krije se pak specifična “strukturna dramaturgija”. Violončelo je, kao glazbalo visoke ekspresivnosti, svojim neprestanim angažmanom neuobičajeno eksponiran, a njegovu se izuzetno napetu ekspresiju podupire svim varijantama instrumentalnih boja koje nudi neobičan “prateći” ansambl tako da se element instrumentalne boje umeće u kompleksan odnos horizontale i vertikale, ovoga puta u međusobnom prožimanju zbog potpore općoj, globalnoj ekspresivnosti skladbe.

Uloga instrumentalne boje u hijerhizaciji odnosa između horizontale i vertikale je jedan od elemenata kojim se bave Radićine “strukturne akcije” pa je samo po sebi razumljivo da se razlikuje od skladbe do skladbe, ne samo zbog različitih izvođačkih sastava, nego upravo zbog različitih kompozicijsko-tehničkih zadataka. Možda skladatelj neki obuhvatniji sustav kontrole vidi u osmišljavanju svoje “teorije intervalskih napetosti” (koju slijedi od *19 & 10* i najočitije je primjenjuje u skladbi *Skrušeno*),¹⁶ premda bi detaljnijem analitičkom uvidu

¹⁶ Usp. Sirišević, Mirjana, R. Radica: “Skrušeno”, dvanaest harmonijskih izraza korala “Herzlich tut mich verlagen”, u: Buble, Nikola (ur.) *Bašćinski glasi, Južnohrvatski etnomuzikološki godišnjak*, Omiš, Festival dalmatinskih klapa - Centar za kulturu Omiš, 5, 1996., naročito str. 145.-146., gdje se objašnjava Radićina teorija intervalske napetosti. Koliko mi je poznato, skladatelj sam nikada nije pisao o ovoj svojoj teoriji.

trebalo podvrgnuti i, recimo *Pasiju* ili *K a* da bi se eventualno ustanovilo u kakvoj je vezi intervalska struktura kao medij “strukturne akcije” sa samom “psihološkom akcijom”, u kojoj je mjeri s njome podudarna (baš zato što je *K a* instrumentalna skladba, dakle, bez oslonca na ekspliciti izvanglazbeni, tekstovni predložak).

Usporedba dviju zvukovnih posebnosti u prvoj i trećoj iz *Tri sonetne bagatele* pregledno prikazuje odnos između horizontale, vertikale i zvukovne boje: u odlomku naslovljenom *Largo elegiaco*, kojim završava prva bagatela, skladatelj najprije flauti povjerava melodiju koju skoro potpuno ritamski koordinirano prati ansambl čiji je sastav (vibrafon, tri gitare, klavir) već sam po sebi izvor specifične instrumentalne boje. No nešto će se kasnije (prvi put u 34. taktu) ukinuti uspostavljeni slog melodija/pratnja i cijeli ansambl stopiti u *unisono* svirku tako da je u tom slogu horizontala komplementirana samo instrumentalnom bojom. U završnom odlomku treće bagatele, naslovljenom *Adagio assolto*, skladatelj, međutim, ne rabi flautu nego samo vibrafon, gitare i klavir, i to zbog šesnaestinskih akordnih impulsa koje će razrjeđivati i dinamički i u tempu (početna je dinamika *mezzo forte*, a skladba završava *al niente*; početni je tempo 78, a završni 42) kao da je riječ o svojevrsnoj vertikalnoj melodiji (slično završetku *K a* u kojoj takvo razrjeđenje implicira naslov). Ova dva primjera dijametralno suprotnog karaktera najbolje pokazuju kolike se neiscrpane mogućnosti, i za “strukturne” i za “psihološke akcije”, kriju u skladateljevim promatranjima intervalske napetosti (kako s obzirom na “smjer” horizontale, tako i s obzirom na njihovu ulogu u “okomici” vertikale) i u njihovim povezivanjima s određenim instrumentalnim bojama.

Treba na kraju napomenuti da je i svaki verbalni iskaz o Radičinoj glazbi osuđen na potragu za njezinim tragovima u svim stadijima skladateljeve zaokupljenosti njome, od određenja kompozicijsko-tehničkog zadatka (koje nas pak uvijek upućuje na potragu za njegovim eventualnim izvorom), preko prijedloga njegovoga rješenja u određenoj skladbi (pri čemu se nerijetko imamo pravo priupitati kakva bi drugačija rješenja moguća bila) do mjerodavnosti kriterija slušnoga dojma (kojemu Radica neće dopustiti nikakvo oslanjanje na opuštenost nego će ga ozbiljnim držati tek onda ako se doista oblikovao na temeljima njegovog vlastitog promišljanja glazbe). U ovome je smislu, dakle, kao ravnopravni komplement njegove glazbe zamisliva i odgovarajuća joj “teorija skladanja” koja je, međutim, vrlo oskudnih “opipljivih” tragova. Ruben Radica očito (slično kao i Schönbergov krug u svojem poimanju odnosa između usklađenosti i pojmljivosti) drži da sve “tajne reda” njegove glazbe ne treba iznositi na vidjelo jer bi samo usmjeravale pozornost prema prostorima koje glazba još ne nastanjuje, nego se tek priprema osvojiti ih - ne znajući hoće li u tome uspjeti i hoće li ih, ako uspije, uopće nastaniti! Ili pak Radica red drži uvjetom svoje glazbe u tolikoj mjeri da uvid u tajne toga reda nije ni potreban?

SUMMARY

This text explores the basics of Ruben Radica's composing poetics, starting from his intimate view on the interrelation between structural and psychological actions. According to him, the interrelation is based on a controlled organization of structure, which should create a specific psychological effect on the audience. The interrelation between structural and psychological actions is explained as an interrelation between harmony and comprehensibility - the two concepts that play a crucial role in Schönberg's circles. The interrelation is also presented through certain non-musical patterns. This is the case in *Pasija, 19 & 10*, and *Sonetne bagatele* - the composer uses the power of semantics (*Pasija, 19 & 10*) and the structure of a textual model (*Sonetne bagatele*). Now, there is a question whether music is up to the compositional and technical tasks conceived by a composer. Radica thinks that setting up tasks that music is not even "aware" of and can solve easily, would mean that music itself is absolutely pointless and redundant. Therefore, special attention is devoted to the exploration of the horizontal and vertical as the compositional and technical tasks implicit in *Četiri dramatska epigrama* (2nd and 3rd movement), *Concerto abbreviato*, and *Tri sonetne bagatele* (parts 1 and 3). It is important for Radica's composing poetics that he doesn't reveal all the "secrets" of his music for that would only draw attention to domains which music is getting ready to conquer - not yet knowing whether it's going to succeed and remain there.