
NIKŠA GLIGO

SUVREMENA GLAZBA KLJUČ NOVOG HUMANIZMA

(Skica za jednu moguću odbranu suvremene glazbe)

Glazba je bila djevičanska i umjerena dok se svirala na jednostavnijim glazbalima, ali čim se počela svirati na različite načine i konfuzno, izgubila je čestitost i vrlinu i pala skoro u nedostojnost.

Boethius (480—524)

U počecima je glazba bila diskretna, uljudna, jednostavna, muška i dobrog morala. Nisu li modernisti previše pažnje posvetili njezinoj ras-kalašenosti?

Jacob od Liegea (1425)

Oni su toliko u sebe zaljubljeni da misle da su u stanju pokvariti, razbiti i uništiti stara dobra pravila koja su u predašnja vremena stvorili najodlučniji teoretičari i glazbenici, jedini pravi ljudi od kojih su ovi modernisti naučili nanižati nekoliko nota s malo gracioznosti. Za njih je dosta stvoriti konfuziju zvukova, gužvu od apsurdnosti, skup nesavršenstava.

G. M. Artusi (1600)

Nedavno je izvedena uvertira Beethovenovoj operi »Fidelio« i svi nepristrasni ljubitelji glazbe potpuno su se složili da nikada u glazbi nije stvoreno nešto tako nejedinstveno, kričavo, porbrkano i potpuno nedostupno ljudskom uhu.

August von Kotzebue (1806)

Ozbiljna glazba je mrtva umjetnost. Zi'a koja je za preko trista godina davala na izgled neiscrpan prihod lijepoj glazbi — nestala je. Ono što poznamo kao modernu glazbu, to je buka koju stvaraju prevaranti čeprkajući po hrpi šljake.

H. Pleasants (1955)

Braniti modernu glazbu od napada laika glupo je isto toliko koliko i braniti je od napada stručnjaka. Polemike oko nje (mislim na one stručnjake, dakako) dovoljan su dokaz o potrebi njezinog postojanja, pa čak i takvi sigurni argumenti koji se zalažu za potpuno revaloriziranje njezine sadašnje funkcije više joj pomažu nego koriste jer nam omogućuje da kroz prizmu tih argumenata sagledamo strahovite posljedice jednog eventualnog drukčijeg status quoa, pa i najneznatnije različitog od ovog sadašnjeg. Bezuslovno postojanje moderne glazbe, ovakve kakva jest, činjenica je koja apriorno odbacuje sva ona stručnjačka zalaganja a dijametralno suprotnu promjenu njezine funkcije i mislim da je sada nepotrebno nabrajati sva ona »vanjska« i »unutrašnja« određenja glazbenog stvaralaštva koja nam to mogu nedvosmisleno potvrditi. Stoga su sve te brojne polemike konstruktivne i korisne samo onda kada se zalažu za radikalizaciju i kristalizaciju općeg.

Ali, na žalost, kanoni suvremenih strujanja još i sad nisu jedinstveni, još i sad im se smiješno, ali makar kvantitativno ravnopravno suprotstavljaju kojekakvi eklektički, pseudotradicionalni sukanoni. Zato je Monteverdi mnogo suvremeniji od vremenski nam suvremenog Šostakoviča, pa ću u daljnjem izlaganju nastojati održati povijesni kontinuitet sažimanja »suvremenosti« u našem trenutku, premda je primarno područje bavljenja ove skice *suvremena moderna glazba*. Svako daljnje spominjanje termina uključuje svakako sažimanje povijesne suvremenosti u sadašnjem trenutku.

Priznati krizu suvremene glazbe znači posjedovanje svijesti o njezinim uzrocima. U takvim se situacijama, međutim, uzroci uglavnom svode na (subjektivne) prigovore. Od svih njih onaj koji se, na primjer, odnosi na odbojnost suvremene publike, prema suvremenoj glazbi (pa tako dokazuje njezinu bezvrednost), ukazuje na mogućnost krize publike.

Priznati *dileme* (ne, dakako, one prije spomenute između kompromisno-eklektičkog i radikalno-avangardnog) suvremene glazbe znači shvatiti svoje dileme u svom vremenu (privilegija rijetkih?), i projicirati ih na iskustvene forme koje proizvodi u jednom općenitom vidu svaka umjetnost određenog vremena i prostora. Estetske vrijednosti, kao nešto u principu vanvremensko i vanprostorno, dakle, neuništivo, ne mogu i ne smiju predstavljati uzroke i posljedice dilema jer one imaginarno anticipiraju budućnost, a ne bave se trenucima suvremenosti. Stoga su dileme jasne i opravdane tek onda kada glazbu shvatimo kao *sredstvo spoznaje sebe u svom vremenu*. Na izgled jednostavna i sama po sebi razumljiva solucija (ili prijedlog solucije?) može nam samo potvrditi koliko je malo uzimamo

u obzir i naviku pri redovnom glazbenom mišljenju.

Pokušat ću pokazati, svjestan svih ograničenja i defektnosti koje u sebi nosi taj pokušaj, koliko je kriza glazbe »kriza« kada se njezini uzroci traže izvan nje same — u publici — polazeći upravo od »uzroka« koji su s tog stanovišta postavljeni.

Glazbi se predbacuje pretjerani *intelektualizam* koji zanemaruje slušalačke sposobnosti, pa se čitav skladateljev napor svodi na suhoparno, umjesto, uhu nepristupačno konstruiranje. Iz tog proizilazi *opora zvučnost*, pravi atak na slušaoočeve uši, koja zahtijeva od njega da podnosi nemoguće zvučne sklopove, što je zaista previše. Jer ne samo da nema melodije, tematičnosti, ne samo da ne postoji ono »što treba slušati«, nego je za uzvrat pružena takva *kakofonija* da ona jednostavno fiziološki predstavlja izazov slušaocu na koji on mora reagovati totalnom odbojnošću. To »sklapanje« bilo kakvih elemenata zvučnog svijeta koji stoji skladatelju na raspolaganju, to bezobzirno miješanje svega što mu dođe pod ruku, to vodi *fetišizaciji zvuka*, zbog koje se čitav stvaralački napor svodi na prazno, banalno relacioniranje zvukova, a to sve samo zato da bi se pronašli novi, originalni do tada nečuvveni zvučni sklopovi i efekti. Tako se mogu glazbom baviti i oni koji uopće *nemaju što kazati*, jer skladanje radi samog zvuka svjedoči o duhovnoj plitkoći autora i svijeta u kojem on živi.

Zaista teški prigovori! Ali, ako su tačni, onda se potvrđuje jedna katastrofalna metodološka pogreška: sažima se povijest i određuje značenje suvremenosti polazeći od jednog sasvim antisuvremenog parametra, od razdoblja koje se u svojim najbitnijim određenjima potpuno razlikuje od našeg. Njegova bitna određenja, međutim, duboko su u nama usađena, stalno se nameću i onemogućuju stvarno usađivanje odnosa prema objektivno suvremenom koje nas okružuje. Paradoksalno je priznati da je prošlo stoljeće, jer se dakako radi o zalogu prošlog stoljeća, bilo upravo ono u kojemu se taj vrtoglavi niz promjena, kojemu smo mi suvremenici, počeo sačinjati. Ali ljudska svijest, duh, ono u čemu se zapravo praktički ogledaju te promjene, kao da se uvijek boji strmog poleta prema novom, kao da strepi od mogućih nereda koji bi takav strmi polet mogao uzrokovati u doživljaju svijeta koji ga okružuje. I tada se redovito susrećemo s paradoksalnom retardacijom koja plastičnosti ljudske misli nanosi nenadoknadive gubitke.

Romantika je počela rušiti klasni sklad i logiku u umjetnosti. Da umjetnost ne služi stvaranju

raja na zemlji¹, nego otkrivanju njezinog pakla, tvrdio je Baudelaire. Ni puno stoljeće nakon toga ljudski duh nije uspio savladati smrtni strah od nepoznatog, novog, zbog čega stalno uzmiče. Zato je umjetnost, pa tako i glazba — glazba pogotovo zbog svoje imperativne ovisnosti o publici — uvijek dvoznačna, dvosmislena po svojoj funkcionalnosti, ali ta je dvosmislenost estetski potpuno irelevantna. Sociološko razlučivanje te dvoznačnosti koristi nam da shvatimo jedno doba, ali da ulazimo s takvim iskustvom u svoje vrijeme, o tome nema ni govora.

Suvremena glazba je zaista »kaos« u odnosu na klasni sklad i logiku. Ali mi nju ne smijemo određivati na osnovu tog prošlog parametra vrijednosti, koji se štoviše uzima apsolutno. Mi nju ne smijemo određivati ni po jednom apsolutnom mjerilu uopće, a kada je suvremena, onda jedino određenje postaje vremenski trenutak njezinog stvaranja. Uopće govoreći, sasvim je jasno da suvremena glazba ne može biti glazba za slušaoca koji nije suvremen u punom značenju te riječi. Njezine suvremene dileme on ne može ni s čim identificirati.

Prije nego što pređemo na obranu od tih paradoksalnih prigovora, zadržimo se časak na slušaocu. On se u nekoliko faza može odalečivati od zamišljenog, pretpostavljenog idealnog obrasca. Ukoliko u glazbi traži utjehu, odmor, kupanje u milozvučju, taj je nepovratno izgubljen. Ukoliko se pak radi o izvesnoj aktivnosti, koja je međutim sasvim emocionalna, samo jedan neznatni dio cjelokupnog glazbenog stvaralaštva bit će mu pristupačan, ali ne i razumljiv. Romantičarski subjektivizam ili, da ublažimo optužbu, njegovo nepravilno, neradikalno prihvaćanje i tu nanosi veliku štetu. Subjektivizam autora (taj emocionalni subjektivizam) zahtijeva subjektivizam izvođača, ali ako slušalac iz tog subjektivizma bremenitog emocijama izvuče samo emocionalno nadahnuće, vrlo je malo dobio, a još manje razumeo. To nam, uz put, može biti i objašnjenje radi čega eksperti — interpreti za romantičarsku glazbu osjećaju averziju prema suvremenoj glazbi.

Dakako, u tom površnom doživljavanju glazbe nije uzrok samo nesposobnost slušaoca nego i od klasnog sklada i logike naslijeđeni konformizam. Glazba koja stvara »raj na zemlji« može

¹) Hauzer sasvim pravilno primećuje da »obično samo oni društveni slojevi koji misle i osjećaju konzervativno u umetnosti traže sliku sopstvenog načina života, prikazivanje sopstvene društvene sredine. Ugnjetene klase i klase koje se bore da se uzdignu žele da im se da predstava životnih uslova koje one same vide kao svoj životni ideal, a ne one uslove iz kojih pokušavaju da se izdignu. Samo oni ljudi koji se nalaze iznad njih gaje sentimentalna osećanja za jednostavne životne uvjete.« — Hauzer: »Socijalna istorija umetnosti i književnosti«, I, Beograd, 1962, prev. dr V. Kostić, str. 387.

se slušati bez ikakvog napora. Ali kada Stravinski kaže da se danas sve više i više »slušaočev napor svodi na okretanje dugmeta«, dolazimo do jednog sasvim novog vida konformizma. Neovisnost slušaoca o živoj izvedbi, dakle izvedbi trenutka, vodi smanjenju njegove koncentracije jer je svjestan da taj trenutak može ponoviti koliko god želi²⁾.

O manjkavosti takvog slušanja najbolje nam može posvjedočiti činjenica da je samo jednu glazbu moguće slušati, ali ne i razumjeti na takav način. Čitava predromantičarska i postromantičarska glazba za takvog je slušaoca izgubljena. Suvremena glazba svojom oporom zvučnošću izaziva, rekosmo, fiziološku odbojnost a priori. A mi s pozicija takvog slušaoca formiramo uzroke njezine krize!

Takva slušalačka neaktivnost znači da je poremećen trokut od skladatelja — interpreta — slušaoca. Njihovi samostalni udjeli u cjelini zapravo su jednako kreativni³⁾. Bez te slušalačke kreativnosti, koja emocionalnom prvom utisku (ne možemo zaniijekati činjenicu da je prvi utisak emocionalan: emocionalnost perfekcije samo je dokaz kompleksnosti primljenog, kompleksnosti koja nalaže filtriranje kroz daljnju intelektualnu aktivnost) pretpostavlja *emocionalno — kreativni angažman*⁴⁾ u kojem se tek zapravo ispunjava svrhovitost djela, ne može se govoriti o shvaćanju glazbe. „Comprendre la musique c'est reconstituer en son unité l'acte constitué par le compositeur. Comprendre une forme musical, c'est la faire. A cette condition seulement elle devient expressive⁵⁾).

Suvremena glazba je štoviše bez intelektualno-kreativnog slušalačkog angažmana totalno besmislena. Iz svijesti o njegovoj imperativnoj potrebi vjerojatno proizilazi prigovor o intelektualiziranosti. Kad bi bilo tako, onda ne bi zavrijedilo baviti se tako besmislenim prigovorom.

²⁾ Iz toga proizlazi i ono što Fromm naziva »pasivnost stalnog uzimanja«, iz kojega proizlazi zahtjev za velikom potrošnjom umjetničkih djela bez obzira na njihov kvalitet. — Fromm: »Zdravo društvo«, Beograd, 1963, str. 169.

³⁾ Vidjeti razradu te teze u mom eseju »Glazbena kritika — kuda i kako«, »Kritika«, br. 3/1968, str. 320.

⁴⁾ Potrebno je ovdje napomenuti da je čitav naš današnji odnos prema glazbenoj tradiciji postavljen na jedno primarno intelektualno stajalište. Sažimanje vrijednosti tradicije (u eliotskom smislu) apsolutno nosi odlike tog stajališta, mi ih na njihovu odnosu zapravo i revaloriziramo. Otuda i intelektualizam i u interpretaciji klasične glazbe kao i imperativni intelektualno-kreativni angažman slušaoca. — Vidjeti moj esej »Transcedencija glazbe«, »Studentski list«, Zagreb, br. 24/1967, str. 10. i »Relativizam vrijednosti i kritičarsko vrednovanje«, »Razlog«, Zagreb, br. 52—53/1967, str. 306.

⁵⁾ Boris de Schloezer et Marina Scriabin: »Problemes de la musique moderne«, Paris, 1959, str. 62.

Na žalost, radi se o jednoj još katastrofalnijoj zabludi.

Pravolinijsko, progresivno usmerenje kreacije (od autorskog »stimulansa« do interpretativne nadgradnje, veće ili manje, pa do konačnog kreativnog angažmana slušaoca) teško je zapravo ostvarivo. Da bi se slušaocu ipak donekle omogućilo makar približno sudjelovanje u tom složenom kreativnom činu, koriste se razna poštapala: ili se glazbi pridaje kakav neglazbeni sadržaj pomoću kojega slušalac može pratiti ono »što je autor želio reći« (od toga najviše stradaju vrhunska ostvarenja programske glazbe, kao zasebne estetske — glazbene kategorije) ili se pak prezentira formalna analiza djela da bi »slušalac mogao pratiti proces njegovog nastanka«. Time postiže upravo suprotno! Stvarna kreativnost slušaoca oslanja se u potpunosti na njegovu imaginaciju, tek onda ona može biti potpuna. Programom i formalnim napucima za slušanje mi samo ograničavamo njegovu imaginativnu — kreativnu moć. Tu, dakle, »linija kreativnosti« uopće nije pravolinijska jer se u svojoj posljednjoj instanci pretvara u »rekreaciju kreativnog procesa«⁹⁾.

Suvremena glazba ne može biti podložna nikakvim programskim poštapalicama. Zato se mora pribjegavati formalnim napucima. I zaista, ako mi od slušaoca tražimo da, slušajući najjednostavniju dodekafonsku skladbu, otkrije svu složenost njezinog unutarnjeg strukturiranja⁷⁾ odnosno ako mu postavimo kao cilj slušanja (besmisleno je u principu postavljati bilo kakve apriorne ciljeve slušaocu), on će se naći u nemogućoj situaciji, naprosto će je morati odbiti, a onda će navodnu njezinu intelektualiziranost⁸⁾ proglasiti uzrokom svog odustajanja.

⁹⁾ Vidjeti moj esej »Kako da slušamo glazbu«, »Telegram«, br. 446/15. studenoga 1968.

⁷⁾ Uzmimo skladbu Luigija Nonoa »Il Canto Sospeso« i autorovu analizu tog djela («Musical Quarterly», april, 1962, odlomcima se služio i R. S. Brindle u svojoj studiji »Serial Composition«, London, 1967, str. 163, da bi objasnio totalnu serijalizaciju ili daleko jednostavniju analizu Schönbergovih Varijacija za orkestar br. 31 (Machlis: »Introduction to Contemporary Music«, New York, 1961, str. 357. i dalje), pa ćemo vidjeti kako je nemoguće u slušanju otkriti svu tu složenost.

⁸⁾ Mislim da je ovdje potrebno napomenuti jednu činjenicu koju neki teoretičari zloupotrebljavaju da bi predbacili intelektualiziranost suvremenoj glazbi. Ta činjenica sastoji se u tome da se kod niza suvremenih vrhunskih skladatelja teoretske rasprave brojnije od njihovih djela (Stravinski, Schönberg, Stockhausen, Schaeffer, Xenakis i naročito Boulez). To zato, smatraju isti teoretičari, što su njihova djela toliko nerazumljiva da zahtijevaju komentar. Dakako da je praktička aktivnost skladatelja mnogo bolje razumljiva ukoliko je komplementirana njegovom teoretskom aktivnošću, dapače njihova teoretska aktivnost, rekli bismo, čak i uzrokuje praktičku aktivnost, ali ona ni pošto nije rezultat i posljedica praktičke aktivnosti. Dakako, eventualna kriza suvremene glazbe jeste kriza njezinog jezika, kriza sredstava izražavanja. Svi ele-

Skladateljski proces bez sumnje je najintelektualniji od svih stvaralačkih procesa (teorije glazbe jednostavno jednim svojim dijelom biva čista naučna disciplina — akustika), ali proniknuti u intelektualizam toka gradnje nipošto ne znači ojačati slušalačku sposobnost. Dapače, time se sva složenost slušalačkog procesa svodi na čisto rekonstruiranje. A glazba, kao i ostale umjetnosti, uopće nije stvorena za nas (publiku, slušaoce) da bismo razmišljali o tome kako je stvorena. Ona je samo poticaj za našu osobitu vrst stvaranja.

Skroz je pogrešno tvrditi da se iz takvog intelektualizma stvaralačkog procesa koji zanemaruje slušaoce i ispunjava se sam sobom, rađa nebriga prema odnosu, zvučnim sklopovima, njihovoj zvučnosti, pa su zbog toga oni opori, neugodni. *Zapravo se radi o raspadu tonalitetskog sistema, emancipaciji disonance.*

Adaptabilnost uha, gorka činjenica koju teško prevladava progres u glazbenom jeziku, opire se toj nagloj promjeni čitavog zvučnog svijeta skladateljevog, promjeni upravo zapanjujućoj za takvo neadaptirano uho, promjeni koja je paralelna, recimo, s pojavom kubizma koji razbija renesansnu perspektivu; kao što slikarstvo napušta objekt polazeći u apstrakciju, tako i glazba napušta temu. Taj paralelizam, premda možda malo isforsiran, svjedoči nam u kakvim se promjenama u načinu mišljenja i gledanja svijeta krije pozadina tako epohalnih zaokreta i reformi izražajnih sredstava. Percepcija priviknuta na staro, našla se u ćorsokaku, u glazbi pogotovo, jer su nova sredstva izražavanja, shodno novom načinu mišljenja, zahtijevala sasvim nove sposobnosti snalaženja u novom materijalu. Još je Voltaire rekao: »Les oreilles se forment petit à petit. Trois ou quatre générations changent les organes d'une nation... Vous m'en donnerez des nouvelles dans cent cinquante ans d'ici.« To je još jedan razlog više da pod krizom suvremene glazbe podrazumijevamo krizu njezinog jezika.

Besmisleno je tvrditi da je tonalitetni sistem kao prirodni niz tonova jedini u kojemu ljudsko uho i svijest mogu ostvariti razumljivost. U prvom

mentu istraživanja zahtijevaju čistu teoretsku aktivnost u kojoj se preispituju područja za buduću sintezu, za sada još nemoguću (imajmo u vidu »Pasiju po Luki« Pendereckog). Ako parafraziramo Gideovu misao da se umjetnost rađa iz okova, živi kroz borbu, a umire u slobodi, lako ćemo se složiti da je suvremena glazba u etapi »života kroz borbu« (»okovi« koji su je stvorili potekli su iz prevelike slobode, iz inkomenzurabilnosti novog zvučnog svijeta koji se otkrio i nametao skladatelju, a u koji je trebalo uvesti red). Suvremeni su skladatelji kompletni intelektualci i u onom purističkom vidu (kao teoretičari) i po svojoj neposrednoj angažiranosti u vremenu i prostoru koji ih okružuje (kao skladatelji). Naravno da isključuje mo one koji se koriste gužvom.

redu, ne radi se ni o kakvom prirodnom nizu jer samo dur ima svoj temelj u alikvotnim tonovima, dok se mala terca (u molu) može opravdati jedino matematičkim putem. Osim toga, samo temperiranje koje je instrumentalna praksa nužno zahtijevala, potreslo je i tu minimalnu čistoću tonalitetskog sistema.⁹⁾

Naposljetku, povijesni pogled na harmoniju pokazuje nam da promjene s početka našeg stoljeća nisu pale s neba. Ako se pridržavamo Bukofzera, koji 1680. godinu smatra fundamentalnom u pogledu praktične primjene tonalitetskog sistema, moći ćemo iza te godine (pa čak i iza 1722, kada je Rameau utvrdio svoj aksiom, po kojemu je alikvotni niz izvor i zakon akorda) naći niz eksperimentatora: Pachelbela, Massona, Fischera Mathesona itd. Naročito je zanimljiv Rebel, koji je 1731. u svojoj skladbi »Les Éléments« dopustio da svih sedam tonova dijatonske ljestvice zvuče u akordu. To je prvi znak prezasićenosti tonalitetskog sistema, *totalna dijatonika*, ako je možemo tako nazvati. Beethoven u Finalu IX simfonije također upotrebljava takav akord, ali je njegovo značenje tada neporedivo veće: on već nagovještava pojavu totalne kromatike, koja će kulminaciju doseći u Schönbergovim »Komadima za glasovir«, op. 23 (1923), što će ujedno i značiti definitivni kraj tonalitetskog sistema. U čitavoj toj liniji razvoja (grubo i proizvoljno zacrtanoj) naročito odskače prošlo stoljeće. Ka »chromatisme généralisé«, kao produktu slobodne upotrebe aliteracije, kreće se vrlo jasno, kontinuirano, od Liszta preko Wagnera, Regera, k Schönbergu. Pojavu politonaliteta, koja je najoriginalnija odlika »Petruške«, nalazimo već kod Schumanna.¹⁰⁾ Liszt zatim vrlo jasno anticipira Bartokovu svirku s disonantnim intervalima (sekundom, kvartom, paralelnim kvintama) i antitonalitetni pankromatizam Schönbergov. Međutim, još jasniji je znak prezasićenosti tonaliteta miješanje modalitetskog i tonalitetskog sistema u drugoj polovini stoljeća. Tome je doprinio i niz folklornih notarija iz do tada zanemarenih evropskih¹¹⁾ ili pak vanevropskih glazbenih kultura.¹²⁾

⁹⁾ Vidjeti npr. D. Božić: »Vertikalne strukture savremene muzike«, *Zvuk*, 67/1966, str. 172. i dalje, gdje se dokazuje da je moderna akustika opovrgnula tačnost Rameauovih aksioma na osnovu kojih se razvijala sistematika dijatonskih sklopova.

¹⁰⁾ Sängersfluch, br. 11, takt 85 — Lied op. 39, br. 7 — Faust, III, br. 7, takt 159—60.

¹¹⁾ Liszt: Chapelle de Guillaume Tell, Pensée des morts, 1833—36; Chopin: takt 53 i dalje iz Mazurke, op. 56, br. 2, i srednji dio Nokturna, op. 7, br. 1; Berlioz: Enfance de Christ, 1854; Musorgski: Boris Godunov, 1872; Faure: Requiem, 1886; Debussy: Kvartet, 1872; Rimski-Korsakov: Sadko, 1896. itd.

¹²⁾ Messiaenovi »modusi ograničene transpozicije« koje upotrebljava Stravinski u »Scherzo fantastique«, op. 3, i »Vatrometu«, op. 4. O upotrebi tog modusa kod ostalih skladatelja vidjeti Vlad: »Modernite a tradizione nella musica contemporanea«, Torino, 1955, poglavlje XVII.

Posebno je zanimljivo Wagnerovo kontrapunktičko skladanje. Ono kao da predstavlja svjesno rasipanje prezasićenih vertikalnih struktura i stalno u nekom nesretnom grču potvrđuje da autor nije posjedovao adekvatno izražajno sredstvo. Melodija tu uopće nije više pijevna, a ne samo da nije pijevna nego je često i vrlo nejasna. Tonalitetni polovi sasvim se ponekad gube i neka rješenja u tonici znamo dočekati jednako kao što Penderecki svoje neke skladbe kompromisno sunovraćuje u tonalitetne akorde.

Gubitak tonalitetnih polova nije samo uzrokovao formalni raspad tonaliteta. Tonalitetni polovi (dominantna-tonika) zapravo su najbitnija estetska određenja tog glazbenog svijeta. Nijansiranje njihovih beskonačnih odnosa uvjetuje onu napetost na kojoj se gradila tristoljetna evropska glazbena kultura, na koju je zapravo priviknuto naše uho. Kako novi načini mišljenja uvijek traže nove forme izražavanja, to ovdje možemo i imanentno glazbeno potvrditi: i raspad tonalitetnog sistema zahtijeva potpuno nove forme, stare forme, ukoliko ih barem nominalno nalazimo u suvremenoj glazbi, sasvim su neupotrebljive.

»From the eighteenth-century classical composers onwards the term »quartet«, like the term »symphony«, had been identified with »sonata form«. This was based on the dialectical opposition of two distinct musical themes, with a parallel opposition between the tonal planes of tonic and dominant. As time went on, the working out or »development« of the themes was carried to the point where sonata form dissolved into variation form. In addition, the dynamic tonal impulse due to the switching of the musical discourse from tonic to dominant and vice versa lost its point, either because of a trend towards atonality or because of the polytonal and polycharmonic devices such as we find in Stravinsky from »Petrushka« onwards. As we have seen, by polytonal and polycharmonic superimposition Stravinsky brought together simultaneously elements which in the past could only be heard in succession. The classical sonata was based precisely on this succession or alteration of tonal planes. The moment succession became simultaneity, the sonata as such lost its raison d'être and its historical topicality.«¹³⁾

Ako shvatimo posljedice tog gubitka čvorova napetosti, možemo slušanje glazbe pisane po bilo kojem antitonalitetnom sistemu uporediti s promatranjem kubističkih slika. Tu je, kako bi rekao Ehrenzweig¹⁴⁾, apsolutno potreban sinkreti-

¹³⁾ Vlad: »Stravinsky«, London, 1967, prev. s talijanskog, str. 50—1.

¹⁴⁾ Ehrenzweig: »Hidden Order of Art«, London, 1967, str. 6—12.

ki pristup djelu. Stoga nam može biti jasnije Mitchellovo insistranje na određenju antitonality glazbe Giedionovom definicijom arhitektonskih zdanja Mies van der Roeha i Le Corbusiera. »Here is continuous energy at work: nothing in pure life remains an isolated experience, everything stands in a manysided interrelationship — within, without, above, below.«¹⁵⁾ Dokazujući postepeno nevaljalost prije spomenutih uzroka o krizi glazbe, lako možemo doći i do besmislenosti prigovora o fetišizaciji zvuka. Naime, istina je da je i otkrivanjem potpuno novih zvučnih svjetova, u kojima izvori zvuka nemaju nikakve veze s glazbalima u klasičnom smislu, skladatelj zatečen primjenom tih sredstava. Ali ne samo da je nastojanje za preciznom, strogo organizacijom emancipiranog područja klasičnog zvuka, kao jedan od unutarnjih ciljeva suvremenih skladateljskih istraživanja, uzrokovalo pojavu i korišćenje novih zvučnih svjetova, ono je štoviše potvrđeno kao nužno u novim zvučnim prostorima. Dok je Schönbergova serijalizacija jédnoobrazna samo u pogledu visine tonova (apsolutne ili relativne, tada još nije moglo biti jasno da li se radilo o seriji kao nizu intervala ili kao o nizu tonova: zaista je glazba bila na raskršnici), pa zbog toga u svojim najboljim ostvarenjima priziva prošlost, postvebernjanski put ka totalnoj serijalizaciji uvodi kontrolu (intelektualnu, svjesnu) svih glazbenih parametara: visine, jakosti, trajanja, boje. Novi zvučni svijet (koji nam otkriva elektrofonska glazba, pa možda i konkretna) tehničkim sredstvima svojih zvučnih izvora omogućuje još striktniju kontrolu. Jakost i boja, ti u klasičnom zvučnom sistemu vrlo varijabilni parametri, ovdje moraju biti apsolutno precizno određeni.

Naše »slušno naslijeđe« (auditive inheritance) onemogućava nam da se makar približno pokušamo orijentirati u tim novim zvučanjima. Zato je potpuno razumljiv Stockhausenov prvi kriterij za vrednovanje jedne elektronske ili konkretne skladbe; sastoji se u »hearing the degree to which it is free from all instrumental or other auditive associations... From this we should conclude that it is best for electronic music just to sound like electronic music, that is, that it should as far as possible contain only sounds and sound-connections which are unique and free of associations and which make us feel we have never heard them before.«¹⁶⁾

Zbog čega je dakle suvremena glazba nerazumljiva? Djelomičan odgovor na to pitanje već sam pokušao dati. No, kako dobro zapaža Gi-

¹⁵⁾ Mitchell: »The Language of Modern Music«, London, 1963, str. 76.

¹⁶⁾ Stockhausen: »Lecture on Electronic and Instrumental Music«, u »Die Reihe«, Reports/Analyses, London, 1961, str. 62.

edion, proučavajući doduše problem na drugom području, i taj odbojni odnos publike prema umjetnosti zbog njezine navodne nerazumljivosti ima dvostoljetnu tradiciju. »Incomprehensibility of modern art is often said to be a consequence of the revolt against naturalism. Actually, however, it dates from quite another event: the proclamation de la liberté du travail of March 17, 1791, which dissolved the guild system. The abolition of all legal restraints upon the choice of the trade was the starting point for the tremendous growth of modern industry. Cut off from the crafts, the artist was faced with the serious problem of competing with the factory system for his living. One solution was to set himself up in the luxury trades, to cater, quite unashamed, to the lowest common denominator of the public taste. Art to public-order flooded the world, filled salons, and won the gold medals of all the academies... The half-dozen painters who carried on the artist's real work of invention and research were absolutely ignored."¹⁷⁾

Paul Klee je jednom vrlo lijepo rekao: »Što ovaj svijet postaje užasniji (kao što je to sada slučaj), umjetnost postaje sve apstraktnija, dok miran svijet daje realističnu umjetnost«. Suvremena glazba je tako u potpunosti i najviše određena današnjim svijetom. Ona održava i produbljuje sve dileme u mišljenju suvremenosti koje su zaista toliko velike da su možda uopće neshvatljive u potpunosti, ali im uzroke ipak možemo predvidjeti. Uz zemaljsko manijakalno bezmjerno previranje ljudskih sudbina, čovjek je u pogledu svog makrokozmičkog određenja misaono i fizički smješten u prostor u kojemu se njegov entitet ne može odrediti po konceptima prostora klasičnog svijeta. U takvoj erupciji besmisla, gdje moramo biti svjesni paradoksalne situacije u kojoj se nalazimo, gdje se sve projekcije čovjeka odmah rastvore u vlastite suprotnosti, jedina mogućnost spasenja od totalnog kaosa koji bi konačno doveo do dezintegracije materije nalazi se (kao što se uvijek nalazila u takvim ključnim i dramatičnim trenucima ljudske povijesti) u iskrenom traženju (uzaludnom?) čovjekova duha, u spoznavanju svijeta da bi se došlo do novog reda. Stanje suvremene glazbe je sigurno konfuzno ako se usporedi s klasnim skladom i logikom klasične glazbe, ali ono odgovara na isti način svim onim preokretima u glazbenoj povijesti kada se tražio poremećeni »principle capable of serving as a rule«.

Čovjek danas na razne načine osjeća kako se integritet razara i individualnost gubi u protivurječnostima suvremenog svijeta. Dok se većina reakcija manifestira u podsvjesnom osjećaju

¹⁷⁾ Giedion: »Space, Time and Architecture«, London, 1947, str. 353-4.

podređenosti, raznim vidovima neurotičnosti, strahu od budućnosti i bježanju u bilo kakve komformističke zaklone, takav čovjek ne želi da mu se svjesno, na bilo koji način, napominje prisustvo protivurječnosti koje ga toliko uzurpiraju. Zato je suvremena glazba, kao jedno od onih sredstava pomoću kojih čovjek nastoji srediti razbijenu koncepciju svijeta pronicanjem u njega, za njega pakao pošto je ona još i sad samo odraz svijeta, a ne i njegovo prevladavanje. Takvom čovjeku suvremena glazba zaista nema što kazati. Da se ona ne odlikuje zvučnim sklopovima koji su potpuno neprihvatljivi konvencionalnoj neadaptabilnosti ljudskog uha na promjene, možda jaz ne bi bio toliko očit. Ali pošto je karakter i stupanj skladnosti uvijek održavao i stupanj funkcionalnosti, to je jasno da ne može u beskompromisnom prevladavanju svijeta postojati zvučni sklad. Tako nam, imajući to u vidu, može biti sasvim jasan razlog Pendereckijevog uzmaca. Ali:

»Kada se jedinstvo svijeta počne tražiti u bijegu od oporih istina ovog vremena, kada se ma koliko iskrenom i religioznom aspiracijom potraži izlaz u zvukovima vremenâ koja su prošla, glazba iz toga nastala može samo biti glazba bez životnosti, glazba u osnovi jednaka onoj što se kao obični potrošni artikal izvodi na abonentskim koncertima. Glazbeni parametri onog vremena u kojemu je postojalo jedinstvo svijeta na religioznom principu ne mogu danas uspostaviti tog jedinstva pridonositi. Ne mogu jednostavno zato što je svijet to jedinstvo izgubio, i što se borba za uspostavljanje jedinstva, pa bilo to i na principima religije, može voditi samo oružjem iz tog svijeta poniklim, oružjem njegove istine, njegove strepnje i možda njegove radosti. Sve drugo, ma kako plemenitim motivima bilo pokretano, mora završiti u vodama komercijalnosti. I ne htijući, Penderecki tako na kraju svog umjetničkog poraza komercijalizira i duhovne pa i glazbene strukture onog vremena u kojem su se Pasije pisale kao izraz jedinstvenog gledanja i osjećanja fenomena postojanja, i, s druge strane, svoja vlastita otkrića što pripadaju zvukovima ovog vremena. Jer, i jedni i drugi u »*Muki po Luki*« gube svoj izvorni smisao, bivaju za nešto njima strano, upotrebljeni.¹⁸⁾

Dok sam razmišljao o potrebi bilježenja ovih zapažanja u obranu suvremene glazbe, često mi je izgledalo smiješno od koga i zbog čega se ona ima uopće braniti. Jer, kada se argumenti za i protiv malo pažljivije promotre, lako se zapaža da su oni strani, totalno strani glazbenoj imanenciji i da se oni pretvaraju u prigovore jedino zbog toga što novu glazbu nisu u stanju

¹⁸⁾ Selem »Povratak Krzystofa Pendereckog«, *Zvuk*, 79/1967, str. 22. Zar Penderecki nije zaista simptomatičan slučaj?

svesti pod karike svojih preskriptivnih zahtjeva koji su samo zbog toga što su preskriptivni nedovoljno opći i elastični da bi se glazba mogla i trebala po njima ravnati. Prigovori se nehotice tako pretvaraju u pohvalu! Kada se glazba njima povinja, onda kroči sukanonima tradicionalizma, komformizma. Ona je u stvarnim kanonima tek sada, nakon višestoljetnog snažnog opiranja, u stanju dokazati i predočiti svu kompleksnost svojih imanentnih određenja koja su, zbog svoje zagonetne prirode, teško dočućiva i nejasna. Ali njih dokučiti znači doći do spoznaje o prirodi glazbenog totaliteta, pri čemu nam glazba prestaje biti puka igrarija zvuka, a postaje čista *misao*, koja nas zbog svoje punoće, spopada neuobičajenom snagom.

Ako glazbu gledamo kao misao u skladanje kao mišljenje, kako li nam smiješni moraju izgledati prethodno obrazloženi prigovori.¹⁹

No pokušao sam dokazati da glazba ima smisla i u okviru bezizlaznosti traženja. Dokazati njihovu besmislenost! Jer, neprijateljima glazbe oni ipak pomažu, oni odvođe pažnju na druga nevažna, posebna područja umjesto da u kontekstu sveobuhvatnog ispituju složenost vlastitog nesnalazjenja.

Pitat će se netko zašto mi je toliko stalo do svesrdnog prihvaćanja nove glazbe. Jednostavno zato što njezinim neprihvatanjem gubimo zadnju nadu u djelatnost glazbene duhovnosti. A ako zamre duh, zamrijet će i glazba, zamrijet će i čovjek, kakav god kontroverzan jest! Dajte nam sve više i više nove glazbe, jer ona je jedina prava suvremenost. Život je opor, ali nam ga nova glazba pokušava objasniti (ne ulienšati!). Valjda ćemo ga onda lakše podnijeti.

Str. 98.

Shvatiti glazbu, to znači ponovno uspostaviti čin koji je zadao skladatelj. Shvatiti jedan glaz-

¹⁹ Metafizički karakter glazbe privlači nas neodoljivo upravo zbog neprestanog previranja dvojnosti između *mišljenja* i *misli*. Glazba je jedina umjetnost u kojoj se postupno može prepoznavati kako iz neograničenog kaosa svemogućnosti nastaje predodžba o redu. I ne samo to! Taj proces i njegov skrajnji cilj — skladbu — možemo postaviti kao princip vrednovanja. Predodžba o redu približavanja je intuitivnom *apsolutnom* osjećanju apsolutnog reda, koji, kada bi bio dosegnut, može sasvim poništiti potrebu za skladanjem, dakle ne bi ga više bilo moguće doseći. Sve raznolike predodžbe o redu (kroz postojanje određenih skladbi) zapravo su različiti vidovi koji omogućuju manifestiranje čiste glazbene misli. Baš to što je čistu glazbenu misao nemoguće postići — jer bi ona mogla biti ulovljena samo u mreže apsolutnog reda — to glazbi daje privid savršenstva. Tom mogućnošću sudjelovanja u stvaranju apsolutnog, krajnje savršenoga, možemo ispunjati sami sebe. Zato sam i naveo Selemove rečenice. One, naime, na konkretnom primjeru potvrđuju kako glazba danas ima smisla tek kad se zaokupi svom bezizlaznošću traženja apsolutnog reda. Onda je naime ona jedino GLAZBA.

beni oblik, to znači *stvoriti ga*. Samo pod tim uslovom on *dobiva izražajnost*.

Str. 102.

Od klasika osamnaestog stoljeća nadalje termin »kvartet«, kao i »simfonija«, identificiran je sa »sonatnim oblikom«. To se temeljno na dijalektičkoj suprotnosti dviju različitih glazbenih tema, paralelno suprotnosti između totalitetnih planova, tonike i dominante. Kako je vrijeme prolazilo, razrada ili »provedba« tema dovedena je do tačke gdje se »sonatni oblik« rastvorio u »varijacijski oblik«. Štoviše, dinamički tonalitetni impuls koji potiče od kretanja glazbenog razgovora od tonike k dominantu i obratno izgubio je svoju važnost, bilo zbog težnje prema antitonalitetu ili pak zbog politonalitetnih ili poliharmonijskih sredstava kakva nalazimo kod Stravinskog od »Petruške« nadalje. Kako vidjesmo, politonalitetnim i poliharmonijskim nadmetanjem Stravinski je istovremene sjedinio elemente koji su se prije mogli čuti samo u slijedu. Klasična sonata temeljila se u potpunosti na tom slijedu ili alteraciji tonalitetnih planova. U trenutku kada je slijed postao istovremensko, sonata je po sebi izubila svoj *raison d'être* i svoju historijsku važnost.

Str. 103.

Ovdje je posrijedi kontinuirana energija: ništa u cijelom životu ne ostaje izolirano iskustvo, sve stoji u mnogoznačnom međuodnosu — unutar, izvan, iznad i ispod nas.

Str. 103.

...slušanju do stupnja na kojem je ona slobodna od svih instrumentalnih ili drugih auditivnih asocijacija. Iz toga bismo mogli zaključiti da je za elektronsku glazbu najbolje da zvuči kao elektronska glazba, tj. da bi ona morala što više moguće sadržavati samo zvukove i zvučne sveze koje su jedinstvene i slobodne od bilo kakvih asocijacija i za koje osjećamo kao da ih nikad prije nismo čuli.

Str. 104.

Obično se kaže da je nerazumljivost moderne umjetnosti posljedica revolta protiv naturalizma. Međutim, stvarno ona potiče od sasvim drugog događaja: proklamacije slobode rada, 17. ožujka 1791. godine, koja je uništila sistem gilda. Ukidanju svih legalnih ograničenja izbora načina trgovanja započeo je strahovit rast moderne industrije. Odsječeni od zanata, umjetnici su bili suočeni s ozbiljnim problemom: takmičenjem s tvorničkim sistemom da bi mogli preživjeti. Jedino rješenje je bilo da se uključe u trgovinu kičom, da spadnu bez ikakvog srama do najnižih padražavalaca ukusa publike. Umjetnost po želji publike preplavila je svijet, punila salone i dobivala zlatne medalje svih akademija... Onaj neznatan sloj slikara koji su održavali pravi posao umjetnika — pronalaženje i istraživanje — bio je sasvim ignorisan.