

REVALORIZACIJA ZVUKOVA

„Sadašnja glazba“ kroz razgovor sa Pierre Boulezom

Naslov je autentičan. „La musique actuelle“ a ne „la musique d'avantgarde“. Sadašnja glazba a ne glazba avant-garde. Pierre Boulez (Pjer Bule) ne prihvaća općeprihvaćeno krštenje. Poziva se na Baudelairea, na neizbježno impliciranje pojma arrière-garde i sve komplikacije koje odatle proističu. Sadašnja glazba i ništa više. To su bile prve Boulezove riječi. A namjera, vjerujem, da oslobodi razgovor balasta nametnutih definicija i izravnim dodirnom sa zvukom, kaako ga on osjeća i raščlanjuje, objasni osnov fenomena savremenog glazbenog izraza.

Preci i potomci

Četiri godine nakon nestanka Arthura Honeggera, Pierre Boulez talentirani skladatelj, izvrsni pijanista i dirigent, neumorni propagator, nosi misliju Prvog Proroka. Francuštini otvori su već predjeni, tridesetčetvorogodišnji Boulez ima apostole u Njemačkoj, Italiji, Belgiji, pred par dana je imenovan profesorom(?) na konzervatoriju u Baselu i pozvan od Herberta von Karajana da dirigira na sljedećem Salzburškom festivalu. A i srž Boulezove glazbe je toliko univerzalna, u izvjesnom smislu i antievropska i prognozična da u ovom pismu o Francuskoj možemo govoriti samo kao o „mjestu radnje“. U Parizu je ipak (kao obično) počelo, i to u času kad se nesudjenj matematičar povezao s grupom Honeggera i Oliviera Messiaena došavši tako u izravnan dodir sa niti glazbene misli koja proističe iz točke gdje se spajaju posljednji Debussy i prvi Stravinski.

Uz kazalište

Na pojam savremene glazbe navedemo se organski dvije afirmacije, obje povezano sa dva velika imena francuskog kazališta: „Presence de la musique contemporaine“ („Prisutnost savremene glazbe“) čiji se koncerti održavaju u Théâtre National Populaire pod Vilorovim pokroviteljstvom i „Domaine musical“ („Glazbena domena“) u Théâtre de France, znači otkrili Jean-Louis Barraulta (Zan-Luj Baroa). A „Domaine musical“ postaje sinonim imena Pierre Boulez.

Boulez ne želi da rad s orkestrom bude zadržan misterijem. Njegovi pokusi su često javni. Vjerujući da je nepovjerenje prema savremenoj glazbi rezultat nepoznavanja njene unutrašnje strukture, uvijek je spreman na objašnjavanje, radosno, entuzijazmirano, rekao bih profetski. Na platou je orkestar od deset muzičara. Partitura — Boulezove improvizacije na pjesme Mallarméa. U lakici kojom autor-dirigent prelazi iz razgovora u dodir sa zvukom da bi dopunio izrečenu misao, u sigurnosti kojom čas uvjerava slušaoca u vrijednost svojih ideja, čas zatim izvlači iz instrumenta u orkestru nijansu koju želi, manifestira se donekle i narav nove glazbe, njen „tehnički“ aspekt, od shvaćanja prema emociji. Ili — nikako ne mogu zamisliti Furtwänglera na pripremanju VIII. Schubertove simfonije u sličnom položaju. Na prvi mah se atmosfera razgovora-pokusa, nalik ponekad na predavanja iz fizike, protivni našem nasljeđu o „sakralnom“ shvaćanju glazbe i njenih zakona. Ali baš u tome je novost, smionost, ras-kid s tradicijom pokreta koji danas vodi mog sugovornik. Slušajući ga, bio sam uvjeren. Zato, neka on govori.

Nove dimenzije

P.: Vjerisopovest?
Boulez: Hoćemo aktuelnu glazbu u borbenom smislu izraza. Ne

avant-garda... (slijede refleksije s početka)

P.: Aktualnost, po kojem kriteriju? Svakako ne po ukusu publike?

B.: Nesporazum između sadašnje glazbe i slušaoca je umjetan, ne radi se o bitnim divergencijama već o nepoznavanju. Nedo-staje nam jedinstveni koherentni rječnik...

P.: ?
B.: Da, mi unosimo savim nove pojmove, nove elemente, nepostojeće u klasičnim glazbenim rječnicima. Revalorizacija zvukova dolazi do stupnja kad pisanje nota crno na bijelom više ne zadovoljava. Počinjem pisati note u bojama, crveno, zeleno.

P.: Znači po principu da jedan isti zvuk može imati više vrijednosti?

B.: Nešto slično. Radije bih rekao da se unosi jedna dimenzija koja nije fiksirana.

P.: Element improvizacije?

B.: Točno. U dva pravca smo izveli radikalni prekid: u samoj formi i u vrijednovanju instrumenata. Forma mora biti također relativna.

P.: A to bi značilo u odnosu na klasičnu formu?

B.: Znači da u klasičnoj formi elementi A, B i C idu nužno: B postije A, C postije B i nikako drukčije. Naša je novina da kod A, B, C može slijediti neposredno A, jednako kao i B. Slikovito: kao skraćena na tračnicama koja može po volji pustiti vlak na jedan ili drugi kolosjek, a ulogu skraćivača ovdje igra trenutna inspiracija muzičara-interpreti.

P.: Postoji li mogućnost da prepuštanje improvizacijama trenutika dovede do anarhije zvukova?

B.: Nikako. Uvođenje utjecaja trenutnosti ne negira i postojanje stalnih formi. Skladatelj u notaciji a dirigent gestom određuju koje forme treba izvoditi fiksno, a koje su relativne.

Boulez se obraća orkestru, traži broj 45. I bez ikakvog dopunskog objašnjavanja postaje mi jasno da desna ruka označava fiksne forme, a lijeva, lebdeći olako, ležerno u zraku daje sad ovom, sad onom muzičaru znak da slijedi relativna forma, da je pušteno zeleno svjetlo njegovoj i imaginaciji. Ide se prema simbolici u akciji a ne simbolici činjenica.

Stari i novi instrumenti

Pogledajte pažljivo orkestar. Svega devet instrumenata, raspoređenih na relativno golemom prostoru. Završen broj i Boulez objašnjava, očito spreman na pitanje.

B.: Ni trunke slučaja. Instrumenti su postavljeni po točno određenoj geometriji. Razmak može donekle i smetati muzičaru koji se osjeća izoliran, ali cilj je da se spajanje zvuka izvrši ne ovdje, kod nas, već dolje, u slušalištu.

P.: A sastav orkestra je također rezultat slične studioznosti?

B.: Svakako. Pet instrumenata imaju fiksirane vrijednosti zvučnika — harfa, zvana, vibrifon, klavir i celesta, dok četiri ostala proizvode zvukove koji se približavaju žumovima. Precizna sonornost i žumovi se mješaju, stvaraju neku vrstu stereofonije.

Boulez sve više zahvaća zar priča, sa zanosom govori o odnosima instrumenata, o „sretnim brakovima“ vibrifona i klavira, o historijatu, kako je na primjer vibrifon prvi upotrebio Alban Berg, pa 1945 Olivier Messiaen ali uklopljen u klasični orkestar, bojim se da suviše skrećemo u čistu muzikologiju, pokušajmo natrag, na tle.

P.: Iskreno, više od pitanja uspeha brakova među frekvencijama, zanimala bi nas evolucija vaših koncepcija, koliko su uvjetovane nasljedjem, koliko općim idejno-umjetničkim strujanjima našeg vremena, a koliko vanjskim prinosima...

B.: Klasična tradicija najmanje. Odlučna je 1954 godina, kad sam preko Honeggera došao u vezu sa Jean-Louis Barraultom i postao naka vrst glazbenog direktora njegove trupe (Barraultove režije su redovito popraćene scenom glazbom koju izvodi direktno mali orkestar, za razliku od uobičajenog snimanja na vrpcu. op. P. S.) Putovanja sa Barraultovom trupom su mi pomogla da izatjem iz evropskih ideja o glazbi. U značaj koju pridajem harfi, uklopljena su iskustva iz Perua, gdje sam u Andama susreo seljake koji sviraju male harfe prigisne-nog zvuka... ili s Yukatana, iz susreta sa minijaturnim urođničkim orkestrima od tri harfe, izvanredno snažnih i oštih tonova.

P.: Instrumenti nalik na kesice živo crvene boje koje primjećuju u rukama trojice muzičara, sigurno predstavljaju također akviziciju sa vaših egzotičnih turneja?

B.: Mislite na moje udaraljke? Da, već vanjski izgled im odaje porijeklo. Naći ćete ih u kubanskim orkestrima, u Južnoj Americi, i nećete vjerovati kako se bogatstvo tonova skriva u tom primitivnom ruku. Pogledajte (znak orkestru) lijevi će dati zvučan ton, desni tamniji... Uostalom, u svemu i nema mnogo originalnosti. Male cimbale, slične onima koje ja upotrebljavam, nadjene su u ruševinama Pompeja, još i danas se upotrebljavaju u Indiji...

P.: A realna namjena u vašem orkestru?

B.: Za presušivanje sonornosti. Ako hoćete i izraz, zovem ih „bi-jevi zvukovi“.

P.: Samo, oprostite mojim stereotipnim okvirima mišljenja, čini mi se pomalo bizarno vidjeti tam-tam, — ono u sredini je tam-tam, zar ne? — pored klavira. Da li je uopće moguće, recimo, sinhroniziranje tako oponentnih instrumenata?

B.: Mislite da su oponentni? Tam-tam je u istoj sonornoj zoni kao žice klavira. A slažu se upravo idealno. Utvorite se. (Ponovno obraćanje orkestru)

Zbilja, bez ikakve čarolije, zvukovi tam-tam i klavira formirali su jedan kompaktni, nerazlučivi ton. Načao sam bio ushićen. I spreman da bez kritičkih pitanja nastavljam slijediti Boulezova izlaganja. Bilo mi je jasno da uspjeli fizički pokuš još ne znači uspješnu glazbu, ali već uvučen u taj novi sistem zvučnih fenomena, shvaćao sam isto tako da sve rezerve treba odbaciti, prepustiti se novom načinu mišljenja i doživljavanja, a onda možda na kraju pokušati sa rezimeom.

B.: Ili na primjer zvono. Dosad se tu i tamo javljalo („Boris Godunov“, „Iberija“) ali s isključivo dramaturškom namjenom, rekao bih moralnog karaktera, da označi postojanje, prisustvo crkve. Ja sam si stavio u zadatke (smijeh) da ga laiciziram, da ga uvrstim u orkestar kao čisto glazbeni element... (objašnjavanje pijanisti). I vidjet ćete koliko je zvučno blago skriva u sebi klavir, koliko još postoji zvukova pored čistog zvuka...

Po Boulezovom insistiranju na ovom posljednjem momentu, shvaćam jednu od tendencija njegovog pokreta: da čisti, savršeni ton predstavlja za modernu glazbu jednaku nepodnošljivost kakvu je predstavljao nečist ton, s primjesama, u klasičnom.

Dolazak solistice E. M. Staeder koja interpretira vokalnu dionicu u improvizacijama na Mallarméa značio je početak pravog pokusa. Započeo je dijalog glasa i zvukova, najprije glas praćen kolektivno, onda zeleno svjetlo — instrumenti su počeli svoje individualne igre, zvukovi su brujali, vraćali se, sukobljavali, odbijali; mreža svojeglavih titraja je ispunila praznu dvoranu. Emociji, pri-

znajem, ni traga. Ali ni dosadi. Složit ću se sa banalnom konstatacijom jednog muzičara iz orkestra koji je na pitanje da li mu ovakav rad predstavlja posebnu teškoću, odgovorio: „Sve je to pitanje vremena i navike.“

Raspon

Najznačajnije Boulezove kompozicije „Tri sonate za klavir“, „Sonatina za flautu i orkestar“ i posebno „Čekić bez gospodara“ (1955) stavljene u kontekst sadašnje glazbe, od Francuza Oliviera Messiaena preko Poljaka Tadeusza Bairda do Japancu Yorihisue Matsudira upućuju na izvanrednu srodnost koncepcija, i to među meridijanima gdje su pojmovi o glazbi bili do jučer diametralno raznorodni. Vjerujem da uprkos njenog „tehničkog“, „civiliziranog“ karaktera Boulezova glazba stoji na manjem razmaku od tradicionalne glazbe Balija ili Japana, nego od melodija Giordana ili Masseneta. Matsudira se preko dodekafonskih koncepcija Schönberga približio (ili vratio) najstarijoj orijentalnoj gami zvukova.

Melodija se načelno negira. Načelno. Jer ne znam kako bi drukčije nazvao poetične linije Messiaenovog „Crnog kosa“, gdje flauta igra pticu a klavir „slika

krajolike“ (M. Faure). Ili „Sequence za flautu“ Lucijana Beria. Ili, najviše, „Sonatina za flautu i klavir“ Pierra Bouleza. Melodija ipak ostaje, živi u jednom pročišćenom, pojednostavljenom, linearnijem aspektu, radja se možda i uz namjere skladatelja, u improvizacijama instrumenata. I dokazuje da se ljepota prokrada i kroz „matematičke“ konstrukcije. I da ostaje.

U cjelini, sigurno je da ćemo još dugo biti osjetljiviji na kadenca klavira u koncertu Čajkovskog nego na reške tonove Boulezovih vibrifona. Ali čvrsto vjerujem i to, da će sadašnja glazba u jednom promjenenom okviru života (prema kojemu idemo), naći svoje mjesto. Da se neće doimati ovaako hladno, „fizično“ kao danas, kod prvih susreta. Otpori, u nama samima, savim su normalni. Sjetimo se koliko je trebalo dok je razbijena konvencija ukusa u arhitekturi, dok se uspjelo izbaciti nemoguće cvjetne kapitule (kakvi su se još radjali pre pedesetak godina) i dokazati da je glatki betonski pilon danas mnogo ljepši i adekvatniji i funkcionalniji. Konvencija ukusa uvijek kaska za vremenom. To je vječni refren.

Petar SELEM

POVODOM IZLOŽBE PAJE JOVANOVIĆA U GALERIJ MATICE SRPSKE

Izložba Paje Jovanovića koja doživljava na pažnju i interes da zbog velikog priliva publike traje sa produžetkom otvara jedno pitanje u odnosu na likovnu politiku ne samo u Novom Sadu.

Ovaj napis nema ambiciju da odredi mesto Paje Jovanovića u istoriji našeg slikarstva. Njegov „doprinos“ ustoličice već otadžbinska etnografija.

O ovom slikarstvu ne bi trebalo ni govoriti pošto ono interesuje svakog samo ne čoveka koji traži stvarnu umetnost. Iako pripadaju davno pokojnom vremenu slikarje Paje Jovanovića doživlje vaskrsenje u znaku proslave stogodišnjice slikarevog rođenja koji, pravo rečeno, kao slikar nije ni bio rođen. Manir kojim je radio proglašen je izlizanim još pre nego što se Paja J. i prihvatio klice.

Kao slikar prisvojen je bio isključivo od strane službenih salona raznih imperija, aristokratije i našeg sivog malograđanina koga je fascinirala nacionalna tematika njegovih slika svojom patetičnom frazom.

Majakovski je jednom prilikom napisao: „Niko neće svadbovati uz pogrebni marš, u rat se neće krenuti uz zvuke tanga, a u sutrašnjicu ne može se otići pod voćstvom nemoćnih staraca i onih koji stare. Treba konačno osloboditi slikarstvo.“

Ovom retrospektivom, svom u znaku pijeteta prema „slavnom umetniku“ besumnje je navučen balast nedužnim mladim ljudima koji kolektivno (gde ste reformisani školski programi?) hodočaste ostavštinama Paje Jovanovića. Popularnosti izložbe svesrdno je doprinela pre svega naša dnevna štampa pišući u stilu: obavestite pogledajte, saveseo pratite uspeh pomenute izložbe te je stvrim zaštitničkim i širokim publicitetom ukazivala na ogromnu važnost tog spektakla.

Da li su se priredjivači i štampapitali šta će mladi posetio-ci, ta nova publika za kojom toliko vapijemo, otkriti u pompiljerizmu Paje Jovanovića — tako

izvikanog slikara iza čijeg imena se redovno kriju laici kada se povede reč o likovnoj umetnosti! Zar je Miroslav Krleža uzalud napisao: „Krunidbena povorka kralja Petra sa statistima Narodnog pozorišta beogradskog u trendističkim kostimima švapske romantike, u režiji Paje Jovanovića, koji je krunisanje cara Dušana prikazao na žalostan način jedne pozorišne žive slike, mnogima i danas Idealom nacionalne sinteze“.

Kome je bio potreban ovaj vernisaž danas, u 1960 godini, kada je konačno naša likovna umetnost uspeła da se uključi u savremena strujanja svetske umetnosti? (Izložba jugoslovenskih umetnika nagrađenih međunarodnim nagradama tokom 1959 godine održava se čudnim sticajem okolnosti u Beogradu istovremeno kad i retrospektiva Paje Jovanovića u Novom Sadu).

Retrospektivom Paje Jovanovića likovna politika zasvirala je na falš žici i nesmotreno natakla defektne mačori mladoj likovnoj publici a servilno pomolavla čelave sujete i glave građanskih inteligentata vojvodjanskih.

Maticu srpsku u liku svog ogranka — Galerije ove opet otkrivamo kao već napadno konzervativnu i iščašenu iz novog i oslobadajućeg poimanja umetnosti.

U pojavi Paje Jovanovića treba otkrivati i dokazivati srpsku likovnu laž a ne izlagati njegove slikarje te pomerati istine o pravo likovnoj umetnosti koje su se tek poslednjih nekoliko godina počele usvajati kod nas. Galeriska politika ponovila je žalostan potez učinjen toliko puta u istoriji ne samo naše umetnosti da se naširoj publici učini ustupak, da se ne povrede ukorenjene navike, ali i ono najfuznije da se dolazeće generacije upletu u kolo tradicionalističke igre, opasne zbog balasta i pogrešno trasiranog prilazanja umetnosti koga se kasnije nije lako osloboditi.

Bogdanika POZANOVIC