

Djelo Antoine Golea *ESTHETIQUE DE LA MUSIQUE CONTEMPORAINE* („Estetika suvremene glazbe“) spada među najznačajnije pokusaje da se gibanja u svijetu doživljivoj i umjetničkoj fenomenologiji našeg stoljeća doživljaju u njihovoj dinamičkoj i uročnoj povezanosti, da se ocijeni njihov odnos prema prošlosti, njihov domet prema čimbenicima prostora i budućnosti, njihova relacija sa primjedbenom i umjetničkim stanicima sadašnjosti. Polazeci od izvanredno istinske pretpostavke da se umjetničko djelo mora vrednovati ne samo po snazi temperamenta stvaraoca, već i po mjestu koje zauzima u istrazivalačkoj avanturi svoje discipline (a da zbog toga nikad ne upadne u ekskluzivnost i dogmatičnost), Golea osvijetljava čitav spektar strijemljenja u modernoj glazbi i sa aspekta slušaoca našeg vremena i sa aspekta vizionara još neotkrivenih ili tek naslućenih protagonistora.

# AVANTURA NOVE MUZIKE

i gami cijelih tonova kao osnovnom harmonijskom izražajnom elementu, što nepobitno pokazuje da su ova kapitalna dostignuća suvremene glazbe bila u zraku i da je pripalo dvojici genija, koji su kao lučionče ozarili zoru stoljeća, da im udahnu život nakon što su ih prekalili u vatri njihovih individualnih temperama- nata. Sto je Schönberg deducirao svoje inovacije iz najviših obilježja Wagnerovog kromatizma, što ih je Debussy na neki način ponovno izumio u znak reakcije na taj isti kromatizam, to ovisi o razlici ljudske filijacije dvaju mužičara, u razlici milieua koji su opaktivali njihovu mladost. A razlike, njihovog daljnog razvoja, pokazuju jednostavno da je evolucija suvremene glazbe uopće mogla sadržavati bar dva jednako vrijedna rješenja." Možda u slučaju Debussyja Golea nije sa svim slobodan od izvjesne senti- mentalnosti — danas je nepobito- no da je Schönbergov put bio revolu- cionarniji, ali teži i projiciran prema daljoj budućnosti, pa bilo- to i na stetu neposredno razum- ljenosti — ali zaista izgleda da upravo u današnjem trenutku, "francusko rješenje", kako ga Golea voli nazivati, daje dodeka- fonizmu nove dimenzije i sinte- tičke mogućnosti.

Golea iščite značaj jedne od osnovnih Schönb ergovih inovacija, koju će Anton von Webern (1883–1945.) provoditi krajnjom doslednošću i koja će postati jedna od značajki premađu uočenih, današnje glazbe. Radi se o principu *neponavljanja*, odnosno beskonačnih varijacija. Jer, u klasičnoj i romantičnoj muzici pojavljanje određenih tema i pasaža sačinjava okosnicu strukturu dejela. U atonalnoj muzici to više nije moguće ni dopustivo. Re-

svojim kromatizmom doveo tonalnu muziku do ruba zasićenosti. *Tristan* je, za Golea, ključno djelo svremene glazbe. Gustav Mahler je „napijinuti do kraja luke“ romantičarskog izraza, destabilizirajući postvjednje otrova tonalnog kromatizma, pokazao da je evoluciona etapa koja je započela *Tristantom*, završena i da je prostor slobodan za jedno novo iskustvo, isto tako odušeno u logičnom, imperativnem smislu te iste evolucije. Pa ako je pokušaj Aleksandra Skrjabina (tzv. „mistični akord“) superpozicija pet intervala kvarte od kojih dva tritonusa i jedna smanjena kvarta, u slijedu po stupnjevima 2, 11, 7, 5, 3, 13, 9 harmonijske ljestvice) propao, značajno je da je i on „morao postaviti pitanje kojeg se je sigurno postavio i Mahler, koje Schönberg nije mogao izbjegći: a što sada, kuda?“, „Na obali, na kojoj je završio kromatski val, krenuo od *Tristana*, Skrjabin je kao i Schönberg našao bežični pijesak atonalne muzike.“

Glažba se, dakle, na početku naseg stoljeća našla na onoj "dramatskoj granici" gdje su se naše i sve ostale umjetnosti, općenito kraj jednog svijeta i umjetničko naslučivanje novih do- lažećih širina i novih traja, pa je onda logično da je i Skrjabinov i Schönbergov jezik u tom periodu ekspresionističan. Kod posljednjeg je to „ne samo traženje timbara, već prije svega barokniji ekspresionizam“.

Taj prelomni trenutak je za Golej ujedno i radjanje današnjeg zvukovnog svemira, a kao demirulji izidžu se dvije gigantske pojave, ne znajući jedna za drugu: *Arnold Schönberg* (1874–1951) i *Claude Debussy* (1862–1918). „Kao i Debussy u svom „Pelleasu“ i Schönberg po prvi put pribijegava intervalnu kvartu

Francuski književnik i kritičar *Antoine GOLEA* angažirao se od svih prvih javnih istupa na strani novog suvremenog zvučnokomponovanja svjetlosti. Sudjelujući najimenitnjim evropskim festivalima i koncertima, uključujući i festival u Španiji, u kojem je bio predstavljen i njegov rad, u kojem je bio prisutan i poznati francuski književnik i filozof *Jacques Derrida*, Golea je bio, u svakom slučaju, u pitanju i u središtu pozornosti. U jednoj od svih njegova danasnosti obozrađujući tretirali s podsticima ironije i nerazumevanja, I danas, u šestom deceniju svog života, Golea je, sačuvao onu svježinu duha koja omogućuje mu da se u svakom trenutku svijesti dan u svemrenomenujući svijet. Njegova najavljena dijela su *Peleas et Melisande, analyse poétique et musicale*, (*Peleas i Melisanda, poesijska i glazbeni analiza*), *Georges Auric, Rencontres avec Pierre Boulez*, (*Susreti s Pierreom Boulezom*), *Le musicien et la critique*, (*Muzičar i kritičar*), u četvrti, u svjetskoj izdanju, u nešto životu.

djelu koegzistiraju „jezik slobodne atonalnosti, serijelne premise i skriveno, ali nepobitno prisutni tonalni jezik.“

Rezimirajući osnov Schönbögov i Bergovih konceptacija o strukturi glazbenog djela možemo reći da u običnim „iserijel-nim“ skladbama „tema“ može biti formirana od samo jednog fragmenta početno konstruirane ljestvice, dok u čisto „dodekafonskim“ kompozicijama 12 zvukova serije moraju se odviti prije nego se i jedan jedini zvuk čuje po drugi put.

Golea vjeruje u posebni značaj Schönbergovog članka „*Ouvrante toutjours*“, objavljenog 1951. kratko vrijeme prije umjetnikove smrti. Članak „najavljuje mogući povratak tonalnosti pod uvjetom, jasno, da to bude stvaralački povratak koji će dati proširenim tonalnim funkcijama novi smisao, prema jednoj sintezi, koju treba pronaći, tonalnih i serijelnih zakona“. Radi se, dakle o „vjekočoj“ umjetničkoj i stvaralačkoj istini rusenja radi novog gradjenja. A prve obriše tih novih arhitektonskih sklopova zvučna naziremo već danas.

dominantom označenog Debussy-  
vim imenom, Golea nalazi u frans-  
kuskoj pretklasičnoj tradiciji, od-  
nosno u stvaralačkoj transpozi-  
ciji njenih izražajnih skela. A re-  
volucionarna je novost, u struk-  
turi, tonalni niz bez ikavkih pr-  
jelaza, koji, zbog same te činje-  
nica, potresla sva pravila klasič-  
ne harmonije.<sup>1</sup> Zbog komparaci-  
je sa nekim današnjim mišljenjima  
o nekim današnjim avangar-  
distima, zanimljivo je spomenuti  
da je ondašnji kritičar konstatirao da „u glazbi gospodine Debu-  
ssyja nema ni melodije ni har-  
monije ni ritma.“

Dallapiccolu, *Darius Milhaud* (1892.) će svakako ostati u povijesti glazbe XX stoljeća, kao politonalist par excellence. To će mu pribaviti prigovore akademista koji politonalnost smatraju „bolesnom tonalnosti“ i dodekafonista koji je drže za „pokušaj spasavanja tonalnosti“. Ipak, „politonalnost je u evropsku glazbu XX stoljeća unijela nešto novo, kao sonornost, kao senzibilnost eksprezije, kao boju, kao svjetlo“.

André Jolivet (1900.) počasno svom stvaralačkom putu trazi faze: atonalnu, modalnu i fazu simeze. Njegovo svakako najzanimljivije djelo je *Koncert za valovu Martinot i orkestar*, „To je jedanaest od prostih konstruktivnih pokusaja da se elektronski instrument trećiira ne kao čudna životinja, monstруm za senzaciju, sposoban da emitiра najčudnije sonornosti već kao lirski i magični nosilac jedne poruke izvanredne eksprezivne snage... Ta kantilena kače da dolazi sad s druge strane postojanja, sad iz tamnih i karnalnih, teških dubina zemlje, a onda opet lebdi nad jednim orkestrom koji predstavlja vidljivi svijet sa maksimumom snage i izražajnosti.“ Radi se o jednoj od najeklatantnijih aspiracija k uiniverzalnom, koja će proizmijati djele Oliviera Messiaena, Boulezza i drugih stvaralača mlade muzike.

Luigi Dallapiccola (1904.) „spaja najčišću talijansku tradiciju Palestrine i Monteverdi sa najsmrtonijim dostignućima i glazbenog groma našeg vremena.“ Integrirajući u svojim djelima i izjvesni debussyeski miris, Dallapiccola stvara kristalno čiste, pozirne skladbe u kojima je suvremenija muzika dostigla svoju maksimalnu razinu prijemljivosti. U početku kombinirano tonalan i serijski, „prema potrebama dramskog

Za prodor prema svemiru bilo je nužno stvoriti najprije glazbeni sintezu ove naše planete. Otkrivajući u glazbi hinduskog svijeta, grčkog, arapskog i crnog „beskraino supitljivo procese artikulacija i varijacija, Messiaen je harmonizirao njihove skale, u izvoru čisto melodijske, i tako obogatio muziku svijeta, „bitnim dosegnućem Zapada, polifonijom“, obogađujući istovremeno zapadnu glazbu modalnom raznolikosću drugih meridijana.

Razmisljavajući o pojavi Oliviera Messiaena, briješljano objašnjava u *Goleainom* tekstu, nameće mi se jedna usporedba kada varijacija na polemku o primatu formalnosti nad strukturalnošću. Uz prednost umjetničkog djela, Matisse je Sostavčikova. Sovjetski skladatelj piše simfonije o Le-ningradu i revoluciji jezikom na kojem je već XIX stoljeća reklo sve što se moglo reći. Messiaen opet sklapa *Vingt regards sur l'enfant Jesus, L'Ascension, La nativité du Seigneur* izrazom kojim je daleko prelazi okvire u katoličanstvu i Zapadu, predstavljajući "realizaciju kvintesenčije universalizacije". Šta mislite, koji je od dvije revolucionarnije, koji avangardnije, koji stvarno napredniji u avanturi umjetnosti?

Na kraju, recimo da Goleaina Estetika:

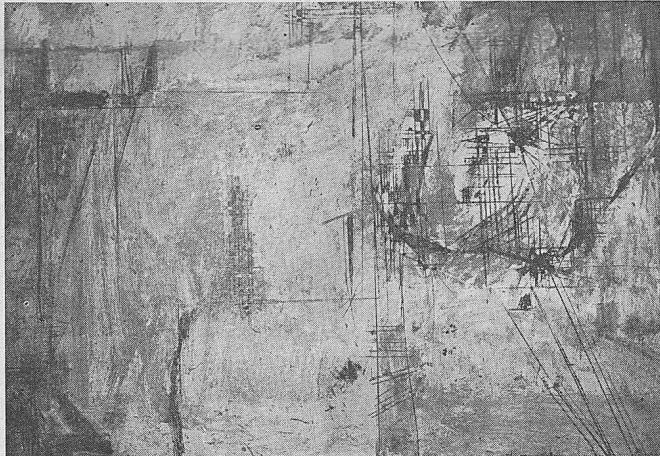
*Prvo, demantira popularno misljenje da je moderna glazba hirnekolicine ambicioznih čudaka, odobravan od nekolicine ambicioznih snovoba, dokazujući da je Schönbergov korak bio neizbjegoran, logični razvoj logičnog tokova umjetnosti i spas od polaganog umiranja u prostorima istrošenog kisika,*

Drugo, demantira sholastike modernosti koji propovijedaju nove dogme jednog, zato da muziku spasavajućeg puta. U svima tako nekomedenjem prostora, beskršnjih mogućnosti stvaranja novih i rasipanja starih konstelacija slikati definitiivne zemljovide za svjetove koji se još nalaze u stanju formiranja, znaci a-firmitar jedan aspekti onu svad prisutne sklerotičnosti koja se na drugoj strani manifestira u apolijagima neoklasicizma i strahu od novoga zvuka. Koliko su putevi, izabrami na početku stoejci od Schönerberga i Debussyja, moralni izgledi divergentni, možemo za misliti slušajući *Ervartung* i *Peléasá* u *Mélisandu*. Već niti četiri decenije kasnije, djelo Messiaena rješava, na jednom univerzalnom planu, niz njihovih divergencija, da Dallapiccola (*5 Saphin's pjesama*) izvrši približavanje osjetu liva i ubo prošnjeg slušaočaka integrirajući u serijele i dodekafonске premise izraziti impresionistički parfem;

Treće, demantira iluziju o „čistoj muzici“. Kurentino, postoji dvije interpretacije pojma: prva koja, „čistom“ smatra muziku bez riječi, znači ne opera, ne oratorij, ne lied, druga, muziku koju bi bila sama sebi svrhom, koja se ne bi preokupirala izražavanjem ljudskih stanja, trenutaka. Ne radi se samo o demantu onih priroštih duša koje argumentuju za tvrdnje o manjoj vrijednosti operi nalaze u opsegu tenora na primadona, već i jedne, u glazbe mnim krugovima dosta raširene tendencije da u ljudskoj riječi, pa čak i u izražavanju glasova, osjećaju bez posizanja za glasom, vide atak na integritet i samostojnjost glazbe. Neki od tih „čistih stunata“, vrlo brižni da budu auktorant s vremenom, našli su

sadašnjoj glazbi izvanredan argument za svoju tvrdnje, budući da je u njoj, zbog novosti nastale ljudskim fond na prvi mah teško perceptibilan, prisutan u novim oblicima u novom rasponu. Golema odgovara vrlo jednostavnom konstatacijom, da je početak novih velikih etape u povijesti glazbe ve povezan uz jedno djelo sa ljudskim glasom: Monteverdijev *Orfej*, Rameauov *Zais*, Bachovićev *Pasije*, Mozartov *Don Juan*, Beethovenova *IX simfonija*, Wagnerova *Tristan*. Isto tako su i ključna djela svremene glazbe — scenska: Schönbergov *Ervartung* (1909), Debussayev *Pelléas* (1897—1902), Bergov *Wozzeck* (1913—1921), Milhaudov *Christophe Colomb* (1928) i Dallapiccolin *Zabobljenici* (1949).

O perspektivama budućnosti govori posljednje poglavlje Go-leajne knjige koje donosimo u cijelini.



Zultat je i vremenska kratkoća djela, a jedan od najmarkantnijih primjera su Webernova 4 komada za klavir i violinu, gdje je u par minuta muzički rečeno mnogo više, nego u pomnogoj glemoj simfoniji XIX stoljeća.

Od 1912. kada se pojavio „Pierrot lunaire“ pa do 1923. Schönberg štuti. Sve je to vrijeme posvećeno radu na stvaranju novog sistema ( a još postoje ljudi koji vjeruju da skladatelji pribegavaju serijelnoj glazbi zato što je tako lakše, što to „može svatko“). Čini prvi plod su *5 komada za klarin*. Ni istovremeno sa Schönbergovim radom na sredjivanju novoosvojenih zvukovnih prostora u njegovoj neposrednoj blizini među njegovim najbližim članima, stvara se prvi pokus sinteze novog i starog. *Alban Berg* (1885—1935) od 1915. do 1921. sklada operu „Wozzeck“. Praizvedba u Berlinu 1925. pokazala je da je Berg uspio u onome čemu su gorljivo težili najveći skladatelji tog vremena, „da stvoriti jednu novu glazbeni stil koji bi mogao istinski izraziti, u njenoj kompleksnoj totalnosti, dušu suvremenog, noga čovječanstva“. Kao što se Evropa toga doba nalazila na među dva vijeka, epoha i u Bergovoru

Siroke i raznovrsne tendencije koje u glazbi našeg stoljeća nose manje revolucionarni skladatelji, ali živi i intenzivno prisutni kao *De Falla*, *Bartok*, *Enescu*, *Prokofjev*, *Sostaković*, *Honnegger* i „umjereno“ revolucionarni kada *Milliet-Lajouet*, *Messiaen* i *Dal仗*.

Mihaud, Joviet, Messiaen i Dau

lapiccola, Golea stavlja pod zajednički nazivnik novog humanizma. Dok se Goleainim opservacijama o stvaralačkoj transformaciji folklora, koju provode Bartok i Enescu i De Falla, nema šta dodati, vrednovanje djebla Prokofjeva i Sostakovića impregnirano je suviše velikom snišlodivošću, za tendencije koje znače izraziti konservativizam u kontekstu cijelog lukopunog glazbenog kretanja na vrijeme. Mislim, protivno Goleainim tvrdnjama, da prvo posljednja faza Prokofjeva znači izaziti regres u odnosu na njegovu prvu djelu. Dovoljno je usporediti izvanrednu operu *Plameni andeo*, nastalu tridesetih godina, puni smionih agregacija, slobodnih fraza i reske inimice sa umornom, monotonom VII simfonijom iz 1952., impregniranom primjetljivim utjecajem Cajkovskog.

Mnogo dalje treba smjestiti Milhauda, Joliveta, Messiaena,

, artikulacije”, od 1943. odlučno prihvata dodekafoniju. *Zarobljenik* („Il Prigioniero”), djelo kojim označava taj prelom, Golea karakterizira kao jednu od najvećih i jerljivijih glazbenih tragedija našeg stoljeća.

Velika figura Oliviera Mes-siaena (1908) je medja na kojoj Goleain novi humanizam prelazi u perspektive budućnosti. Mes-siaenovo djelo se vizionarski smješta na prednjem rubu du-hovnih aspiracija našeg stoljeća, nalazi se u prostoru koji znači uzlijetiste prema kozmičkim dimenzijama. Prijе letova prvi-kozmonauta, Messiaen je u svoju glazbu integrirao pored „hindijskih i grčkih ritmova, rjeđe-čovječjeg tijela u pijuca ptica“ – ritmove zvijedala, ritmove atomsko... „Po svom temperaturom stvaraju oca, nije mogao ostati u zatvorenom okvirima zapadne tonalne temperirane glazbe... Svako Mes-siaenovo djelo je kao jedan dijel, izdiljana parcerija jednog vi-seg jedinstva, sireg i prvotnog, a parcerija koja sadrži u svojoj sup-stanci sve elemente tog jedinstva, pravi mikrokosmos jednog makrokozmosa koji postoji od vjećnosti“.