

perspektive budućnosti

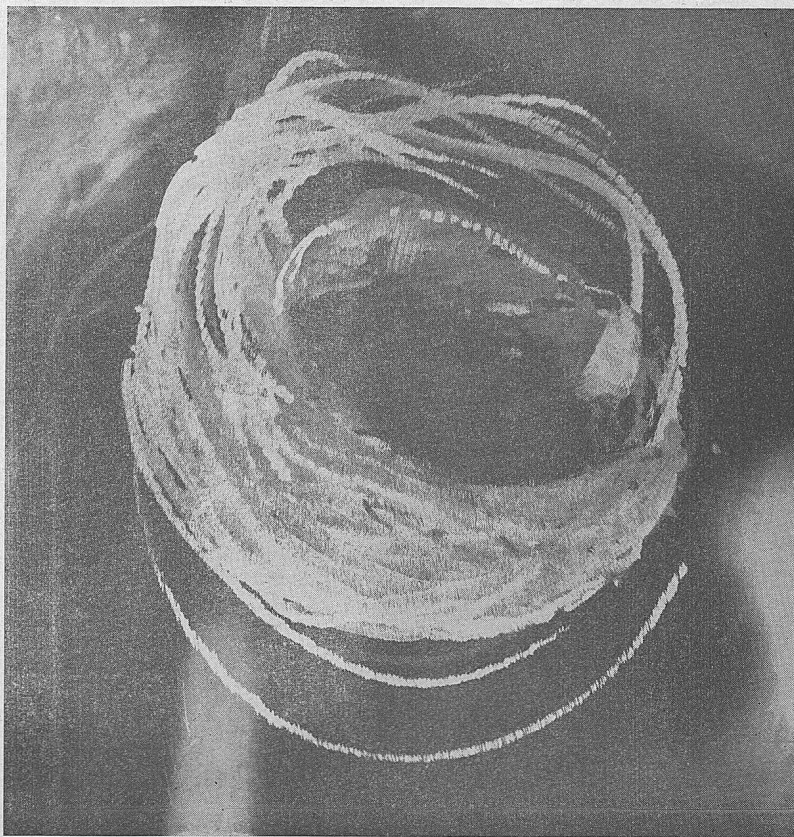
Na pragu posljednjeg poglavlja treba podsjetiti više no ikada na opomenu učinjenu na početku djela: ova knjiga nije historija muzike, već estetsko razmatranje aktuelnih principa savremene glazbe. Uza sve to, u prethodnim smo poglavljima proučavali ta strujanja, srazmjerno to me u koliko su mjeri oni koji predstavljaju dostigli do svoje barem mladenačke zrelosti. Ako smo odlučili da nastavimo našim putem i da slijedimo najmlađe savremene kompozitore u njihovim prvim ogledima, to je iz razumljivog zadatka jednog kritičara i muzikologa: predvidjeti tok evolucije muzike, potpomognut često kontradiktornim i neravnomjerno uvjerljivim indicijama koje mu pružaju skorašnja prošlost i sadašnjost. No onaj koji izgovara „perspektive budućnosti“ u isti mah eliminiše iz svog razmatranja ona strujanja i tendencije koje jedino ponavljaju, no na nivou — u najmlađe generacije one vrednote što su ih poneki umjetnici proteklih generacija već ostvarili. Jasno slijedi, iz početka ovog poglavlja, da je traženje novog muzičkog humanizma dostiglo maksimum svojih kreativnih mogućnosti i da na polju evolucije muzike, koja nas jedina ovdje zanima, novo podražavanje djela Honeggera, Sostakoviča ili čak kasnog Roussela od strane mlađih može proći nezapaženo. Ipak se tu radi o muzičarima duboke iskrenosti, čija su poneka ostvarenja vrijedna najvećeg poštovanja. Dostaje nam da citiramo povodom toga od francuskih imena Marcela Landowskog i Henry Dutilleuxa, od njemačkih Wolfganga Fortnera, Carla Orffa, Wernera Egka, Hermanna Reuttera, talijanskih Goffreda Petrassia, i od engleskih Benjamin Brittena. Osim toga, poneki su od ovih muzičara prijemljivi da evoluiraju, da napuste ideal koji je bio njihov ili je to još uvijek, da se integrišu u slijed budućnosti koji ćemo malo kasnije poslušati i definirati. Granica dobi koja se postavlja sama po sebi je relativna; odnosi se to osobito na njemačke muzikare i objašnjava činjenicom da je istinski kreativni život u Njemačkoj bio prekinut za vrijeme 12-godišnje hitlerovske diktature. Ali Fortner, na primjer, s obzirom na njegova posljednja djela — namijenio nam je sigurno iznenađenja i tko zna na koji će se način, u godinama koje slijede, ispoljiti duboko traženje istine i apsolutnog što karakterizira spiritualno djelo M. Landowskog. Među ostalim, tu je i uzbudjujući slučaj Serge Nigge: ovaj učenik Messiaena i Leibowitza, jedan od najautentičnijih i najnepovjerljivijih temperamenta mlade francuske muzike, koji se grubo udaljio od ideja iz vremena svojih mladih godina, da bi pokušao stvarati „humaniju muziku“, izgleda da nalazi postepeno ponovnu ravnotežu koja je mnogo bližija njegovim prvim dubokim oduševljenjima nego djelima posljednjih godina, hotimično neoklasičnima. Čak i Amerika priprema slična iznenađenja: u veoma bliskoj budućnosti sigurno će se pojaviti Everett Helm, najviše na daren među učenicima Milhauda čiji je utjecaj bio snažan i koristan, a koji također postepeno mijenja mišljenje. Ali, još jednom, mi smo dužni da idemo dalje od spomenutih imena kompozitora, koje volimo, da idemo prema onom gdje se danas — u duhu mladih avanturista naše umjetnosti koji su isprve prihvatili opasnosti svog poduhvata, istina, ohrabreni u svojoj beskompromisnosti i u svojoj usamljenosti čudnovatim primjerom nekoliko starijih velikana od kojih poneki žive i djeluju među njima i uz njih, — stvara iznenađujuće orudje buduće muzike.

Sudbina tih starijih često je jednostavna. Do ovih posljednjih godina skoro sasvim nepoznati,

poneki između njih postaju znani upravo zahvaljujući mladima koji se pozivaju na njih s velikim povjerenjem i lucidnošću na kojima im treba odati priznanje: posthumno priznanje jednom od najvećih, Antonu von Webernu koji je postao duhovni otac najsmjelijim i najviše nadarenim skladateljima našeg vremena. Pored njega, vrijednost Edgara Varèseja koji je napustio Francusku, svoju domovinu, da bi u Americi živio plemenit i surov život usamljenog predasnika Johna Cagea još relativno mladog duguju prije svega svojim vlastitim ostvarenjima ili pak premisama budućnosti koje su iz njih izvele najmlađe generacije. Još je kompleksniji slučaj René Leibowitza, autoritativnog apostola izvjesne etape dodekafoničkog pisanja, čiji je utjecaj na mladu njemačku i francusku generaciju bio u jednom času znan, ali od koga se većina njegovih učenika odvojila da bi krenula mnogo dalje i dospjela mnogo dalje, razmišljajući, u velikoj većini, o Webernovoj pouci. I konačno, iskršava primjer Oliviera Messiaena, umjetnika koji je sam još u punoj evoluciji i čija kreativna gledišta predstavljaju, u čitavom svom bljesku, samo veličanstvenu etapu munjevitog uspona koji nam budućnost tek sprema. Još više: odvajajući s jedne strane one koji su se potpomagali ili se još potpomagaju Messiaenovim učenjem, a s druge strane one koji se tim učenjem nisu nikada potpomagali ili su ga odbijali, usudjujemo se na izvjesnu klasifikaciju. Gotovo se uvijek kod ovih posljednjih utvrđuje — više ili manje privremeno — zastoj u njihovom stvaralačkom elanu, ukoliko se ne radi o nečem opasnijem, tj. ustupanju prirodnih kreativnih sposobnosti nečemu što je slično prijevremenoj sklerozi koja je s obzirom na godinu ovih muzičara snažnog karaktera, nadajmo se, bez sutrašnjice.

Ne treba se čuditi što ova klasifikacija i uopće značajnost koju pridajemo spomenutim umjetnicima postavlja današnje mlade skladatelje u položaj učenika. Ne smije se zaboraviti da među njima postoje i mlađi od jedva 20 godina dok najstariji imaju oko 30 godina. Evolucija većine njih daleko je od toga da bude završena i za mnoge od njih uistinu je nepredvidiva. Koliki se među njima potčinjavaju dubokom iziskivanju svoje prirode, primjenjujući pojave svojih učitelja? Koliki mogu, poput pjesnika kojeg je prizivao Rilke, na pitanje „da li bih umro ako ne bih skladao?“ odgovoriti jednim „da“ u tišini noći i svoje savjetiti? I sa ponovnim „da“ na slijedeće pitanje „da li bih umro ako ne bih skladao kao što skladao?“ Savršena beskompromisnost eksperimentiranja u domeni muzičkog izraza, najsmjelija istraživanja zvukovnog svijeta moraju biti diktirani osjećanjem isto koliko i jednostavnim radozalošću duha, budući se, ukoliko proizlaze samo iz ove posljednje pobude, izlažu opasnosti da postanu artificialni, bez instinknog osnova i bez budućnosti. Dakle, ogromnu većinu djela proizašla iz pera ovih kompozitora promatraju manje kao potpuna djela, a više kao jednostavna obilježja muzičke evolucije koja je možda vrijedna sama po sebi, ali s obzirom na autentičnost individualnih svjedočanstava različito i neravnomjerno dokazana. Tako na pr. jedna Mozartova i jedna Hamelova sonata odražavaju obadjeve jednako vrijedno muzički izraz s kraja 18. stoljeća. Međutim, za nas, slušaoc XX vijeka prva je osim toga i svjedočanstvo Mozartovog genija, a druga dokaz akademskog medicirane Hamelovog.

Uostalom, primjere ćemo ograničiti na one koje smatramo suštinskim, na one koji nam, posloženi od mladih kompozitora na koje se osvrćemo, otkrivaju nai-



getulio alviani

forma n. m. 620, 1961.

potpuniju i karakterističnu sliku. Dešava se da je onaj kojeg smatramo za najistaknutijeg među njima ujedno i onaj kod kojeg se nauč učitelja najznačajnije ogleda. Za Pierre Bouleza ne može se reći da je u početku bio naročito senzibilan na utjecaj svojih direktirnih i indirektnih učitelja. Historijat evolucije glazbe od svršetka II. svjetskog rata.

Bilo je to 1944. kada je Pierre Boulez stupio u klasu harmonije Oliviera Messiaena na Pariskom konzervatoriju. U toj je klasi onaj koji je na području muzičkog izraza već bio uveo toliko revolucionarnih novina što ih je 1943. teoretski izložio u svom djelu „Tehnika mog muzičkog izraza“, još uvijek predavao tradicionalnu harmoniju. Nije beznačajno znati da je Boulez napustio ovu klasu odnoseći prvu nagradu, obdaren, kako je to kasnije izjavio njegov učitelj, svim pravilima tradicionalne harmonije. Zaista, toliko glupana zamislija da revolucionarni muzičari „preziru“ klasična pravila zato što ih ne poznaju i što su, prema tome, nesposobni primjenjivati ih, pa je značajno znati da je Pierre Boulez poznao knjige harmonije toliko, da ih je mogao danas poput Tonya Hubina i Daniela Lesura, skladati po kodexima tih pravilnika, ali da stvara samo prema poletu svoje vlastite inspiracije, jer se smatra izvan okvira „slobodnim od bilo kakve teorijske tiranije“. No razumljivo, Pierre Boulez nije imao što raditi sa tom iluzornom slobodom. Na Pariskom konzervatoriju, toj iznenađujućoj zgradi, gdje još i danas živi u susjedstvu najtvrdog glavijskog reaktorara i najsmjelijih inovatora, gdje Milhaud predaje kraj Hubina i Messiaena, sloboda duha i širina pogleda njegovog direktora Claude Deloquentata smjeli su prihvatiti i suprotstaviti javnosti klasu ritmičke i

estetske analize, koja je bila povjerena baš Messiaenu, i koja je zaista najčudnije sastavljala muzičkog svijeta što se da zamisliti. Zaista, nema tog mladog francuskog pa i stranog skladatelja koji je postao poznat pred 7 ili 8 godina a da n'je izišao iz Messiaenove klase.

Predavanje Messiaena nije predavanje kompozicije u uobičajenom smislu te riječi. To je predavanje analize: remek-djela muzičke literature izlažu se tu izvanredno detaljno i produbljenoj analizi koja se odnosi koliko na tehniku toliko i na izraz i stil sa akcentom postavljenim na ritmičke probleme. Naravno, ove ritmičke probleme Messiaen produbljuje oslanjajući se prije svega na svoja vlastita ostvarenja. To je naobrazba koju je primio Boulez napuštajući ovu klasu harmonije. Bio je obdaren skladom i opsežnim teoretskim predavanjima o grčkim i hinduskim ritmovima koji svakog puta otvaraju Messiaenovim učenicima temeljite pogleda na suglasnost između ritmova zamišljenih od ljudi i vječnih ritmova zemaljske i sve-mirske prirode. Da li se tim umom odmah koristiti? U svakom slučaju, prisvojio je od ovih predavanja ritmički nemir koji ga nikad nije napustio i koji ga vjerovatno nikada ni neće napustiti, onaj ritmički nemir koji će mu namjeniti da prevaziđe trenutačno klasično dodekafonsko učenje koje se, napuštajući Messiaenova predavanja, tek spremao prihvatiti.

U biti, Boulez nije bilo dano da ostane modalni kompozitor kao što je to bio njegov prvi učitelj. Tonski slijedovi koje je Messiaen ponovo vratio svjetovnoj muzici, obogaćeni transponiranim tonskim slijedovima koje je stvorila njegova vlastita invencija, zajedno sa njegovim ne-retrogradirajućim ritmovima, ritmičkim kanonima, ustanovljuju

u sintezi koju on propovijeda muzički izraz neopisive koherentnosti, posvema novatorski i osebujan, ali koji u djelima ostvarenim prije 1949. ne poriče zvukovni svijet francuske muzike nakon Debussyja. Naposljetku, čak i najveće smionosti u *Vingt regards sur l'enfant Jésus* (Dva deset pogleda na dijete Isusa) zauzimaju mjesto u uzastopnosti Debussyjevih „Préludes“ i Ravelovog „Gaspard de la nuit“. No Boulez je već od prvih godina svog studija sanjao o nečem drugom, o zvukovnom svijetu mnogo mudrijem, mnogo oholijem, mnogo strožem, više samom po sebi, o zvukovnom svijetu čiji su tajanstven i ponosit primjer dani veliki izgnanik Arnold Schönberg i veliki pokojnik Anton von Webern. I upravo se o jednom Schönbergovom učeniku počelo govoriti u Parizu, ne toliko zbog njegovih kompozicija već osobito zbog njegovih predavanja i teoretskih djela. „Schönberg i njegova škola“, djelo koje je 1948. objavio René Leibowitz veoma je brzo postalo klasičnim i zaslužuje da takvim i ostane. Nakon publiciranja ovog djela svi oni koji nastavljaju da ignoriraju istinu o Schönbergovoj doktrini, svi oni koji nastavljaju da po istovječju atonalnost, politonalnost, serijsku tehniku, dodekafonsku tehniku, ne mogu se više opravdati zato jer je to knjiga savršene jasnosti ne samo u odnosu na izlaganje same doktrine, već i u svom uvodu, u kojem je bespriječnom dijalektikom evocirana evolucija muzike na Zapadu u svojoj dubokoj i neizbježnoj fatalnosti, od nastajanja polifonije pa do kraja 19. st. I Leibowitz je počeo predavati Schönbergovu tehniku kompozicije. Za njega sa Boulezom i ostali su Messiaenovi učenici napustili klasičnu analizu na Pariskom konzervatoriju da bi prešli u rue de Condé, gdje je René Leibowitz,

nervozan, nepristupačan, plaho-
viti, strasno ubijeden u snagu
istina koje je proklamirao, pre-
davao klasičnu dodekafoniju, o-
nu iz Schönbergovih *Variations*
op. 31 i Bergovog *Concerto pour*
violin.

Kao i Messiaenovo djelovanje,
tako se i djelovanje Leibowitza
nije ograničilo na Francusku. I
on je odlazio predavati u Ame-
riku, takodje, prije nego Messia-
en, održao niz predavanja o
kompoziciji 1949. u Darmstadt-
Kranichsteinu. Svi njemački uče-
nici Leibowitza naglunili su na
ovu, za njih novu tehniku, koja
im je dopuštala da se oslobode
u jednom trenu i na najpotpuniji
nacim estetskog ropstva dikta-
tura i reakcije. Leibowitz je taj
koji je dao odlučujući impuls
naposlavi mladosti ličnosti nje-
mačke muzike, Hans Werner
Henze, najprije Fortnerovom
učenicu, no od 1949. ubjedjenom
kompozitoru serijske muzike.
Izvanredna lakota izraza, poma-
žu uznemirujuća virtuoznost, ni-
su još uspjeli kod Henzea od-
uzeti moštosti autentičnosti poru-
ke koja se oslanja još i danas na
kretanje inspirirano Schönbergi-
janskim serijama. Svojom poznava-
nju plesa Henze duguje operu —
balet *Boulevard Solitude* (Boule-
vard samoce) i balet *Delire d'Apol-
lon* (Apolonov zanos).

Predavanja Messiaena i Leibo-
witza pomoći će Boulezu da ob-
jelodani prvu kreativnu sintezu
u dva svoja djela, u *II sonati za*
klavir i u *Le soleil des eaux*
(Sunce voda) za glas i orkestar
na tekst dvaju poema René Cha-
ra. To su dva djela koja će jed-
nog dana učiniti Boulezo ve-
likim i popularnim i tu nema bojazni da
se varamo. To su djela strogo se
rijelna koja proširuju principe
serije ritmičkih tonova. Tonalne
serije tretirane su ovdje sa ne-
pomirljivom strogošću koja ča-
premašuje onu klasičnu dodeka-
foniju, nadahnutom velikim prim-
jerom Webera o kome je tokom
ovih godina Boulez morao sve
više razmišljati.

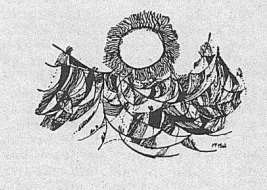
Prije svega, ova su dva djela
karakteristična zbog sljedećeg:
da ta dodekafonska rigoroznost i
strogošć serijelnog tretiranja rit-
mičkih skupina ne sputavaju onu
naprosto eksplozivnu snagu koja
ih čini bliskim najsvobodnijim
ostvarenjima ekspresionizma. Ne
moćuje je oteći se žudnji nje-
govih glasova, tajni njegovih zvuk-
ova, njegovim pregrštima akor-
da. Međutim, razvoja linija *II*
stavka *II sonate za klavir* dovolj-
no nam otkriva cjelovitu ideju
o ritmičkom sistemu Bouleza. Sa
činjen je od malih ritmičkih sku-
pina od samo dva ili tri tra-
nja. Te su ritmičke skupine uk-
lopljene u izvanredno razbaruše-
no raspletanje i uvijek su vari-
rane: transformiranjem, napr-
racionálnim vrijednostima i iracio-
nalno i obratno, transformira-
nje jednostavnosti vrijednosti i obrat-
no, interpolacijom itd. Odmah se
opazila osobenost koju je otkrio
Boulez u iracionalnim vrijedno-
stima Edgara Varése. i Andre
Jolivetu takodjer i odzvuk hindu-
skih ritmova kojima ga je poučio
Messiaen.

Citajući ovu analizu i podsje-
ćajući se impresije što je izmam-
ljivo slušanje djela, trenutno se
nameće očevitost: da je ču-
vena dodekafonska „počtenje-
stvo“, što je ovdje podvukla pot-
činjenost ritmičkih skupina
i njihovom serijelnom transfor-
macijom, daleko od toga da po-
ništava ekspresivnu snagu kom-
pozitora, baš naprotiv, pojačava
je, naravno pod uvjetom da ta
snaga postoji na ishodištu. Serij-
elna kompozicija — kako na zvuk-
ovnom tako i na ritmičkom pla-
nu — dopušta maštanje nezami-
slive raskoš, jer su tako mnogo-
brojne mogućnosti variranja un-
utar samog sistema. U slučaju
Bouleza prvi vinovnik njegova
muzičkog nadahnuća u dva citi-
rana djela jest prirodni dinami-
zam što se približuje plahovitosti;
s druge strane, *Le soleil des*
eaux sveobuhvatno odiše lirskom
maglovitošću posvema šumov-
skog čeznuća, kod polaganog sta-
vaka *II sonate za klavir* obuzima
nešto neizrecivo što oduja polagi-
nani stavci kasnog Beethovena
sa svojim volutama i varijacija-
ma, suštinski metafizičkim.

Prije no što su plemenitosti i
vidovitost Jean — Louis Barra-
ulta izvukle Bouleza iz mraka

njegove služinske sobe u IV ar-
condissemntu u Parizu da bi
od njega načinio muzičkog direk-
tora svoje kazališne grupe, onaj
koga Messiaen naziva „port —
parolom“, kormilare francuske
muzičke avangarde“, sigurno ni-
je jeo svakog dana onoliko kol-
iko je bio gladan. Zacijelo je to
gao, poput tolikih drugih, postu-
ci da se češće izvodi na javnim
koncertima i na radiju, preuzeti
čak na radio-stanici jedno od
mnogobrojnih mjesta što ih di-
rektori ustanove čuvaju za mla-
de muzičare. No zato je bilo po-
trebno da Boulez bude manje ne-
pomirljiv, manje nesalomljiv, da
ne prezire sve što mu se učini
makar dotaknutu ustupanjem, ne
toliko čist — uvijek se vraćamo
na ovu opasku kada je riječ o
njemu — manje ekscitiran, ka-
ko su govorili njegovi prijatelji
koje je poznavao ili nije po-
znavao, a koje uostalom čes-
to nije priznavao. Ta gorda,
predivna nepomirljivost nala-
zila je svoje najbližije ranja-
vanje u njegovu gnjevu prema
samom sebi koji ga je prinudja-
vao da jedno za drugim zanjepe
svoja djela svakog puta kad je
je neko novo otkrovenje dalo
naznati mogućnost da učini ko-
rak bliže prema realizaciji one
totalne muzike o kojoj je sanjao
i koja sjedinjuje u svom tijeku i
prostornoj projekciji cjelinu
ostvarenih muzičkih fenomena
unutar odabranog sistema.

Prije svega, sam je Boulez tre-
bao otkriti svojstva timbra koja
je u Americi realizirao John Ca-
ge pomoću svog „prepariranog
klavira“. John Cage je pokušao
doskočiti prvašnoj oskudnosti
zvukovne materije klavira, trans-
ponirajući ga u orkestar posve
neobičnog tipa. Podsjetimo se —
ne ulazeci ovdje u detalje njego-
vog sistema — da je moguće mo-
dificirati klavirske žice sapinju-
ći ih, pomoću za to naročito kon-
struiranih predmeta, do brižljivo
izabranih vrhunaca. Podsjetimo
se takodjer činjenice da se u
medijumu klavira zvuk postaje
udarcom malog čekića na 3 iden-
tične žice, a da u Cageovom siste-
mu dosta je sapinjati jednu ili
dvije žice. Lako se otkriva bo-
gatstvo, mnogobrojnost efekata
koji se na taj način mogu posti-
ći, a čija polifoničnost uzastopno
i istodobnost mogu sudjelovati u
stvaranju djela nečuvanih u prav-
nom smislu te riječi. Zvukovna
otkrivanja Cagea bila su za Boule-
za — i ne samo za njega — mo-
gućnost da se proširi već organi-
ziran svijet zvukovnih serija i
ritmova. No odlučujuće djelo u
toj domeni, čija se vrijednost za
cjelokupnu evoluciju savremene
muzike tek počinje nazirati, jest
etuda sa naslovom *Mode de vale-
urs et d'intensité* (Oblik valeura
i intenziteta) iz skupine od „Qua-
tre études du rythme“ (4 etude
ritma) koje je Messiaen skladao
za klavir 1949. i 1950. Unatoč iz-
vanredne kratkoće, (traje svega 4



minute), ovo djelo kompozitora
„polimodalnog i poliritmičnog“,
koji sa svojim harmonijskim iz-
razom nalazi mjesto u direktnom
i priznatom slijedu rješenja prob-
lema muzičkog izraza našeg vre-
mena — prethodi stvaranju ne-
kih karakterističnih djela onih
mladih skladatelja koji tražaju
za totalnom muzikom. Sa svoje
strane, svi su ovi mladi kompo-
zitori, mada su se u međuvre-
menu koristili Messiaenovim uč-
njem, prevazišli klasično isku-
stvo dodekafonije. To je slučaj
Bouleza i Maurice le Rouxa
u Francuskoj; Bruna Madere
i Luigi Nona u Italiji koje je
Hermann Scherchen usmjer-
vao od početka na postvebe-
rijanske rezultate; u Nje-
mačkoj Karlheinz Stockhausen
za kojega je klasična dodekaf-
onija bila samo kratka etapa u
studiju; u Belgiji, Karel Goeyva-
erts koji je zajedno sa Boule-
zom među prvima izravno kori-
stio pouku etude *Mode de vale-
urs et d'intensité*.

Ova etuda koristi: 1) melodijski oblik od 36 posve različitih tonova koji se nikad na ponavljanju od jedne do druge oktave; 2) oblik od 24 trajanja ili različitih ritmičkih vrijednosti; 3) oblik od sedam različitih intenziteta; 4) oblik od sedam različitih udaraca. Sa četiri oblika koriste-
na su na takav način, da se svaki zvuk pojavljuje uvijek istog ritmičkog trajanja, istog intenziteta i istog udarca. S druge strane, cjelokupno djelo evoluiralo u trostrukom kanonu — prvi glas kanona koristi tonove visoke oktave i najkratkotrajnija ritmička trajanja, drugi glas rabi tonove srednje oktave i pre-
lazna ritmička trajanja, treći glas kanona upotrebljava tonove duboke oktave i najpogodnija ritmička trajanja. Nuzna logika konstrukcije ima za rezultat odvijanje i superpoziciju potpune različitosti, izvanrednog zvukovnog diferenciranja, ostvarenog — imajmo to na umu — samo pomoću normalnog klavira, a ne „prepariranog“, na način Cageov, ali zahtijevajući od interpreta savršenu tehniku udarca, prisutnost duha u svakom trenutku, neku vrstu hiperuljudnosti koji ponekad ne posjeduju ni oni najbolji. Zato su pojedini mladi skladatelji ubrzo došli na misao da ovaj re-
zultat zvukovne eksperimente povjere dvama klavirima: Bio je to *Opus 1* od Goeyvaerts i *Structurae* Bouleza, suita od devet etuda, iz kojih je on, zajedno sa Messiaenom, svirao jedan fragment na Festivalu XX stoljeća u Parizu 1952. godine, na veliko usavršavanje svih onih koji su, ne bez zadovoljstva, gledali ovaj festi-
val kako plove u do tada umiru-
ćim vodama Stravinskog, već pomalo posvećenog „kralja muzičke polovine stoljeća“.

No u međuvremenu, problem timbra nije prestao opsjedati Bouleza. Nakon „serije timbara“ koja je krunisala njegovu seriju zvukova i seriju trajanja, skladao je svoju *Polyphonie 10* za komorni orkestar od 17 solo instrumenata, koju je na festivalu u Donaueschingenu 1951. god. Rosbaud doveo do trijumfa. Govorimo o „seriji“, a ne više o „obliku“ jer su Boulez i ostali skladatelji njegove generacije pre-
nijeli u serijelnu muziku Messiaenova iskustva. Očito je da dvije ispravne solucije muzičkog izraza XX st. teže da se sjedine potpuno rigoroznosti koja neprestano raste, da se sjedine u krilu one eksperimentalne strogošći koja nikad nije bila Bergova, ko-
ja je vjerovatno nikad neće biti Dallapiccolina, ali koja se sve vi-
še pojavljuje kao rezultat posljednjih Webernovih vizija; no izvjesno, odviše literarne, jedino tehničke interpretacije tih vi-
zija donose opasnost koje se ne smiju potcijeniti.

Polyphonie 10, rođena je, u stvari, istodobno s ostalim vrijednim stvaranjima istog smjera. U Darmstadt-Kranichsteinu 1950. god. prikazao je Hermann Scherchen *Variations canoniques sur la série de l'opus 41 de Schönberg* (Kanonске varijacije na seriju opusa 41 od Schönberga) Luigi Nona. Iste te godine takodjer u Darmstadu, Scherchen je doveo do pobjede serijelna djela koja su u smislu neposrednijeg razumijevanja bila više miste-
rizno i humanije akcentuirana: „Poème“ za 22 solo gudačka instrumenta od Engleza Humphrey Searla, jednog od najprofinjijih duhova muzike našeg vremena, a takodjer i jednog od najdiskretnijih i najintenzivnijih ličari; a onu iznenađujuću *Composizione 2* za komorni orkestar od Bruna Madere, koja predstavlja najcjelovitiji primjer u-
djenja muzičkog impresionizma u krilo serijelne konstrukcije i na osnovu toga još jedan dokaz približavanja dvije razine pro-
isteklih od Schönberga i Debussyja.

Prije no što proslijedimo naš put prema sve smionijim eksperimentima Bouleza i njegovih mladih drugova, prisjetimo se časak one linije odvajanja između Messiaenovih učenika i ostalih mladih kompozitora o kojoj smo govorili na početku poglavlja. U odnosu na to, vrijedno je ustvrditi da nijedan od serijelnih učenika Leibowitza nije do danas skladao značajnije dje-
la; s druge strane uznemirujeće je slijediti skorašnju evoluciju Luigi Nona čija ranija čistota i

nepomirljivost ustupaju pred pokušajima kompromisa koji pri-
jete da zavedu stranputicom tu lijepu figuru čovjeka i kompo-
zitora grubog ali plemenitog izgle-
da, kakovom se u početku ukaza-
la. No ako Serge Nigg nalazi da-
nas snage da napusti puteve bla-
ženog „progresizma“ da bi se vra-
tio svojim prvotnim preokupaci-
jama, on to sigurno duguje svom
ulasku u klasu Messiaena; a ko-
jem učitelju ako ne Messiaenu
pripisati evoluciju Maurice Le
Rouxa jednog od najuniverzalnijih
mladih duhova nove muzike,
autora veoma zapažene *Intro-
duction à la musique contemporaine* (Introdukcija u savre-
menu muziku), dirigenta punog
snage i zanosa, i konačno, autora
Cercle des metamorphoses (Krug metamorfoza) kojeg je
Hans Rosbaud izveo na osniva-
nju festivala u Aix-en-Proven-
ceu 1953. godine.

Razumljivo je da su mladi
kompozitori koji su prihvatili
Messiaenovu utjecaj usvojili i
quasi mitološku moć Webera.
Važno je ustanoviti da je samo
konstelacija Weber-Messiaen
mogla dati, uglavnom, dobre re-
zultate. Mada suprotni, njihovi
svjetovi stila, izraza i senzibil-
teta, prinudjavaju nas da utvrdi-
mo kako među njima postoje do-
broke povezanosti. On su posta-
le očigledne u trenutku kada je
Messiaen objavio svoje studije o
ritmu, što se ogleda u djelatnosti
najboljih Messiaenovih učenika,
koji su istovremeno veoma ozbilj-
no uzimali u razmatranje Weber-
nove pouke. Bez obzira koja sred-
stva ekspresivnosti bila upotrebl-
jena može se sagledati da je po-
zicija koja odiše iz glazbe kod
jednog i drugog iste metafizičke
biti, te da svoj postanak nalazi u
istoj vjeri, istoj čistoti. Oni mla-
di kompozitori koji nikada nisu
slušali Messiaenovu nauku, a s dru-
ge strane od Webernovog učenja
nisu zadržali ništa osim formal-
ne, izvanjske strane, ostali su to
ga besplodni u svojim ostvarenjima.
U Italiji, nalazimo mnoštvo mladih
muzičara koji imitiraju i tehnički
usavršavaju primjere kasnog We-
bera, pa na taj način ostvaruju
glazbu ispraznih zvukova i ispraz-
nih osjećaja. Na istinitom se pu-
tu nalaze oni koji su, poput Šve-
djanina Bengt Hambraensa, osje-
tili gdje se nalazi ona dozirna
tačka kod dvaju učitelja. Jedan
od posljednjih rezultata jest onaj
iznenađujući *Spectogram* za
sopran, vibraton i udaraljke, u
kojem se jedna i ista serija na-
kon 36 sukcesivnih varijacija,
strogo oblikovanih, vraća svojoj
početnoj temi. Konstrukcija je
posvema „matematička“, te se
nadaoazeuje poput tolikih drugih
na razvoj kasnog Webera, ali
zvuci kao kod najboljeg Messia-
ena. Njena je atmosfera poput
kvintescencije *Petites Liturgies*
(Malih liturgija) i *Cinq canons*
(Pet tekstova latins (Pet kanona
na latinske tekstove). Moguće da
je u tome naknadno objašnjenje
dubokih uzroka koji prijete da
Luigi Nona, tog čistog weberni-
janca, skrenu s puta; naime, ono
ga dana kada je pošao za tim da
se oslobodi odviše matematičke
strogošći, on je omalovala Mes-
siaenovu opomenu, pa je u ni-
zu djela skladanih na tekstove
Lorcinih pjesama ili o Lorci (nje-
gova je *Romance de la Garde*
civile espagnole još uvijek djelo
čiji su stil i sažeti izraz puni li-
rizma) kliznuo sve to brže na
opasnu nizbriću „slobode“. Tak-
vak slučaj svakako nije bio sa
Pierre Boulezom koji je dovršavao
svoje *Structures* za dva klavi-
ra, niti sa Karlheinz Stockhaus-
enom za koga je bio pravi šok
otkrivenje Messiaenovih *Mode de*
valeurs et d'intensité 1951. god.
u Darmstadu. Pošto nije imao
partituru, Stockhausen je možda
trideset puta za redom slušao plo-
ču famozne etude. Nakon neko-
liko dana bio je u Parizu među
najvjernijim Messiaenovim uče-
nicima. Godinu dana kasnije, ta-
kodjer u Darmstadu, pod upra-
vom Bruna Madere izveo je prvo
njegovo djelo *Kreuzspiel* za
obou, bas-klarinet, klavir i u-
daraljke. U Donaueschingenu izve-
dena je 1952. god. njegova *Jeu*
pour l'orchestre (Igra za orke-
star) pod upravom Rosbauda, a u
Kölnu 1953. god. njegovi *Contrepoints* (Kontrapunkti) jas-
no ukazati suštinu evolucije ko-
ju od tada moramo pažljivo pro

matirati paralelno sa Boulezovom,
sa svim opasnostima koje obe sa-
državaju.

Od 1949. god. Pariz je počeo slu-
šati o prvim eksperimentima
„konkretnе muzike“ Pierre Scha-
effera i njegove ekipe. Otkrili su
isto vrijeme, Werner Meyer-
Eppeler i Herbert Emert osnovali
su u Kölnu prvi studio za
elektronsku muziku. Ove dvije
nove tehničke metode produkcije
zvukova još nesagledivog razvoja
bliske su utoliko što nastoje eli-
minirati „interpretu“. Već danas
one daju kompozitorima zvukov-
ni materijal i tehniku „fabricir-
ranja“ djela koja nagovještavaju
kraj budućnosti orijentaciju i
potpuno nepoznat način izražava-
nja, bez išeg zajedničkog s onim
što od davnina slušamo kao glaz-
bu. Srazmjerno tome koliko su
se kompozitori muzike našeg vre-
mena, koji su se već ukusali u
domeni „tradicionalne“ glazbe —
ovaj je termin ovdje upotrebljen
u širem smislu i prema tome obu-
hvaća najsmionije eksperimente
savremene muzike — ogledali na
području je konkretne i elektronske
muzike, ovo područje treba pro-
matirati zbog utjecaja koji može
vršiti na duh i koncepcije skla-
datelja mlade generacije.

Neposredni cilj konkretne i
elektronske muzike jest da stvara
„zvučne objekte“. Tehničari
konkretnе muzike registriiraju na
magnetofonskoj vrpici najrazliči-
tije zvukove i šumove organske
i anorganske prirode. Jedanput
polučene snimke odmah se sva-
kima pripiraju procesima koji se sva-
kim danom usavršavaju i koji te-
že ka istinskoj kreaciji „komple-
ksnih zvukova“ što više ničim
ne posjedaaju na originalne zvuk-
ove i šumove. Magnetofonska
vrpca se potčinjava operacijama
kao što su usporavanje ili ubrza-
vanje njenog odvijanja, inverzija
originalnog tijeka, vrlo pre-
cizno fragmentiranje pomoću
jednostavnog zahvata škarama u
dijelove čija se dužina može ta-
čno izračunati. Takodjer se mogu
slijepti zajedno dva kraja i ta-
ko stvoriti „zatvoreni tijek“ na
aparatu koji se zove „phogonen“,
a koji je izumio Pierre Schaeffer.
Pada u oči da se taj zatvoreni ti-
jek može odmah potčiniti najraz-
ličitijim transformacijama, su-
perpozirati ostalim tijekovima
iste vrste u kojem trenutku se
već napušta jednostavno fabri-
kiranje zvukovnih objekata da bi
se pristupilo kompoziciji stvar-
nih djela konkretne muzike.

Elektronska muzika postavlja
ciljeve identične konkretnoju
muzici, ali samo pravljenje zvučnih
objekata potčinjava se posve raz-
ličitom principu. Kao što već
naznačava njeno ime, elektronska
muzika stvara svoje zvučne
objekte čisto električnim procesi-
ma. Uglavnom transformacijom
elektronskih vibracija u zvučne
vibracije. To omogućava pažlji-
vo nadziranje timbra koji se želi
postići, koje u konkretnoj muzici
čiji je moguće nikako osim epe-
rijskim načinom. Bitnoj razlici
između elektronske i konkretne
muzike pridonosi i to što prva
oblikuje jedino zvučne objekte
sa pravilnim vibracijama koje
su odmerjene sekundom kao je-
diničnom, dok se druga svjesno
obraća šumovima, odnosno zvuku
vima sa nepravilnim i nestrogo
odmjeranim vibracijama. Na prvi
pogled, dakle, elektronska mu-
zika ostaje više bliska tradicio-
nalnoj glazbi, nego konkretna
muzika svojim čisto zvukovnim
aspektom.

U suštini postoje dva načina
„sklapanja“ djela konkretne i
elektronske muzike. Prvi se sas-
toji od uzastopnog pravljenja iz-
vjesnog broja zvučnih objekata
potpuno nekog nedovoljnog djela.
To je način kojim se služe naro-
čito u konkretnoj muzici „kom-
pozitori proizašli od tehničara“,
napr. sam Pierre Schaeffer, au-
tor čuvene *Symphonie pour un*
homme seul (Simfonija za osam-
ljenog čovjeka). Drugi način sas-
toji se u okupljanju zvučnih obje-
kata u prethodno stvorenu zali-
hu i sklapanju djela koja se po-
činjavaju izvjesnim zakonima
muzičke konstrukcije. Nema ni-
čeg iznenađujućeg u činjenici da
su muzičari avangarde Pierre
Boulez, Michel Philippot, Messiaen,
Stockhausen bili privučeni
mogućnostima konkretne ili elek-
tronske muzike. U biti čuveni
„ritmički nemir“ ne može u ko-
načnom raščlanjivanju naći pot-
punog smirivanja do zahvaljuju-

matuška jelena guro

Juče sam gledao dečje šarene, raspusne i maštom povlašene crteže. Gledao sam kako se ne muduje žute i zapoštane boje sme njuju sa jednom jarkocrvenom, ciglastom farbom u kojoj je bilo i nečeg od dečjeg očajanja i besa. Nečeg što odjedared povuče za reč, za uzvuk, za krik. Deca su prosto naprosto uzela boje da bi besnela i vriskala. Sinoć, međutim, uleteo sam u jedno drugo čudo naivnosti i vriske: na dvadeset i neku predstavu Brendana Behanovog (Bijenovog), "Taoca" u izvodjenju Jugoslovenskog dramskog, nedjeljno ambicioznog teatra. Negde pred kraj, u trećem činu što spira mrakove i rane, što traži nevidljivo rešenje da bi, kao pilot u krpama svog proročanstva padobrana, ljusnuo beznačajno na tle, rudje i surovo, prenapreglo sama i više ne šarlatanski uspijena gospodjica Gil-kist, u toplo i snažno studiranoj ulozi Rahele Ferari, umesto misionarskog cvrkutanja eksplozira vriskom svoje pesme i haosom svoga kupleta. Odjednom shvatam: u tom čorakaku, u tom kupleraju ona jadanica progovara gramom svog srca, ali progovara između dve neprijatelje snage: nevidljive snage razaranja i za-vidljive snage ljubavi. Provalija se ne vidi, ne govori, a vrisak je tako brutalno ljudski, tako biserno oblo zaokružen. Za-cvokoču sećanja, zarezhe tudja kućica, zamiriše karbol umesto žudjenog, ne samo bukalnog voća...

Juče se to tako skupilo. Pa udarilo u reči i zaiskalo analizu! Očutao sam. Mislio sam da bi to bilo preterivanje, da sam pretera-ao kao dužni odavno talac i čitalac.

Ali, evo gde me sada ponovo budi jedan vrisak, jedna kadife-na daleka ruka koja piše po ivici ruskog pesničkog genija. Opet jedna žena, jedna mučenica. Opet jedna snaga rođena očajja-nom, ohrabrena detetom koja više nema, koga je ne imala pod rukom, pod sapunom i kašikom mleka. Pregaženo se nekako ose-tim. U dušniku se teturaju ne-besa. Glasno čitani, ti se stihovi odbijaju od zidova, miniraju ih. Potreba za rosom i za cvećem raste, a sve prednosti ukusa i analize, estetike prestaju da važe.

Reč je, i muklo predčutanje takodje, o ruskoj pesnikinji Je-lenji Guro koju nam iz hirošim-ski zatrpane peščane pustinje vremena otkriva „Nolitova“ Mo-derna ruska poezija. U uvodnoj belešci, strpljivo ali sa žarom da se baci makar koliko sidro u to izgubljeno rusko jezerce, Milica Nikolici ne razvrstava tu pesni-ku, ni koketno ni ambiciozno. Jednostavno je pušta da udje u muziku, u povlašćenu povorku ruskih pesnika, pa kako joj bu-de! A bude joj, *biva joj* odjed-nom sigurno i među futuristima i među simbolistima. Čitalac sam, sasvim običan pa ipak do-bijem želju da se kunem kako je to pesnik izuzetan, neuporediv, nedokučivo nostalgican, bez izgo-va, pesnik, pragmatičan u isključi-vošnosti fantazije. Sudbina gorka ili banalna, za repertoza-čak vrlo izdašna. Ali Jelena Guro ne brani svojom poezijom svoj pesnički, životni, somatski inte-gritet. Toliko nije sebičina. Toliko nije sujeta. Ona brani svoju materinsku iluziju, jer je, izgubi-vidi dete, nastavila da živi sa njegovom senkom koja je rasla. Pod izgovorom tog rasta i tog de-žetno vinu. Vinuo se pod teretom sudbe, pod prerogativom mašte sa talismanom praskozorja. Sada je sve moglo da bude slučajno: lingvistika, metafora, forma. Sa-mo ta iluzija, ta negacija deteto-ve smrti bila je sebičina maštovi-ta dijaletika. Izgubila je dete a „nije htela da poveruje u to. Ne-stvarno dete je raslo, dobijalo nove igračke, veći krevet, duži kaputici. Pošlo je u školu, menja-lo boju kose. Ona je beležila svaku promenu na platnima koje je slikala i kojima je oblagala zido-ve svoga stana, braneci njima svoj zaustavljeni a živ, a neza-ustavljeni jedini realni svet u ko-me se samo dobro osećala i prirodno kretala“. To saznajemo u uvodnoj belešci, to saznajemo prvi put. Jer ko je ikada rekao nešto u toj nepoznatoj dami ru-skog futurizma, o toj divnoj Ma-tuški, o tom pustinjaku protiv pustoši. Ko je ikada srčom pre-sekao ona velika paradarska platna, panoramske informacije o ruskosti ruske poezije. Ko je sebi dozvolio luksuz da prvo go-vori o jednoj majci koja je pisa-la stihove, o jednom očajanju ko-je je sačuvalo talenat za ljubav.

Paul Eluard je umro ubrzo posle svoje male Nusch. Jedno stvore-nje je postojalo u centru vasio-ne, poezije. Jelena Guro ostaje živa posle smrti svoga jedinčeta, a umire za poetski sujetnu publi-ku posle svoje fizičke smrti 1913. Ne velim da je poredjenje pouč-no, ili atraktivno. Ali eto ugasi se jedna mala mlečna sijalica i nekako se nakostrešeno tutnja-vom vremenu za ljubav, zabora- vi kako je ona po svome nerv-nom sistemu rasipala svoju nese-bičnu svetlost. Nikolaj Asejev je zapisao mnogo godina kasnije, nedvosmisleno, gordo, gorko: „Prvi novator među nama (jo, starešinstvu). Majakovski (jo, mnogo duguje.“ A to znači da joj duguje čitava mapa čudnih trava i pampi, tajgi i loze mu-derne ruske poezije. Da joj du-guje vode, da joj duguju vrućine.

Ona je prozujala već i barutno iskonvencionalisanoj planeti da-lje pravo da se nastavlja, da se širi iluzijom rasta i posle rasta svoje dece. Nedavno smo čitali u sitnom, zbljenom feljtonu drama-tičnu storijsku jedne kineske maj-ke. Tama da se u Singapuru, na početku rata, otisne brod sa go-milom izbeglica, i sa njom, maj-kom i njenom decom, a bomba ih je zanela i rastavila. Jedno dete je otišlo u vodu, to je videla. I to je bilo opelo, munjevit. Ali dru-gije je zato moralo da živi. Majka sa još kosijim očima intenzivno je htela da ono živi! Posle rata se pretvorila u detektivna najsrčani-jev srca. Tragala je bez traga. Bez mere. I petnaest godina ka-snije, možda i više, ona je našla to skupo čeljadu, svoju čerku, de-vojku već. Jelena Guro je tako-đe tragala, samo na drugi na-čin. Njen način je poticao od jednog prastarog roda. Od po-ezije! Od netražene poezije. Napi-sala je samo dve knjige pesama, ali i one su bile dovoljne da se razmnoge u budućnosti. Jer su i pevale febrilno i zanosno o njoj. Njene vizije su izrazito urbanis-tičke, sa idealom harmonije, sa strahom od „kartonske pustoši“. Nije pisala za čifte, nije pisala za upotrebu. Ni za zloupotrebu. Mo-žda upošte nije pisala, nije žele-la da njena fantasmagorijska materinska umetnost bude delo preštampanja i štamparskih grešaka, akademске svečanosti i generacijskog ljubopitstva. U do-movini su je prilično zaboravili.

Poplašili su se valjda od te di-namitne nežnosti koja nikako da se prepeva na prvu narativnu transmisiju, nikako da se uopšti do automatske narodnosti.

Osećao sam se obaveznim da se setim te pesnikinje mada je ni-sam ni poznao. Njene tri pe-sme u plodnom prevodu Lole Vlatković kao donji neki reflek-tori biju nam pravo u lice, u ču-la. I mislimo, haluciniramo skoro, da to i nije pisano u dubljoj pro-šlosti ovog veka, pre Majakov-skog i Pasternaka, već kao da su to neke reči iz budućnosti, iz još tehničkijeg i neodložno još pe-sničkijeg veka. Pre svih golemih otkrića, pre svih električnih vo-dova, kosmičkih promena i at-omskih hajkanja, pre rendgen-skih zrakov, bežične telegrafije i televizije, jedna gorda Ruski-nja peva nepojamnom maštom o budućim električnim harmonija-ma, o gradovima koji su mogli za proleće ali i za pustoš.

Zato u njenim stihovima ima kadifnog očaja napuštenu stva-ri kao na slikama Yvesa Tan-guysa i lucidnih, planetom obu-ze-tih nadrealista. Zato u njenim naizgled klonulim metaforama drhti i plamsa jedan vrisak kao muzika na orguljama, kao pro-mašljeno nebo. Bila je čovek, sa maštom velikom kao starost i sa divnim krojevima gradova koji će tek biti. Koji će izrasti kao i njeno čedo što je bunilom i ner-vom poezije raslo pored nje... Nedostaje mi u ovom času samo malo muzike Ojstrahove pa da utisak bude potpun. Da se izdije iz konfekcije teksta, štampe, bu-ke. Da se iz praha i zaborava iz-vuče zvuk kao zelenilo kad za-kasni proleće. A proleće je reč koja u ruskom jeziku nezaustav-ljeno nosi i druge, i posle koje kao da je skrnavljenje svaka dru-ga reč.

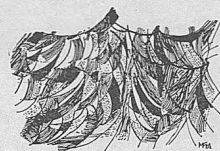
Jelena Guro je došla u naš jezik nimalo lomna i umorna. Došla je najsigurnijim načinom, načinom poezije. Pa, ako neko i bude džangrizao što je otkrivena pre drugih, danas veoma glasnih ruskih pesnika, neka zna da vo-limo pesnike bez modala, pesni-ke koji su jači čak i kada im je na usnama stalnija reč: pad, ne-gde reč: snaga. U neverovatno ne-jednakim literarnim okrićima, ovo je okruženo najbližim bliži-

nama, isplaćeno besplatnim ju-naštvima!

Ipak, bojim se da u tim slogovi-ma, da u tim stihovima ima mnogo više srce i stakla, nego smisla, i sižea. Bojim se, ali samo na početku. Jer, Jelena Guro ne šapuće prokletstvo na tudjim je-zicima, čak ni na jeziku svoje narodnosti, — već na jednom čis-tom i čisnomen jeziku električ-nju kalembova i turbina izmijena kojih zjapi to golemo pletenilo u projekciji dece i kratko sveto-vanje sa granama koje se kao divlji koren izvijaju i kroz samu betonsku ploču nasred ulice. Da li su to senke, palih varoši ili di-sanje u ime budućih gradova? Ne znam. Ali u pesamama, parčici-ma pesama ove futurističke Pala-de Atene sve je lako kao puza-voja izrasla uz same stubove se-ćanja čiji fleševi idu pravo na naše oči. Zato nastavljam ovr poz-nanstvo, zato ga razvijam jer se-manje tiče antologije koja joj daje tako plemeniti pasoš a više se tiče nas koji joj, i ovako ne-pozvani, dajemo sebe. Za takvu poeziju pečat zaborava je isto-vremeno i njena šansa da poeziji vrati prvenstvo onog trenutka kada se shvate i svi oni kojih toliko mnogo ima na svetu bez granica i leka a koji, kako je re-kao Ivo Andrić u jednoj svojoj noveli, „žive više od svoje pogrešne predstave u životu nego od života samo“. Jelena Guro je bila suštinski, neizlečivi, nepozi-vi pesnik i zato njena vrsta pi-tanja nije od pesimističke vrste romansijera. Virginije Woolf, na primer, koja je na čovekovoj ne-moći da se ostvari, pravom, pot-punom suštinom, izgradila svoje prozračne romane što se čitaju kao intimo, nepotrebno pismo. Ima pesnika koji potpuno ostanu u svome zvuku, u svojoj mašti. Pa kada taj zvuk pronadje svoj put i svoj vazduh onda se pod ne-besima čuju čitavi orkestri, čita-vi talasi mora i okeana, i vide se golema zdanja, konstrukcije mostova i terasa u kojima je i deci i starcima planeta nešto dru-go a ne samo privremeno i gorko stanšije.

oktobar, 1961.

Miloslav MIRKOVIĆ



ći mogućnostima koje daju ove dvije tehnike. Djela poput Messiaenovog *Le Mode de valeurs*, Boulezovih *Structures*, i ostalih skladatelja koji se sve više obraćaju iracionalnim vrijednostima, sputana su u obzir na svoju po-pularizaciju ogromnim tehničkim i ritmičkim teškoćama njihove iz-vedbe. Karakteristično je u tom pogledu da se najveća ostvarenja Varèse, kao što su *Ionisation* (Ionizacija) ili *Octandré* (Oktan-der), mogla biti poznata zahva-ljujući snimkama — modelu što su napravili u posve izvanred-nim uvjetima. Uostalom, ova dje-la Varèse i čitav estetski i hu-mani stav tog skladatelja otkri- le su i pokazale put konkretnoj i elektronskoj muzici. Rekli smo, da već po svojoj suštini ove dvije tehnike odriču izvođača i zah-valjujući njima ništa nije jedno-stavnije od stvaranja slijedova najekstraagavantnijih, najkompli-ciranijih *valeura*. U stvari, svako ritmičko trajanje odgovara jed-nom dužini izabrane magnetske trake. Dovoljno je izračunati tu dužinu u okviru fiksnog takta i škare će omogućiti da na vrp-ci dovršenog ostane samo vrijed-nost koja se želi. U Parizu i Köl-nu, u studijima za konkretnu i elektronsku muziku, vrijednosti i trajanja se fiksiraju centimetri-ma, milimetrima ili dijelovima milimetara. Ništa više ne spreća-va da se izmjenjuju neposredno osminka triole, šesnaestinka kvin-tiole, tridesetšestinka septiole četvrtinka koja vrijedi pola vri-jednosti osminkse triole, najludji eksperimenti sa iracionalnim vri-

jednostima kojima se oduaju naj-mladji muzičari poput Michel Fanou, postaju moguć i konkret-ni i elektronskoj muzici. Polazeći od tih činjenica Pier-re Boulez je skladao dvije etude konkretne muzike koje strogo primjenjuju svoje serijske rit-mičke principe. Prva na jedan jedini ton, druga na skupinu od više tonova. Etuda nazvana „Etu-da za jedan ton“ radi do maks-i-muma i po vrlo rigoroznom raspo-redu sve „konkretno“ mogućnosti transponiranja tog tona i čitavu skalu varijacija na trajanja ko-ja su nužna za potpuno razvija-nje serije. Isti su principi dozvo-lili Messiaenu eksperimentirati sa svojim „Timbres-durées“ za koje je kompozitor napisao pravu konkretnu partituru, dija-gram izvanredne suptilnosti što je omogućilo da se „napravi“ djelo bez straha da će se preva-riti ili iznevjeriti autoru. Konča- no Michel Philippot, i veoma ta-lentirani kompozitor-dodekafoni-čar, skladao je jednu konkretnu etudu, neobične zvukovne ljepo-te, toliko čistoće, da bi se mog-lo povjerovati da su gotovo svi njeni zvučni objekti bili izabra-ni u laboratoriju za elektronsku muziku. U takovom su laborato-riju u Kölnu slične ritmičke eks-perimente pokušali Herbert Ei-mer i njegovi suradnici. Elek-tronskoj se muzici moglo iznuditi kombinacije sa frekvencijama koje pretvorene u timbar ne na-ličeju na jedan od mnogih poz-natog instrumenta. Elektronski instrumenti koji sami ne prave zvuk, ali koji služe za izvođe-nje tradicionalne glazbe, Marte-

not-valovi, napr. takodjer posje-duju raskošni timbar. No jednom-fabriciran „Marteno“ donosi re-gistraciju timbra koja se više ne da mijenjati. U laboratoriju za elektronsku muziku toga nema: tu se može tjednima raditi na jednom tonu, posmatrati ga s ob-zirom na visinu, pročišćavati na hiljadu raznih načina, postizavati uvijek novi timbar, „nuance“ ne-običnih timbara. Evo krajnjeg re-zultata Schönbergovog i osobiti-Webernog sanjanja o Klangfar-benmelodie: nakon mjeseci i mje-se izradjivanja postizu se iz-vanredno kratka djela u kojima se svaki glas, zaista svaki glas, predstavlja sa „različitim timb-rom“. Da bi se napravilo po tom principu djelo normalnog traja-nja, četvrt sat na pr. treba pro-čišćavati zvukove godinama od-jutra do navečer.

To su ritmovi i timbri koji vi-še ničuemo ne sličie ljudskim rit-movima i timbrima, koji ne samo da nemaju ničeg zajedničkog sa tradicionalnim osnovama zapad-ne muzike, već odlučno napušta-ju mnogostranu domenu ritmova i timbara čitlog svijeta. Ali podsjetimo se još jedne Messiae-nove primjedbe Boulezu: „Može biti... da mu još nedostaju (Bo-ulezu) oni veliki glasovi prirode: drveća, ptica, planina, vodenih izvora i sva ona predivna žubore-nja od kojih svaki muzičar mora učiti“.

Drveće, ptice... da li će biti dozvoljeno autoru ovog djela da izvrši svoj posao evociranjem jedne lične uspomene?

Na jednom svom predavanju, 1953. godine u Darmstadt-Kra-nichsteinu, Messiaen je rekao: „Ptice su bile moji prvi i naj-veći učitelji“, sjeo je za klavir i svirao nam dva sata, pjevanje ptica. „Ja rabim posve iznimno iracionalne vrijednosti i jedino kad je njihova cjelina potpuno izražena. Još je moguće svirati jednu kvintoliu, nakon triole ili čak obadviije istodobno, ali je ne-moguće osim u laboratoriju svira-ti jednu za drugom osminku triole i šesnaestinku kvintiole.“ Bila je to potvrda hitne nužnosti da se glazbi sačuva mogućnost njenog ljudskog komuniciranja.

Naravno, može mi se suprot-staviti argument koji sam tako često upotrebljavao u ovoj knj-iži: gotovo u svim epohama hi-storije muzike tvrdilo se da je nova muzika, koja se radjala pred očima iznenadjenih savre-menika, bila „neizvodljiva“. Go-vorilo se to, da ne odemo dale-ko, za Beethovenove kvartete za Wagnerove muzičke drame, a po-gotovo za Schönbergovu i Messiaenovu glazbu. Ali savremenici su se varali. Jer autori su za-mislili da će njihova djela pre-nijeti ljudima drugi ljudi — in-terpreti koji za to moraju savla-dati novu stepenicu svoje vlad-oznosti i umijeća. Dok je slučaj eksperimentatora konkretne i elektronske muzike posvema drugačiji: oni su prvi put u hi-storiji svojevrijedno isključili ljud-skog posrednika između stvara-oca i slušaoca. Tog posrednika čija je, međutim, česta nesavr-šenost poželjnija od neljudske savršenosti mašine. Jer ta ne-

savršenost ostaje živom, a da bi to ostala mašina, treba da je čovjek nikad ne ostavlja, da joj nikad ne prestaje služiti.

„Svijet se uzalud mehanizira“, rekao je negdje Duhamel, „u podrijetlu svakog mehaničkog pokreta, u podzemnim dubinama zemlje ili u nebeskim visinama uvijek se nalazi čovjek, čovjek koji pati, čovjek koji trpi, čovjek koji radi“. Moguće da smo ušli u historijsku epohu u kojoj jed-nom izumljene i konstruirane mašine funkcioniraju posve sa-me bez čovjekovog posredovanja i da glazba takodjer postaje ostvarenje takvih posvema auto-nomnih mašina. Ali to sada na-dilazi svrhu ove knjige. Jer ova knjiga želi govoriti samo o ek-stremnim mogućnostima čovje-ke glazbe, a ne o glazbi robota koji mogu samo uništiti muziku kako je mi podrazumijevamo.

Drveće, ptice, planine, vodeni izvori. Zvijezde takodjer i veliki beskraji i mali beskraji, kao u onom odlomku Messiaenovih *Vingt regards* (Dvadeset pogle-da) koji se zove *Par lui tout a etc fait* (Od njega je sve bilo stvoreno). Ali SVE, muzički uvi-jek izraženo, na čovjekovoj je razini. Debussy nije htio niti je učinio drugo. Schönberg još vi-še, to je svakog dana sve očigle-dnije. I Webern takodjer, čija je šutnja, šutnja čovjekova pred pogledom beskraja.

S posebnim odobrjenjem autora sa francuskog prevela

Daša BRADICIC