

## POSLJEDNJA FAZA PROMIŠLJANJA GLAZBE MILUTINA CIHLARA NEHAJEVA

*Nedjeljko Fabrio*

Iako je Milutin Cihlar Nehajev umro u 51. godini života, pa tako posebice za njega vrijedi izreka da svaka smrt dolazi prerano, ipak je donekle kratkim, ali zato čak dvostrukim artistskim življenjem (književnost, glazba) stigao »pokriti« razdoblje golemih i dinamičnih europskih duhovnih senzacija, kakvo je bilo ono od 1895. godine, kada se kao gimnazijalac prvi put oglasio, pa do travnja 1931. godine kada je umro.

S perom u ruci, člancima, esejima i knjigama, služim tom mom sjeverojadrancu već tridesetak godina, pa neka mi ovdje bude dopušteno jednim novim čitanjem osnažiti koju od četiri kapitalne prosudbe iz posljednje faze njegova promišljanja glazbe.

Ta takozvana posljednja faza može se proširiti na točno deset posljednjih godina Nehajevljeva života, jer su četiri spomenuta kapitalna njegova glazbosudna teksta nastala upravo u razdoblju 1921-1931. To su poimence: *Suton opere* (»Sveta Cecilija«, Zagreb, 1921), *Igor Stravinski* (»Jutarnji list«, Zagreb, 1922), *Svršetak muzike* (»Jutarnji list«, Zagreb, 1926) i *Umjetnost stoljeća* (»Hrvatska revija«, Zagreb, posthumno 1932).

Na programatski članak *Suton opere* upozorio sam u opširnoj studiji *Milutin Cihlar Nehajev i »Ars musicae«* (1986); na jednom mjestu u tom svom tekstu reagira Milutin Cihlar Nehajev na tada još sasvim svježju praiizvedbu Lhotkina *Mora* u HNK-u u Zagrebu. U ovom trenutku ne zanima nas kuriozna nedoumica oko

autorstva libreta (M. C. Nehajev, V. Nazor), o čemu sam pisao u eseju *Vizija 'More' kao hrvatski umjetnički odgovor na politiku danuncijade* (2003), nego nas daleko više zanima odrednica žanr djela *More* koja glasi »muzička vizija« i koja je nedvojbeno Nehajevljeva. Teza je teksta *Suton opere* sljedeća: umjesto potrošene i zlorabljene opere, što i jest dovelo do njena *sutona*, ima se dogoditi »neka još neoprobana sinfoničko-koralna upotreba današnjeg pozoričkog materijala«. Prevažna misao! Nehajev dalje inzistira: »Naziv *muzička vizija* otklonjen je s više strana iza premijere (29. listopada 1920; op. N. F.) kao da znači izliku, a ne namjeru«! Jer, »forma sinfoničko-koralna, čini mi se, neće se dati u budućnosti odbiti jednostavnim slijeganjem ramenā gledaoca naviklog 'operi' (...) Ukusi se u muzici mijenjaju i prebrzo, ali današnji razvoj scenskog muzičkog stvaranja ide bez sumnje ovim smjerom«. Dokazni primjer? »Pfitznerov *Palestrina* neće ostati osamljen.«

Pfitznerov *Palestrina*! O Nehajevljevoj zapanjujućoj i hitroj obaviještenosti s područja onodobnog europskog (glazbenog) kazališta možda najupečatljivije govori njegovo pozivanje upravo na Hansa Pfitznera (1869-1949) i na njegovu operu *Palestrina* (praizvedba u Münchenu 1917. godine). Naime, da bi nam zorno predočio svoje viđenje glazbeno-kazališnog djela kao »forme sinfoničko-koralne«, morao je Nehajev iz tada najnovije europske produkcije izbaciti libretistički raspršane opere što su još mirisale na konvenciju i vukle za sobom istovrsnu glazbenu opremu – kakve su npr. bile *Jenufa* (1916) odnosno *Katja Kabanova* (192?) Janačeka, *Dvorac Modrobradog* (1918) Bartóka — i pronaći onu jednu koja će, svojom usamljenošću i novinom, potvrditi i samu njegovu vizionarsku misao. Pronašao ju je u operi *Palestrina* koja u prvom planu promišlja odnos između vječnosti i prolaznosti, onako kako je taj odnos doživljavao Giovanni Pierluigi da Palestrina kada je, navodno nadnaravnim nadahnućem, nastajala njegova *Missa Papae Marcelli*.

Ne znamo kako je M. C. Nehajev saznao za to (remek) djelo inače slabo poznatoga Hansa Pfitznera, i je li to bilo iz onodobnih njemačkih novina ili možda iz eseja *Pfitznerov 'Palestrina'* Thomasa Manna (1919), no stoji činjenica da je u Pfitznerovim (a sam je pisao libreto!) zborovima anđela, u trima glasovima anđela, u petorici pjevača kapele crkve Santa Maria Maggiore u Rimu, u pojavi duša devetorice mrtvih skladatelja i umrle Palestrinine supruge, a da o svojoj sili likova kao što su kardinali, biskupi i nadbiskupi, konačno i sam papa Pio IV, i ne govorimo — mogao naći bogomdanu potvrdu za pojavu »neoprobane sinfoničko-koralne

upotrebe današnjega pozoriškog materijala« umjesto »opere«, točnije »potrošene i zlorabljene opere«.

No vratimo se u naše kazališne vode.

Tri godine nakon praizvedbe *Mora*, pojavit će se na repertoaru HNK-a u Zagrebu djelo koje će mnogome dati za pravo M. C. Nehajevu pozoriškom vizionaru u *Moru* i u *Sutonu opere*: riječ je o *Sjenama*, »fantastičnom prikazivanju«, za koje je glazbu napisao Božidar Širola, »osnovu i nacрте« dao Ljubo Babić, koreografiju postavila Margareta Froman, a redateljski potpisao Branko Gavella.

Dvojica današnjih hrvatskih kazalištaraca, neovisno jedan o drugome otkrit će blizanačku blizinu *Mora* i *Sjenā*, koje predstave nakon smrti naturalizma, a u razmaku od samo tri godine, istraživanjima spomenute dvojice mogu, prvi put, svjedočiti o istovrsnoj predstavljačkoj jezgri u povijesti hrvatskoga glumišta tijekom prvih godina trećega desetljeća XX. stoljeća. Stoga uz tekst koji čitatelj upravo čita, komplementarno ide i onaj iz pera Nikole Batušića pod naslovom *Sjene, fantastična igra Ljube Babića*.

Gotovo istodobno s tezom oko sutona opere, razvit će M. C. Nehajev i svoju drugu ključnu misao što obilježava posljednje desetljeće njegova života i ujedno promišljanja glazbe. Naime, između 1922. i 1926. godine bit će uočljiva njegova gotovo fanatična vjera da glazbu može obnoviti jedino »naivnost (...) koja će iskrnuti iz svježih rezervoara koje predstavljaju još uvijek mali narodi« (*Svršetak muzike*, 1926).

Ta je ključna misao, međutim, definirana već 1922. godine u tekstu *Igor Stravinski* gdje čitamo: »Stravinski stvara i hoće da stvara kao divljak koji poznaje samo plodove što rastu u prirodi. Marljiv je i plodan, borben i vjerujući — svoju muziku ne drži uopće eksperimentom ili traženjem, nego definitivnim i pravim izrazom (...) Stravinski ne žaca se da uživa u tom da iz skala Prirode, koje su mnogo bogatije od uobičajenih muzičkih, vadi svoje harmonijske kombinacije. Zato voli frulu i gudala, jer je naravna ljestvica bliža njegovu uhu od temperirane. Ovu posljednju on maskira, njegov glasovir imade — vulgarno uzeto harmoničkih nemogućnosti radi toga jer on sam čuje originalnije, neposrednije, bliže puku — bez spone glazbenog odgoja (...) U jednoj svojoj pjesmi (za glasovir na četiri ruke) Stravinski imituje onaj dojam što ga ima vašar na kojem sviraju različne muzike različne plesne komade. Ovo traženje ritmičkih i harmoničkih prepleta nije dosjetka — ono je jedan dio teoretskog programa (...) Pod cijenu barbarstva Stravinski će oploditi Zapad.«

Četiri godine poslije, u *Svršetku muzike*, Nehajev će uvelike kriviti sve i sva za grijeh svršetka muzike («u reprodukciji gomilanje solističkih koncerata postaje pravom pošasti...«, »pedagogija gusala dostigla je nečuveno usavršenje...«, »taylorizam u umjetnosti – svaki ozbiljniji đak mora od prvog časa biti kandidat za virtuozu...«, »što ostaje u slušaocu kao trajan doživljaj od svih tih gromoglasnih partitura kojima je napirlitanost sva sadržina?«), ali će krajnje oprezno spomenuti i *jazz* i *atonalnu muziku*. Je li to posrijedi bio intelektualni oprez da ne pogriješi u preranoj vrijednosnoj procjeni? Intrigantno pitanje! Evo kako je »uvedo u igru« jazz: »Muzičar je tek nedavno efekte svoje instrumentacije posuđivao *pače* (istaknuo N.F.) iz crnačkih udaraca jazzu«. A evo kako atonalnu glazbu: »Događa se danas scena koju je Goethe tako divno prorokovao u svom *Zauberlehrlingu*. Moćne su sile ispuštene iz zatvora, no đaće ne zna čarobne riječi da ih ustavi. Tonovi skaču u luđačkom plesu, nota je dobila život sama o sebi. Atonalna muzika! Gle, da ju je čuo onaj Schopenhauer koji je o muzici pisao kao o najsublimiranijoj igri ideja!« Odnosno: »Mozarti se neće roditi u buci velegrada.« Oni će doći, ponovimo, iz — »rezervoara koje predstavljaju još uvijek mali narodi«.

A onda se, u godinama između 1926. i 1931, u Nehajeva dogodilo uvažavanje epohalnih dosegâ znanosti, to prije što je i sam po struci bio kemičar.

Neprocjenjiva je šteta i golica znatiželju činjenica da posljednji Nehajevljev glazbosudni tekst *Umjetnost stoljeća* dolazi do nas tek prvim svojim dijelom. Eventualni završetak teksta (ako je ikada bio napisan) ostaje vječnom zagonetkom.

Hoteći kazati stubokom novu tezu glede usuda glazbe u njegovo doba treću i završnu u kronistoriji njegova glazboznanstva, Nehajev uvodi u opticaj pojam četvrttonske muzike koji, istini na volju, živi već 1898. u jednom gudačkom kvartetu Engleza Johna Herberta Fouldsa, ali ga teoretski obrazlažu Nijemci početkom XX. stoljeća, a na koncertni podij najreprezentativnije dovodi Čeh Alois Haba od 1919. godine nadalje. U žedi za novim zvukom, naime, četvrttonaši su oktavu podijelili na 24 četvrtstepena: tako je stvoren novi ljestvični niz. Haba se pak mogao pozvati na slovačku narodnu muziku koja čuva pojave intervala manjih od polustepena, pa tako i četvrttonski melodijski niz.

Posljednje Nehajevljeve misli o glazbi glase stoga ovako:

»Najnovija stečevina glazbenoga vijeka ima biti tzv. četvrttonska muzika. Teorija je novoga smjera u tom da se namjesto uzakonjenih ljestvica mogu iznaći druge koje će dopuštati skladanje glasova po ogromnoj množini novih kombinacija; uho će se naviknuti da raspoznaje tonove i između pojedinih glasova današnje

ljestvice. Nije dakle dosta sve rafiniranje orkestralnih sredstava, nego i sama nauka o harmoniji ima da se izmijeni u toliko te bi budući glazbenik imao na raspolaganje mnogo veći broj tonova unutar oktave. Lako je naći u čem se teorija o četvrttonovima protivi prirodnim temeljima ljestvice muzičkih klasika. Drugačiji omjeri intervala, koji bi postali suženi ili prošireni novom teorijom, po fizičkim zakonima ne bi se nikad mogli poklapati s jednostavnom shemom od četvrtina tona. No uzevši sva ova moderna nastojanja u jedno, glavno će biti da pokušamo naći odgovor u čemu je pravi razlog što je glazba postala najpopularnijom umjetnošću, umjetnošću stoljeća.«

Odgovor koji slijedi znači epohalni i ujedno oproštajni preokret u Nehajevljevu načinu promišljanja sudbine glazbe našega vremena:

»Odgovor dat će nam prastaro saznanje da između glazbe i matematike postoje stalni odnosi. Bio ili ne bio ritam pradačni temelj i začetak melodije, ne može biti sumnje o tom da se i ritmički i harmonički zakoni glazbe dadu uvijek označiti matematičkim omjerima. Pitanje je sada do koje granice ide matematička kombinacija. U matematici ona ide do beskrajnosti. Moderne teorije četverodimenzionalnoga prostora i relativnosti otvorile su put kojemu se ne može dogledati kraja. Ovu istu metodu, koja ne priznaje za znanost nikakva graničenja, prihvatila je i moderna muzika (...) Svi (u modernom vijeku) koji se glazbom bave, ne moraju biti umjetnici, a smiju biti računari. Estetska teorija daje se u ovom slučaju svrstati u znanstvene formule.«

Prstom sudbine upravo će skladatelji rođeni između 1926. i 1931. godine (Hans Werner Henze, Karlheinz Stockhausen, Maurizio Kagel, Sylvano Bussotti i drugi) odjelotvoriti predviđenja nastala u tom vremenskom razdoblju jednoga Milutina Cihlara Nehajeva.

