

PAUL DESSAU I BERTOLD BRECHT

Petar Zdravko Blajić

Kada je 1956. umro Bertold Brecht, najistaknutiji njemački dramatičar XX. st., u nas se je, kao i inače po svijetu, mnogo pisalo o njemu; ali kad je 1979. u Istočnom Berlinu u 85. godini života umro njemački skladatelj Paul Dessau, čiji je najznačajniji rad bitno vezan uz Brechtov, gotovo ništa se nije pisalo. Dessau je svakako najvažniji i najjuvaženiji glazbeni autoritet Istočne Njemačke; posljednji iz velike trojke: Kurt Weill, Hans Eisler i Paul Dessau. Sva trojica su, evo, pokojni. Povezivala ih je bliskost formalnog načina izražavanja, političko uvjerenje i vezanost uz Brechtov angažirani umjetničko-politički program i kazališni opus. Od sve trojice možda je ipak najviše s Brechtom surađivao upravo Dessau; može se reći da su jedan na drugoga utjecali i nadopunjavali se. Za jednog i drugog, u jednom periodu života i djelovanja, glazba je vrlo važan pedagoški faktor u duhovnoj i ideološkoj formaciji građanina — »radnog čovjeka«.

Rođen u Hamburgu 1894. Dessau je sa šest godina počeo učiti violinu. Na *Klinderworth-Scharwenka* konzervatoriju imao je odlične učitelje: Sevčika, Kreuzera, Gaviniësa i Florijana Zajica. Bio je dakle, uočen kao *enfant-prodige*. U četrnaestoj godini sa zapaženim je uspjehom održao prvi samostalni koncert. Brzo je napustio violinu i posvetio se najprije studiju glasovira i kompozicije kod Eduarda Behma a zatim studiju dirigiranja orkestrom. Iz tog vremena (1908.) sačuvan je koncept prve opere u obaveznom kasnoromantičkom stilu. Nakon završenog studija godinu je dana korepetitor Gradske opere u Hamburgu. U to je vrijeme specijalizirao kompoziciju kod Loewengarda i upoznao se s dirigentima Nikischom i Weingartnerom. Iz Hamburga seli u Bremen, grad velike dirigentske tradicije, gdje se živo počeo zanimati za operetu. Tu je, naime, bio dirigent operetnog kazališta. U Kölnu je prva zamjena proslavljenom dirigentu Ottu Klempereru a u Mainz u Brunu Walteru. Pošto je pobijedio na natječaju s *Concertino per violino, flauto, clarinetto e corno* bio je od 1925. do 1933. dirigent *Staatsoper* u Berlinu.

Pod pritiskom njemačke političke situacije obilježene velikom nesigurnošću i naslućivanjem budućih događaja pod nacizmom Dessau se u svom skladateljskom radu prebacuje s »elegantnih simfonijskih i komornih opusa« na djela popularnije prirode. Nastaju tada zborovi za *Arbeitergesängerbund* i *Lieder* za španjolski građanski rat, među kojima se posebno ističe svojom ljepotom i popularnošću *Die Thälmann-Kolonne*. To je vrijeme kad se počinje uključivati u rad na glazbi za film i na scenskoj glazbi za dječje igrokaze. Njegov se glazbeni jezik pojednostavljuje; gubi akademska obilježja i poprćima, ili ostavlja, samo ono esencijalno, kadikad gotovo (namjerno) naivno i nespretno rečeno. Po nekim stranicama ritmički je vrlo bliz Stravinskomu. Sve više kreće u pravcu prihvaćanja stila *Gebrauchsmusik*. Dijeleći sudbinu mnogih intelektualaca i umjetnika svojih sunarodnjaka, osobito onih izrazito lijevo orijentiranih, Dessau je 1933. prisiljen iz političkih razloga emigrirati.

rati iz Njemačke. Kroz tri godine boravio je po evropskim zemljama, najviše u Parizu, zatim odlazi u Palestinu i konačno 1939. prelazi u SAD, u New York i Hollywood gdje dobiva katedru kompozicije. U Hollywoodu je 1942. upoznao Brechta i od tada počinje njihova plodna suradnja. I poslije, sve do svoje smrti, Dessau je pozivao za Brechtovim djelima. Spomenimo ovdje Brechtova scenska djela koja je Dessau uglazbio ili za koja je napisao popratnu glazbu: *Das Werhör des Lukullus*, *Puntila*, *Furcht und Elend des 3. Reiches*, *Mutter Courage und ihre Kinder*, *Der gute Mensch von Suzuan*, *Herr Puntila und sein Knecht Matti*, *Mann ist Mann*, *Don Juan*, *Der kaukasische Kreidekreis* i druga. Navedimo i oratorij (kantatu) na Brechtov tekst *Deutsches Miserere* i mnoge solo pjesme — također na Brechtove tekstove. Brechtova smrt ga je jako potresla; pod dojmom te smrti skladao je simfoniju *In memoriam Bertoldu Brechtu*. U *Deutsches Miserere*, oratoriju s projekcijama za soliste, zbor, dječji zbor i orkestar, upotrebio je instrument *trautonium* (elektroakustički instrument za koji je Hindemith skladao čitav koncert; upotrebio ga je i Ernst Toch, a usavršio Ocar Sala). Baš radi partiture za taj instrument radio je na oratoriju pune tri godine.

Prema Dessauu »umjetnost zvuka mora napustiti empirijske *astrakte*, metafizičke *mire* XVIII. stoljeća, stare apsolutnosti o 'lijepome', sublimnost unutarnje igre i narcisoidna zadovoljstva, avangardne *foie*, te se spustiti, približiti se i staviti u službu nemirne socijalne realnosti koju treba promatrati dramatičnom lucidnošću i predočavati je jakom i nemilosrdnom ironijom«. Dessau je stajao pod snažnim utjecajem poruke, kulturno-umjetničke i političke, Weimarske republike, uvijek vrlo kritičan prema tradicionalnom njemačkom društvu i svim njegovim socio-ekonomskim strukturama. Sličan preokret u shvaćanju i poticaj za djelovanje doživao je Brecht nakon »marksističkih duhovnih vježbi« — serije predavanja na marksističkoj školi 1928/29. Metamorfoza je bila od svojevrsnog anarhista u marksista. Dessau, iako je bio vrlo kritičan prema svim glazbenim stilovima, ipak ih nije nikad posve odbacivao, nego ih je nastojao na svoj način integrirati u svako svoje glazbeno djelo. U pojedinim djelima on je uočljivo bliži sad ovom sad onom stilu. Nešto slično događalo se i s Brechtovim scenskim načinom izražavanja. Dessau je nastojao pronaći izraz i modelirati svoj izricaj s vrlo vještom tehnikom, ne samo načinom koji nagrizava ili ignorira, dakle samo pod negativnim vidom, sve postojeće, nego edifikatorno i upravo katekizamski, sustavno i jasno, više suhošću i oštrinom fraze ili pojedine riječi u vokalnog dijelu ili s jednim instrumentom karakterističnog timbra nego po intenzitetu; nastojao je povezati udaljene ekspresivnosti, od najčišće dijatoničnosti koralnih napjeva, preko neoklasičnih modela i baroknih grotesknosti, preko istrošenog kanconističkog materijala i komičnih operetnih glazbenih gegova do povjerenja u serijalni govor *Wiener Schule*. Glazba je u svakom slučaju u direktnoj ovisnosti o riječi koja mora biti »profetska riječ«, uvijek kartezijски jasna i odjelita u svom sadržaju ali i u svojoj foničkoj komponenti. To je razlog zašto u prijevodima Dessauova djela mnogo gube u snazi i specifičnosti svoje ekspresije. Razumije se, u klimi »realnog socijalizma« ti su stavovi jedva bili tolerirani.

Godine 1949. Dessau se konačno za stalno vratio u domovinu, u Istočni Berlin. 1951. napisao je operu *Lukulov proces* (*Das Verhör des Lukullus*)

na Brechtov tekst. Po općem sudu kritike to je najbolje djelo hamburškog skladatelja, koje je po svojoj formalnoj strani paradigma, glazbena lekcija, uspjele ravnoteže melodije za najprofinjnije pjevanje, neka sredina između *Sprechgesanga* i svojevršne vokalizacije. Usprkos jasnog anti-ratnog stava i sadržaja opere u kojem se osuđuje rimski vojskovođa i svi njegovi trijumfi koje je postigao uz cijenu tolikih razaranja i smrti, režim Istočne Njemačke je preko svojih institucija zaduženih za nadziranje umjetnosti, u ime spomenutog službenog pravca »socijalističkog realizma« oštro kritizirao sadržaj i, zanimljivo, osobito glazbu, u svoj njezinoj slobodi invencije. Dvije godine kasnije ipak, uzevši u obzir čitav njegov opus i zasluge za ideologiziranje umjetnosti, kritike su se na tu operu ublažile pa i iščezle i on je dobio nacionalnu nagradu za melolog *Lilo Hermann* na poemu Fridricha Wolfa.

Godine 1956. skladao je na tekst Brechta, Petera Politscha i Manfreda Weckwerta komičnu operu *Puntila* temeljenu na dodekafoničkim principima koje je bio prihvatio za svog boravka u Parizu od Renée Leibowitz; poslije, 1959. još će se jednom vratiti na taj tekst ali u čistoj Brechtovoj verziji; i ranije, tj. 1949. napisao je scensku glazbu za Brechtovu dramu *Herr Puntila und sein Knecht Matti*. 1964. nastaje *Requiem für Lumumba*, a 1969. *Lanzelot* na Schwarzova *Zmaja*.

1974. sklada operu u tri čina *Einstein* na libreto Karla Mickela. Opera je bila izvedena dvije godine nakon svoga nastanka i u Italiji na XXXIX. *Maggio fiorentino*. U njoj zastupa tezu, elementarnu u simplificiranom marksizmu, o nemogućnosti neutraliteta i o jasnoj razgraničenosti između Dobra koji je plod marksističke, upravo komunističke teorije i prakse i Zla kao produkta kapitalizma. Dessau je, da bi uglazbio *Einsteina*, upotrebio podjednako i stil *recitativo* i *declamativo*, atonalni i politonalni jezik, jezik kratkih *incisuma* i *perioduma*, izbrušenih i izlomljenih, koji uključuju u sebe »fonomatski makrokozam najveće suhoće«. Nigdje nije popustio melodijskim zavodljivostima, osim da nešto izruga i ironizira. Pokušao je, zanimljivim postupcima, »demistificirati glazbu koja nema direktnu povezanosti s kulturom i socijalnom suvremenom stvarnošću, koju treba napustiti ukoliko ne obogaćuje budućnost«. Orkestarski korpus je u *Einsteinu* sveden na malobrojne gudače, udaraljke, dva glasovira i duhače; među njih je integrirana i magnetofonska vrpca koja reproducira razdražujuću buku, napetost i nasilje koje se ujedinjuje u čudan unisono s napetošću i nasiljem koji se razliježe po sceni. I ovdje se osjeća nešto od stravinskijevskog ritma i izražajnog vodstva ljudskog glasa u *platitudo du style*, ali se osjeća i stil prije spomenute bečke škole s karakteristikama *Sprechgesanga* i radikalizacijom disonance.

Mogli bismo reći da se u posljednjim djelima Dessaua, onako izdaleka, osjeća da je nakon svih stilskih lutanja i eksperimentiranja, na pomolu u Njemačkoj, pa i u svijetu nova *Die Romantik*. Ono što je Brecht na području nove drame to je Dessau, barem za evropsko-germansko područje, na području nove glazbe. Kod nas jedva da se ikada može primijetiti da bilo tko u svome programu ima štogod iz bogatog i zanimljivog opusa Paula Dessaua.