

Krešimir Brlobuš

Ilica 55, HR-10000 Zagreb
brlobus.kresimir@gmail.com

Tišinom ugođena zagonetnost glazbe

Sažetak

U sabranim fragmentima autor spekulacijom pokušava sačuvati paradoksalno pravo muzike na njoj svojstvenu zagonetnost/tajnovitost, a usuprot svem znanstvenom, pojmovnom i muzikološkom redukcionizmu i krivotvorenju načina bitka muzike, uvjeren da je muzika nestala u muzikološkim spoznajama »o« muzici. Ključ tehne hermeneutike moguće je razumjeti kroz sljedeću frazu: u nečujnom bitku tišine događa se čujni bitak muzike, i obratno – u čujnom bitku muzike, događa se nečujni bitak tišine. Tišina je nečujni element muzike te svaka (ozbiljna) muzika ima »svoju« tišinu, kao što svaka (ozbiljna) tišina ima »svoju« muziku. Misлити na muziku, a tek potom o njoj, znači, zapravo, »raz-otkrivati« ono »skriveno/neskriveno« muzike kao muzike, s onu stranu ove ili one vrste, ovog ili onog stila, ove ili one izvedbe; drugim riječima znači stalno nagovarati na ono u muzici neizgovorivo. U tom je pogledu za autora istina muzike (u punom smislu te riječi), govoreći Schellingovim riječnikom, muzikološki nedohvatljiva jer je po svojoj naravi in actu – de potentia.

Ključne riječi

zagonetnost, muzika, tišina, muzikologija, Glenn Gould, glas, interpretacija, tehne hermeneutike

»Moj put niz tišinu u još dublji muk.
I uzlet pod slavoluk zvijezda, kao zvuk.«
(Nikola Šop, *Samoća*)

»Die Stille hat ihre eigene wundersame Stimme:
das ist die Musik.«
(Walter Otto, *Die Musen*)

* * *

Odveć preuzetna metafizika neprestano krivotvori i žmiče glazbu, pokušavajući iz nje iscijediti sve ono što bi u njoj samoj htjelo biti tajanstveno i posve neopisivo. Metafizikom prožeta i njom zarobljena, te zbog toga osuđena na zvukotvorno opisivanje svega i svačega, muzici se svagda dokida pravo na zagonetnost one, samo njoj svojstvene tajne, koja nam se tijekom njezina izvođenja i slušanja skriveno-neskriveno neposredno (raz)otkriva.

* * *

Često me ugađa isto pitanje: nije li naša neumjerena učenost ono što ponajviše potire i dokida intuitivni život naše duše? Ukoliko se uvjetno složimo da

Je tomu doista tako i da je intuicija u nama zapravo ono isto što i svojevrsna muzikalnost naše duše, utoliko nam ne će biti teško razotkriti zašto se uslijed »nadmoći« odveć rigidne učenosti, razaranjem intuicije istodobno razara njezina muzikalnost. Nije li baš zato pretjerana mnogoukost ništa drugo do li suvišni teret što opterećuje, zamara i koči našu dušu, osobito njezinu intuicijom ugođenu gubljuvost? Svakako? Jedno je posve nedvojbeno, za ljudsku je dušu nužno samo ono njoj primjereno znanje koje je ne opterećuje i ne sputava, nego oslobađa za polifoni suživot njezine intuicijom vođene mašte i uzgibane muzike u njoj.

U tom smislu nije nebitno ponovno upitati: što da čini ona oduševljenjem ispunjena duša koju preobilna količina učenosti najčešće koči i zatire u njoj pokretljivost njezina intuicijom ugođena pjeva? Zbog njezine preopterećenosti neumjerenom količinom znanja ona se ponajviše koči, gubeći pritom onu navlastitu gubljuvost koja bi joj trebala omogućavati nerazmrsivi suživot njezine rođenjem stečene intuicije i njezina oduševljenja. Takva suha, odviše mnogouka, posve nemuzikalna i negubljuva duša ne čuje pjev u sebi te u skladu s takvim uskratoma ne sluša, ne pjeva, ne mašta, ne muzicira, ne pleše, ne komponira.

* * *

Možda se u sljedećem pitanju djelomično razotkriva osnovni etički smisao nečega takvog što su Stari Grci označavali kao τέχνη ἐρμηνευτική (umijeće tumačenja), a Latini kao *ars interpretandi*, a ono glasi: Tko ima pravo umanjiti imanentnu umjetničku vrijednost pojedine skladbe njezinom prosječnom izvedbom? Zacijelo samo onaj prosječni izvođač, kojega je egocentrički sluh neizlječivo poderan na njegovo lažno ja i na glazbu koju bi da svira. Glazba se u takvoj uobičajenoj udvojenosti koristi, prije svega, kao puko sredstvo, a tobožnja umjetnička posljedica takve prosječne svirke se redovito opravdava onom prijetvornošću koja se u brbljajućem svakodnevlju najčešće glumi kao tzv. *umjetnička karijera*. Kada bismo, kojim slučajem, imali priliku upitati Friedricha Nietzschea što misli o potonjem stajalištu, pretpostavljamo da bi se bez imalo dvojbe složio s njim. Zašto? Jednostavno zato, što nas je i on davno prije izrijekom upozorio: *Die Musik kann nie Mittel werden* (F. Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente 1869–1874*, KSA 7, de Gruyter–DTV, Berlin 1999., str. 186.). Iako se izdvojeni citat ponajprije odnosi na tzv. dramsku muziku u čijem se zvukotvornom ozvučju imanentna kvaliteta glazbe u njegovo doba zlorabila i krivotvorila kao puko deskriptivno sredstvo za ilustraciju pjesničkih i inih tekstova, on se ipak, prije svega, ponajviše odnosi na umjetničku interpretaciju glazbe.

Zato bi savjesni interpret prije svakog sviranja trebao itekako promisliti o tome, kako se ima tumačiti pojedina glazbena umjetnina, a da se tijekom njezine izvedbe ne zanemaruje i ne dokida ono što u njoj umjetnički iznimno i samo njoj svojstveno jest? Jedno je posve nedvojbeno: svi oni interpreti, tankočutni sluh kojih je primjereno otvoren za imanentnu zagonetnost pojedine skladbe, njezinu odgonetku traže i čuju ponajprije u njoj samoj. Budući da su otvorena sluha za navlastitu vrijednost i umjetničku zagonetnost same glazbe, oni upravo u glazbenoj umjetnini, koju bi da sviraju, ponajviše traže i nalaze sve ono što tijekom sviranja nastoje (pro)tumačiti. Jer svako neprimjereno interpretiranje, koje pod svaku cijenu izlazi iz glazbe i traži uporište izvan pojedine skladbe, redovito istu izlaže nemaloj opasnosti da postane i ostane puko nemuzičko sredstvo i ništa više od toga. Sažeto rečeno, sviranje koje

primjereno tumači muziku, dopušta i pomaže istoj da kao osobita umjetnička zagonetka samu sebe nesputano odgonetava i neskriveno ozvukotvoruje ono što ona doista jest.

* * *

Pitam se, zašto je Boris Papandopulo u svojoj oporuci zahtijevao posve tihi sprovod bez ijedne riječi, bez ijednog suzvuka glazbe? Zacijelo je i on bio svjestan da je komponiranjem dovoljno »tiranizirao«, pače »ugrožavao« onu neumitnu tišinu iz koje je izrastao, iz koje je crpio glazbu i u kojoj je zauvijek nestao. Možda je i on, pišući oporuku, naposljetku doslutio da glazba nikada ne pobjeđuje tišinu i da upravo zbog toga nije ništa drugo nego njezina zvukotvorna metafora – suplement tišine.

* * *

Onaj u kome muzika ne podiže duševnu razinu njegove dobrote, mora itekako posumnjati u vlastiti sluh. Izrečeno je donekle u opreci sa stajalištem dosjetljiva maestra Lovre Matačića, koji je prigodom jedne orkestralne probe o tome posve suprotno izjavio: *glazba oplemenjuje gotovo sve, osim muzičare.*

* * *

Možda je tišina ipak samo neka utihnuta unutrašnjost muzike, odnosno nedoslušno središte muzike po sebi.

* * *

Onaj tko u jednom sretnom trenutku konačno shvati i prihvati da je zagonetno događanje umjetnički neupitne glazbe zauvijek zaključano u neizrecivosti njezine tajne, taj odustaje od svakog mogućeg izriječka »o« njoj – takav jednostavno glazbu primjereno sluša, pjeva, svira i najzad komponira.

Ipak, nije nebitno upozoriti da govor koji opravdano koristimo u službi glazbe nije nikada posve uzaludan. Dapače, služeći glazbi on nam svagda otvara sluh za mogući dosluh njezina smisla, i to ponajviše onda kada je skromnošću ugođen (s)misaoni *suriyek* primjeren njezinoj tajni, a ne odviše nadmen i neuvjerljivi nadglazbeni *izriyek* »o« njoj. Dakle, smisleni suriyek primjeren muzici ne bi smio nikada težiti k tome da prikriva i zatamljuje njezin tankočutni smisao, nego dapače da nam, što je više moguće, pripomogne sluhom doslutiti onu tajnu koja u njoj svagda neskrivena i neiscrpna jest.

Upitno je, nadalje, može li nam se tajna pojedine muzičke umjetnine svojom zvukotvornošću posve slučajno razotkriti te, istovremeno, nikakvom otuđenošću prikriivena, na samu sebe upozoriti? To doista nitko ne može predvidjeti. Silimice je takvo nešto od muzike nepotrebno, dapače neskromno očekivati. Ukoliko se našem sluhu, kroz ritmičku gibljivost i zvukotvornu neskrivenost muzike, posve nenadano razotkrije i daruje nešto što u njoj nismo nikada prije čuli ni prepoznali, utoliko nas to može samo još više učvrstiti u uvjerenju da je naše slušanje njezine tajne bilo od početka primjereno ugođeno. Zato svaka s glazbom usklađena slušna recepcija polazi od nužne pretpostavke da je zvukotvornost njezine tajne našem sluhu uvijek skriveno-neskrivena, ali jednako tako zauvijek neiscrpna i neopisiva.

* * *

Budući da je znanstveno-teoretski nespoznatljiva i da je zavazda »osuđena« na zagonetnost, muzička se umjetnost ne odgonetava putem znanstvene, pojmovno ustrojene spoznaje i zbog toga nas nimalo ne čudi što, u neizvjesnom obzoru nepojmljivog, samu sebe štiti od svakog mogućeg spoznajnog redukcionizma u kome se neštedimice krivotvori i svodi na sve drugo što ona nika da nije bila niti će ikada biti.

* * *

Onaj tko svojim »komponiranjem« podmićuje tišinu ponajmanje proizvodi muziku, a ponajviše galamu.

* * *

Ono što je uistinu dobro, to nije ni više ni manje, nego ono lijepo – ono se čak i u odviše neobuzdana skladatelja prikriva kao takvo nešto što njegov skladateljski rad drži u mjeri umjetničkog odjelovljenja samo njemu dosuđene svojstvenosti.

* * *

Nije li muzika gotovo potpuno nestala iz »muzikoloških istina« o njoj?

* * *

U svojim fragmentima Novalis nas odavno upozorava da postoji nešto takvo kao što je *zvučna priroda duše* (*akustische Natur der Seele*) (Novalis, *Schriften*, G. Reimer, Berlin 1837., str. 313.). Ako je tomu doista tako, onda nije na odmet upitati, je li još uopće moguće zvučnu narav takve tihe duše sluhom prepoznavati? Vrlo teško, gotovo nikako. Zašto? Zacijelo zato, što su se već odavno prikrili oni tihi duhovni obzori u kojima je bilo moguće osluškvati neopisivo suglasje sušutećih duša kojima riječi nisu bile potrebni dokazi njihova utihnuta sporazumijevanja.

* * *

U II. knjizi *O nebu* (288a 5–10) Aristotel nas posve jasno upozorava da je kretanje u prostoru usmjereno prema gore dostojnije i časnije od kretanja prema dolje. Zašto? Zacijelo zato što je nebeski svod primjereniji onom božanskom od zemaljskog tla. To će reći da je gledanje prema gore božanskije od gledanja prema dolje. Sukladno tom i takvom Aristotelovu tumačenju to se, također, odnosi i na kretanje prema naprijed, suprotno kretanju prema natrag – što znači da je neposustalo (*ἀπαστος*) kretanje prema naprijed jednako tako primjerenije onom božanskom od kretanja prema natrag. Ukoliko se takvo tumačenje pokuša povezati sa savršenstvom kružnog kretanja (*κυκλοφορία*), u čijoj božanskoj okruglini ono naprijed i ono nazad jedinstveno jest, utoliko zacijelo nije teško razumjeti zašto je Orfejev okret prema Euridiki bio njegova kobna pogreška. Svojim odveć provjeravajućim, dvojbom usmjerenim, nebožanskim pogledom prema natrag i prema dolje Orfej nije prekršio samo Perséfonin za-

kon Nevida (Hada) nego je još više od svega toga Euridiku i samoga sebe izmjestio iz savršene kružne cjelovitosti božanskog jedinstva svega što jest.

* * *

... je li tišina ono neopisivo obitavalište, na čijim čujno-nečujnim rubovima možemo tek slušno prepoznavati zvučno zbivanje glazbe? Svakako! Ona nije samo neka pukoj bezglasnosti svojstvena pasivnost ili neka potpuno nesudjelujuća i od vremena otuđujuća praznina nasuprot koje bismo trebali razlikovati zvukotvornu djelotvornost muzike. Jednako kao svi ostali muzički elementi (harmonija, ritam, tempo, melodija, boja itd.), tako je i tišina onaj osjetno nečujni element muzike što jednako učinkovito sudjeluje u oblikotvornom zbivanju ili gibajućem upojedinjenju određene skladbe. Jer preobrazba muzike samo u tišini svjedoči svoju zvukotvornu oblikotvornost.

Kao što je vremenita gibljivost muzike ono isto što se tijekom slušanja prepoznaje kao ritmičko i zvučno kretanje njezina oblika, tako je i tišina sudjelujuća međa čijim se gibanjem našem sluhu razotkriva konačno uobličene određene skladbe.

Svagda sebeskrivajuća, tišina posve bezglasna jest – muzika u njoj i s njom zvukotvorno neskrivena jest. Budući da je neodvojiva od vremenite gibljivosti muzike ili nerazmršivo povezana s njom, onda se u skladu s potonjom tvrdnjom može ustanoviti slijedeće: u nečujnom bitku tišine događa se čujni bitak muzike, i obratno, u čujnom bitku muzike događa se nečujni bitak tišine. To će reći, u bezglasju beskonačne tišine zvukotvorno se razotkriva i oblikovno ukonačuje umjetničko i ino svojstvo određene skladbe. I ukoliko tijekom pažljivog slušanja uspijevamo otkriti vremenski prožetu čistoću njihova međudnosa, utoliko ćemo lako razotkriti koliko je vremenski sudnos tišine i muzike posve čist. Jer tišina u vremenu nikada ne potire glazbu i obratno, zvučno i ritmičko gibanje glazbe ne potire tišinu. Njihovo, u vremenu neodvojivo, sudogađanje posve je savršeno. Nije li baš zbog toga, u vremenu prožet, posve neodvojivi sudnos tišine i muzike jednak onome što ponekad u svakodnevnom životu čutimo i prepoznajemo kao nepotiruće suglasje različitih ljudskih duša, odnosno kao njihovo neprijetvorno i tišinom ugođeno susamovanje? Možda? Jer ako međusobno događanje glazbe i tišine pokušavamo razumjeti kao njihovo vremenski ugođeno suglasje, onda je tišina ponajprije ta koja nikada ne teži k tome da potire glazbu, i obratno, ritmičko-zvukotvorno gibanje muzike ne teži k tome da nadglasa tišinu.

* * *

U Gouldovoj potrazi za savršenom interpretacijom, ponajviše ga je smetala neumjerena i prema samoj glazbi, napose Bachovoj, neprimjerena galama odviše taštih i neukih posjetitelja njegovih koncerata. Stoga mu nije preostalo drugo, nego da izbjegava javne nastupe u odviše nadmenoj i snobizmom ispunjenoj brbljaonici »o« glazbi, ne bi li se što je više moguće sklonio u tišinu i živio u osamljenom odmaku od bučne prozaičnosti muzici nesklonog svakodnevlja.

Ako su mnogi skladatelji, Beethoven napose, producirajući i reproducirajući svoja muzička djela neprekidno težili k ostvarenju njihova savršenstva, onda nije nimalo čudno zašto je i Glenn Gould, reproducirajući Bachove i ine savršene oblikovane skladbe, neprestano težio njihovu interpretativnom savršenstvu. Da bi u tome doista uspio, bio mu je nužan odmak i to ne samo od ne-

izmjerno iscrpljujućih i ponajčešće nepoticajnih javnih nastupa, nego jednako tako i od dominacije prosječnih, odviše stereotipnih i nezanimljivih interpretacija. Dakle, za moguće dostignuće savršenih interpretacija zahtijevala se, prije svega, tišinom ugođena koncentracija i tiha samoća za strpljivo proučavanje i memoriranje glazbenih partitura. Jednostavno rečeno, zahtijevao se tihi razgovor s uzornim glazbenim djelima neupitnih besmrtnika, pokušavajući pritom uvijek nanovo iznaći razne mogućnosti njihovih najboljih interpretacija. Upravo se zato mudrošću ugođeni Glenn Gould sklonio u samoću te dosljedno izbjegavao javne nastupe priklonivši se ponajviše snimanju nosača zvuka.

Zacijelo se u tom njegovom nastojanju razotkriva osnovni razlog zašto je tijekom sviranja, ponajviše Bachovih, Mozartovih i Beethovenovih glazbenih djela, svjesno pokušavao prevladati nepovratni tijek vremena te prigodom snimanja muzike na nosaču zvuka zauvijek zabilježiti one neponovljive interpretativne trenutke tijekom kojih je uspijevao umjetnički dosegnuti i ukonačiti sviračko savršenstvo kojemu je neprekidno težio.

Jer ako su, primjerice uzorni skladatelji poput Bacha, Beethovena i drugih, uspijevali savršeno oblikovati i zapisati određeni glazbeni oblik pojedine skladbe, koji su prethodno u sebi zamislili, onda se zadaća izvanredna interpretira, kao što je bio G. Gould, sastojala, prije svega, u tome da tijekom izvedbe pokušava što uspješnije odsvirati i na nosaču zvuka zabilježiti neponovljivi trenutačni doseg mogućeg interpretativnog savršenstva.

Upravo se u takvoj smjeloi i razboritoj Gouldovoj nakani razotkriva osobita filozofičnost njegove interpretacije glazbe, što znači da je u neposustaloi potrazi za savršenstvom uvijek nanovo pokušavao svirajući ukonačiti onaj savršeni glazbeni oblik u kakvom je njegova filozofijski ugođena narav uspijevala razotkriti i prepoznati onu neporecivu pravost ili ono oblikovno upojedinjenje pojedine sviračke interpretacije koja je, u odnosu na sve ostale manje uspješne izvedbe, postala i ostala bitno uzorna. Njegova osobita razboritost (raz)otkrivala se ponajviše u tome što je, sukladno svojim interpretativnim mogućnostima, pokušavao, što je više moguće, izaći iz prosječna dosega mnogih svirača, uzdignuvši se pritom do nedosezive razine onih iznimnih, nerijetko gotovo posve neupitnih i savršenih interpretacija. Upitno je, nadalje, je li uopće moguće postići i dostići ono interpretativno savršenstvo kojemu je neposustajući Glenn Gould neprekidno težio, svirajući i snimajući gotovo sve skladbe Johanna Sebastiana Bacha? Da bismo slušno provjerili koliko je u tom i takvom htijenju doista uspio, najbolje je da pažljivo odslušamo njegovu izvedbu Bachove »Goldberg varijacije« BWV 988, snimljene 1981. godine.

Bez obzira na mogući potpuniji odgovor, bitno je nadalje u suglasju s potonjim pitanjem supitati: tko bi uopće smio takvu nenadomjestivu umjetniku kao što je bio Glenn Gould zabraniti da pokušava postići ono što je nemoguće? Nitko! Uostalom nije na odmet podsjetiti i priznati da je upravo ono što je Gouldu tijekom njegova sviranja bilo moguće za mnoge ostalo zauvijek nemoguće.

Međutim, uspije li bilo koji interpret samoga sebe uvjeriti da je tijekom pojedine interpretacije postigao ono savršenstvo kojemu je težio doista je višestruko opasno, pače neistinito i posve neuvjerljivo. Jer svaki pokušaj interpretira da pokuša misaono dokučiti i zamisliti ono interpretativno savršenstvo koje je nemoguće u potpunosti ozbiljiti značilo bi ono isto što i spoznati nužnu graničnost njegove sviračke (ne)moći. Ili, »dokučiti savršenstvo, značilo bi ono isto što i spoznati izvanrednost posredstvom nemoći« (Paul Valéry, *Cahiers*, svezak I, Gallimard, Pariz 1979.) Budući da je bio svjestan svoje izvanrednosti, ali i istodobne ljudske nemoći, Glenn Gould upravo zato nije nikada fana-

tično težio neostvarivu cilju nemogućeg savršenstva. Zacijelo je bio itekako svjestan da put do neostvariva savršenstva nije ono isto što i njegovom interpretacijom neusporedivo sviračko dostignuće. Bitno nam je nadalje pitati, što bi uopće preostalo od neposustala kreativna nemira u Glenna Goulda kada bi sam sebe, kao mnogi prosječni izvođači, uspio uvjeriti ili zavarati da je tobože postigao i dostigao interpretativno savršenstvo? Zacijelo bi ona toliko poticajna kreativnost njegova iznimna umjetničkog djelovanja potpuno nestala.

Naravno, zbog njegove neusporedive nadarenosti i muzici primjerene mudrosti takvo nešto se njemu nije moglo nikada dogoditi. Jer u neusporedivu Gouldovu tumačenju, ponajviše Bachovih glazbenih djela, moguće je prepoznati nešto što se ne može postići samo pukim vježbanjem, čemu se dakaiko nije nikada bezrazložno podredio, ponajmanje besmisleno robovao, nego samo uz pomoć nečega što je sukladno samoj milosti prirode njemu na osobiti način bilo prirodjeno.

U toj, samo njemu svojstvenoj, neposustalosti njegova umjetničkog rada ne prepoznajemo samo neusporedivog umjetnika nego, također, mudročću ugodena svirača koji, osim uspješna tumača uzornih muzičkih djela, jednako tako primjereno misli o njima.

Gouldova se težnja za savršenstvom može okarakterizirati kao očiti pokušaj njegova nadilaženja subjekt–objekt odnosa kada, kao svaki istinski umjetnik, nastoji nadvladati svaku suprotstavljajuću (na)suprotnost u odnosu na glazbeno djelo koje svira te opušteno pogoditi onu interpretativnu cjelovitost i dovršenost kojoj nije potrebno ništa oduzeti a još manje dodavati. Je li to možda onaj pravi trenutak (καιρός) kada se istinskom interpretu čini da se tijekom njegove interpretacije neslućeno dogodilo i pogodilo njezino uvjerljivo savršenstvo? Tko zna, možda je upravo to onaj prigodni trenutak kada interpret, unatoč svjesnom htijenju, posve nehotice i nesvjesno pogodi ono što je uistinu uvjerljivo i umjetnički neupitno. Riječju, kada se tijekom sviranja uspije slučajno pogoditi ono neslučajno, odnosno ono neslućeno. Sve rečeno govori u prilog tome da temeljni problem interpretacije nije u tome hoće li se ona tijekom njezina ozvukotvorenja zadržavati na objektu (predmetu) ili na subjektu (interpretu), nego, prije svega, u tome može li se onkraj idealno zamišljene hermeneutičke težnje doista postići njihovo nerazmrsivo jedinstvo. A kada se tijekom interpretacije to uistinu zbude, onda se gotovo svaka neupitna reprodukcija glazbe još dublje prikriva u nedosežnu iracionalnost, ostajući zauvijek neprotumačiva i neodgonetnuta tajna u čije skriveno-neskriveno zvučno događanje mogu ući samo oni koji imaju sluteći ili intuitivni ključ za sutiho i nepretenciozno oslušivanje, dapače pažljivo, glazbi poslušno otključavanje njezina neiscrpna smisla.

* * *

... ako je doista tako, kako tvrdi Gaëtan Picon, *da je povijest ružan san umjetnosti* (vidi: *Admirable tremblement du temps*, Albert Skira, Sentiers De La Création, Geneva 1970., str. 120), onda je itekako upitno, zašto uz pomoć istog ružnog sna tumačimo umjetnost koja je taj isti san već tijekom njezina nastajanja posve uspješno (od)sanjala?

* * *

U pogledu recepcije Mahlerove glazbe valja svakako ustanoviti da se tijekom njezina slušanja od slušatelja zahtijeva velika duševna kondicija. Izdržljivost

slušateljve duše mora biti iznimna. Ekspresivnost njegove harmonije cijedi iz nas svaku moguću rezervu duševnog strpljenja i spokoja. Teško podnošljiva uznemirenost osnovno je receptivno svojstvo što ga generira zvukotvorna energija Mahlerove glazbe, a njezina osobita ljepota ponajviše neostvoreni san njegove neodoljive i neostvorene žudnje. Ono što proishodi iz njegove glazbe ne nudi nikakve osobite razloge za uvjerljivi optimizam. Zato nas nimalo ne čudi da se sve ono što je ugradio u svoju glazbu naposljetku reduciralo samo na skladateljveo nezadovoljstvo i njegovu nepremostivu bol. Gotovo sve zapisane note u Mahlerovim simfonijama, ponajviše one u Adagiu njegove IX. Simfonije, potpuno su kolonizirane od teško podnošljivoga *esspresiva*. Naj-snažniji očit bol ozvukotvoruje onaj *pianissimo possibile* na kraju iste simfonije, sugestivan završetak koji nam opisuje neumitni nestanak ljudskog bića u potpunoj tišini smrti. Melodije i njima sukladne harmonije u Mahlerovoj glazbi dršću i plaču od teško podnošljive količine patnje, ili Kierkegaardovim rječnikom rečeno, nemirom ispunjeni tonovi zaraženi su onom istom *bolešću na smrt* pred kojom smo svi zauvijek neizlječivi početnici.

* * *

... imanentniji doseg naše, samoj glazbi primjerene slušne recepcije prepoznaje se ponajviše u onome što nam se tijekom slušanja određene skladbe razotkriva kao ono što ona neskriveno jest, imajući pritom na umu da pojedinačna odgonetka njezine jednokratne zvukotvorne pojavnosti nikada ne dokida njezinu neiscrpu zagonetnost. Neopisivost mogućeg dosega naše (po)slušne recepcije ne mora nipošto značiti i njezin promašaj. Dapače, najvažnije je da se tijekom slušanja ne zavaravamo unaprijed zamišljenim očekivanjima. Zato svaki neprimjereni, samoj glazbi nesvojstveni zahtjev kojim se od nas očekuje da tijekom slušanja pojedinog glazbenog djela u njemu prepoznamo nešto što smo naslijedili iz metafizičkog pogona estetike i što mu podmećemo kao neko njegovo univerzalno metafizičko svojstvo, redovito zaobilazi i promašuje umjetničku jednokratnost njegova interpretativnog ozvukotvorenja. Šutnja o onome što čujemo i prepoznamo u pojedinoj glazbotvorini nije uvijek znak našega nedovoljno osviještenog sebe-zavaravanja, kao što se to često mnije, nego dapače znak mudre suzdržanosti primjerenog recipijenta, koji svjesno štedi riječi i namjerno izbjegava opisivati ono što u njoj neopisivo jest. Tko zna, možda je baš zato neopisiva neposrednost šutnjom ugodena razumijevanja glazbe ono isto što i svojevrsna idealizacija šutnje. Jedno je posve nedvojbeno, o tome što bi naša slušna recepcija imalo biti za druge recipijente o tome bismo, zbog izbjegavanja svakog mogućeg nesporazuma, trebali uvijek dosljedno šutjeti. Jer *o čemu se ne može govoriti, o tome se mora šutjeti* (*Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen*, L. Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Veselin Masleša, Sarajevo 1987., str. 189).

* * *

Glede znanosti o glazbi bitno pitanje glasi: Je li ona doista mjesto njezine istine? Ako bi istinitost glazbe imala biti ono isto što i njezina ritmom ustrojena i ozvučena neskrivenost, onda se istraživački rad znanosti o muzici očituje ponajviše u tome što ona istu samo njoj svojstvenu skrivenu-neskrivenost (istinu) sustavno prikriva. I kada je Nietzsche odavno izjavio: *mi imamo umjetnost zato da ne propadnemo od istine*; onda se ista misao sukladno potonjem razmišljanju može i ovako parafrazirati: *mi imamo skrivenu-neskrivenost (istinu)*

*muzike samo zato da ne propadnemo od muzikologije. Zašto? Naprosto zato što znanost o glazbi i prije njezina znanstvena istraživanja pretpostavlja te uporno hini da zna što je istina glazbe. Nema dvojbe da je njezina tobožnja istina »o« glazbi, koju pokušava tzv. znanstvenim istraživanjima razotkriti, ustvari besmisaona (*gedankenlos*) ili pseudoznanstvena istina, koja nam se više od dvjesto godina pokušava nametnuti kao neki posve neupitni nadglazbeni *a priori* umjetničke glazbe.*

* * *

Kada se govori o izvođačkom tumačenju muzike, onda nije nebitno zajedno s Nietzscheom upitati: nije li gotovo svaka interpretacija glazbe ponajviše samo sredstvo da postanemo i ostanemo gospodari nad njom? Sukladno potonjem pitanju nije na odmet nadalje upitati: što da uopće čini egoizmom sputani virtuoz sa savršeno oblikovanom muzikom, ako je navikao da njezino umjetničko savršenstvo koristi (čit. zlorabi) isključivo kao puko sredstvo za rivalstvo?

* * *

Onkraj bilo kakva pozitivizma, biografizma, historicizma, psihologizma, sociologizma, antropocentrizma, rigidna scijentizma i mnogih inih -izama, bitno nam je osvijestiti i zauvijek upamtiti da muzika izrađena po mjeri njezina bitka nije puko historijska, sociološka, ponajmanje znanstvena, nego je, prije svega, pojmovno nedoseziva i neopisiva ritmičko-zvukovna tvorevina. Jednostavnije rečeno, otvorenu sluhu svagda doslušna skriveno-neskrivena tajna.

* * *

Kako se u posvudašnjem muzičnom umijeću, odnosno u onome što se u drevnih Grka imenovalo kao μουσική τέχνη (*musikè téhne*), međusobno odnosilo ono lijepo i dobro (*καλὸς καὶ ἀγαθός*)? U Platonovo se doba o tome mnogo govorilo i mislilo, ali malo je onih, osim Platona, koji su njihov skriveno-neskriveni suodnos mogli sluhom prepoznavati i pomnije (pro)tumačiti, ponajmanje mogućom filozofijskim ugođenom spoznajom suvislo odrediti.

* * *

Možda je ipak najveći kritičar glazbe tišina. Kao njezina nenametljiva i posve bezinteresna kritičarka ona ne potire glazbu, nego dapače prepoznaje te ujedno dobronamjerno prokazuje u njoj nemuziku. Jer ako ono zvukotvorno muzike u tišini nalazi svoje izvorno domište, onda suprotno njemu, nemuzika to isto domište potire i razara te zlorabi kao njoj posve strano galameće sredstvo za nemuzičke svrhe i ciljeve.

* * *

Je li ακρόασις zapravo ono osobito osluškivanje, odnosno šutnjom obuzeto unutarnje slušanje što sluteći upućuje slušatelja da tijekom unutarnjeg slušanja istodobno stječe uputu za razumijevajuće odgonetavanje, odnosno za mogućće zrenje neopisiva nikada dovoljno doslučena smisla muzike?

* * *

Uskraćenost ili sustegnutost onog prvobitnog u muzici ozvukotvoruje njezinu samo njoj svojstvenu skriveno-neskrivenu tajnu...

* * *

Ako za iznimne skladatelje u svakodnevnom žargonu često koristimo naziv genijalci, onda bismo radi neupitne umjetničke vrijednosti njihovih glazbenih djela trebali biti svjesni neosporne činjenice da se o njima može vrlo malo suvislo govoriti, a o svima ostalima koji su podređeni neizmjernej duhovnosti njihove muzike, mnogo. Što da se na primjer govori »o« razigranom Mozartu? Malo, gotovo ništa. Što da se sluša od njegove glazbe? Sve!

* * *

Mudro osluškivanje tišine

Nije li skladanje zvukotvornih rubova glazbe ništa drugo nego sutiho osluškivanje neopisivih rubova tišine?

Samo onda, ako tankočutni muzičar tijekom sviranja znalački kuca na rubove tišine primjereno improvizirajući s njom, a da pritom ne zlorabi njezinu neiscrpnost, može očekivati da će mu ista tišina bespoštedno darovati sebe te mu *in continuo* dopuštati da u njezinoj beskrajnosti slobodno razotkriva neiscrpane mogućnosti glazbe. Ulaženje u tišinu svakako nije grubi posao. Za takvo nešto traže se vrlo oprezni i tankočutni, njoj primjereni, »sutihi junaci«. Možda su za posve uspješan ulazak u tišinu sposobni ponajviše oni neograničeni ili granicom egoizma neobrubljeni pojedinci. Zašto? Jednostavno zato što su zbog urođene nesputanosti rano shvatili da u slobodi tišine nije nikada tijesno. U njoj nema nikakvog sputavajućeg ograničenja, ponajmanje nepotrebnog straha od bilokakve zabrane. Budući da je neizmjerena, ona je ujedno neiscrpana. Pojmovnom je doseg čovjeka zavazda nedostupna i upravo zbog toga riječima neopisiva. Za sve one malobrojne, nesputanom intuicijom vođene sretnike, koji se svojim muzičkim djelovanjem uspijevaju slobodno gibati u njoj, ista je tišina neizmjereno darežljiva. Svi oni tankočutni skladatelji koji tijekom skladateljskog rada uspijevaju iskusiti neopisivi dodir tišine i njezinu neukrotivu preobrazbu itekako znaju koliko je svaki mogući ishod skladateljske suradnje s njom uvijek nepredvidljiv. Usprkos njezinoj nepredvidljivoj preobrazbi, tišinom se jednako tako otkriva i njezino neograničeno dopuštenje, koje opuštenom skladatelju dopušta da u njezinom nesputanom okrilju slobodno improvizira te istodobno razotkriva neiscrpane mogućnosti glazbe. Takav, nadahnućem ugođeni skladatelj i improvizator, koji se svim svojim bićem nalazi u muzici, itekako čuti i sluti koliko je ona neizmjereno životvorna i oslobađajuća duševna moć. Za takve iznimne, intuicijom obdarene muzičare, ona nije nipošto znanstvenom spoznajom sputana i ograničena historijska činjenica, nego je mnogo više od svega toga. Je li ona dar tišine? Možda! Jedno je posve nedvojbeno, da uz sve naše misaone i ine napore mi ne možemo odrediti što muzika uistinu jest. To pak da je ona takva osobita umjetnost što se prikriva i izrasta iz tišine te iščezava u njoj odviše je poznata, ali jednako tako i vrlo začudna činjenica koju ljudima iznimna sluha uopće nije potrebno osobito dokazivati. U toj prolazećoj, čisto vremenitoj umjetnosti, njezin se zvuk sam po sebi opire prolaznosti i bori protiv nestanka i potonuća

u skrivenost i zatvorenost potpunog bezvučja. Upravo zbog njezine ritmičke pokretljivosti i zvukotvorne prolaznosti, muziku nije uopće moguće postavljati u neku znanstvenoj spoznaji raspoloživu nasuprotnost. To će reći, ona nije i ne može biti neki spoznajno pripravljen predmet (*der Gegenstand*) za znanstveno proučavanje. Poput skliske jegulje, uvijek nam isklizne u tišinom ugođenu neopisivost, u znanstvenu nespoznatljivost. Je li glazba svoju navlastitu nepojmljivost naslijedila iz tišine? Možda. Jedno je posve nedvojbeno, da se ne može (o)pojmiti, uhvatiti, dohvatiti, ponajmanje shvatiti sve ono što u njoj nepojmljivo, neuhvatljivo i neshvatljivo jest. Možda je upravo zbog te i takve neshvatljive i neuhvatljive prožetosti tišine i njoj primjerene glazbe, osobitim nadahnućem ugođeno skladanje, ono isto što i neopisiva suradnja glazbe i tišine. Budući da se tijekom svakog neobuhvatnoj tišini primjerenog glazbotvorenja ili komponirajućeg improviziranja razotkriva ono bitno svojstvo glazbene umjetnosti, koje je nužno za svaki skladateljski rad, onda nas nimalo ne čudi što je Friedrich Wilhelm Joseph Schelling davno prije o istome svojstvu vrlo mudro rekao: Umjetnicima i njihovoj »umjetnosti gotovo uvijek uspijeva ono nemoguće, naime, beskonačnu opreku ukinuti u konačnom proizvodu« (*System des Transzendentalen Idealismus*, SW 1/3, 626). To će reći da je, prema Schellingovu tumačenju, lijepo-zvučno djelo koje nastaje, kao konačna posljedica umjetničkog rada, razrješenje i pomirenje beskonačnog prijepora između konačnog i beskonačnog.

Manje je poznato da je o beskonačnoj opreci između konačnog i beskonačnog u umjetnosti razmišljao i Paul Valéry, koji je između ostalog, slično kao i Schelling, o tome napisao slijedeće: »Postupak umjetnika počiva u tome da pokušava ukonačiti jednu beskonačnost u sadašnjoj konačnosti.« (Paul Valéry, *Cahiers*, svezak I i II, Gallimard, Pariz 1979.)

Da bi skladatelj doista uspio oblikotvorno ukonačiti beskonačnu opreku u jednom umjetničkom proizvodu nužna je njegova strpljivost i mudrost. On se ne smije neumjereno opirati beskonačnoj tišini, nego dapače vrlo pametno sukomponirati i primjerenom sumeditirati s njom. Tišina je ona koja ga *in continuo* poziva te istodobno poučava da s njom treba biti uvijek strpljiv i nadasve oprezan. Jer, koliko god je ona šutljiva i neizmerno darežljiva, toliko se i opire svakoj ljudskoj nestrpljivosti, neumjerenosti i pretjeranoj buci. Unatoč uspješnoj i nadasve mudroj suradnji s nepredvidljivom tišinom, oprezni skladatelji prodorna sluha čuju, te istodobno sluteći prepoznaju, u njoj skrivenu opasnost. To će reći da je svaki kompozitor urođena talenta itekako svjestan mogućih opasnosti koje se nalaze u tišini te je baš zarad toga tijekom skladanja vrlo oprezan e da mu pri završnom odjelovljenju ili ukonačenju pojedinog glazbenog djela isto ne bi iscurilo i zauvijek nestalo u onom zijevu tišine kojemu njihoviiskusni poznavatelji od davnine priruču naziv 'muk'.

Zašto osim glazbe ne i muzika?

Zacijelo nam je itekako poznato da se u našem svakodnevlju mnoge riječi, do kojih nam je osobito stalo, odavno izgubile svoj izvorni smisao. U preuskom obzoru neupitne semantike one se ponajviše svode na puko značenje, a njihov se izvorni smisao nerijetko potpuno zatomljuje i zanemaruje. Kako u tom pogledu stoji s riječima glazba i muzika? I jesu li one u pogledu značenja i smisla jednake ili različite riječi?

Tijekom svakodnevnog izgovaranja spomenutih imenica mi najčešće posve neupitno predmnijevamo njihovu istozačnost, a da malokad ili gotovo nikada ne propitujemo neospornu različitost njihova smisla. Neprijeporna različ-

tost njihova smisla upućuje nas u takav teško premostivi procijep, koji uz sve spoznajne napore odveć ambicioznih jezikoslovaca nije moguće prevladati. Budući da nam je izvorni smisao riječi muzike odavno uskraćen, onda nije na odmet da barem djelomično pokušamo razotkriti i upozoriti na onaj preostatak smisla što se u njoj još nadalje prikriva.

Gotovo jednako tako kao što je izvorni smisao drevnog *logosa*, što ga djelomice naslućujemo čitajući teško razumljive gnome tamnoga Heraklita, odavno prikriven tamom zaborava, te ponajviše reduciran na uskoću filološkoga tumačenja ili prekomjernost tzv. logičkog mišljenja, tako je i u svakodnevnoj, sofistički nedovoljno domišljenoj semantici navlastiti smisao muzike gotovo potpuno zanemaren i zaboravljen. No bez obzira na to što smo itekako svjesni te činjenice, nadamo se da nam je svima, također, potpuno jasno da se izvorni smisao, prikriven u riječi *muzika*, ne može više nikada ponovno oživotvoriti. Kao što se u tradicionalnoj metafizici i njezinom pojmovlju odavno prikrilo životvorni smisao grčkih bogova, tako se otuđio i onaj božanski smisao što se nalazio u riječi muzika. Dakle, usprkos tome što se izvorni smisao grčke riječi muzika, uza sve moguće misaone napore, ne može nikada potpuno obnoviti, ipak se tješimo da je već mnogo to što u njezinu prikrivenu smislu pokušavamo donekle razotkriti te ujedno naslutiti nešto što smo odavno gotovo posve izgubili. Budući da se odveć površnim semantičkim poistovjećanjem pojma muzike s pojmom glazbe uvelike umanjuje različitost njihova smisla, onda nam nije na odmet upitati je li riječ glazba doista ispunjena tolikom količinom smisla da može potpuno zamijeniti onaj neizmjerni smisao što se prikriva u drevnoj riječi muzika. Nipošto onoliko koliko to predmnijevamo. Zato ne bismo smjeli imenicu *muzika* i sve one složenice što nastaju iz nje tako olako izbaciti iz cjelokupna korpusa hrvatskog jezika. Uostalom, nije nepoznato da se prvotno značenje riječi glazba ponajviše odnosi na njezino prirodno zvukotvorno ishodište ili glas.

To će reći, izvorno je značenje riječi glazba izvedeno iz imenice *glas* kojom se prevodi grčka riječ φωνή. Budući da je ista riječ u širem smislu označavala jednako tako viku, poziv, zov, pjevanje itd. onda je glas (lat. *vox*), s kojime se pjevajući ili pojeći proizvodi pjev ili poj, ono što se u današnjem strogom smislu te riječi, prije svega, odnosi na vokalnu glazbu. Zato nije nimalo čudno što se u drevnoj glazbi, prigodom liturgijskog pjevanja ili pojanja mnogobrojnih kantilena i inih crkvenih napjeva (korala), glasu pridavala osobita prednost, označavajući ga u Boethiusovo doba kao *instrumentum naturale* (prirodno glazbalo), koje je zbog svoje prirodnosti i božanskog podrijetla za drevne narode bilo izvornije i zato, sukladno Boethiusovu tumačenju, Bogu bliže i primjerenije.

Sve do 17. stoljeća vokalna je glazba imala onu prednost koju početkom baroka sve više (ponajviše u Monteverdijevu muzičkom opusu) preuzima instrumentalna muzika. Počam od J. S. Bacha pa sve do današnje takozvane 'post-moderne', bitna metafizičko-religiozna razlika između čisto vokalne glazbe i instrumentalne muzike nije više u europskoj glazbenoj tradiciji od presudna značaja. Iako je Bachov prethodnik Heinrich Schütz skladao isključivo *a cappella* pasije, u Bachovim kantatama, pasijama, pogotovo u njegovoj Misi u h-molu razlika se između vokalne i instrumentalne glazbe u značajnoj mjeri zanemaruje. Komponirajući za glas Bach je najčešće komponirao za instrument i obratno, komponirajući za instrument, komponirao je za glas. U pogledu skladateljske i izvođačke prakse primjena glasa i umjetnih glazbala u njegovoj se muzici gotovo posve izjednačuje. Manje je poznato da se religijom uvjetovana rigidnost razlike između ljudskog pjeva i instrumentalne muzike

dosljedno provodila u nizozemskim kalvinističkim crkvama u kojima je jedno kraće vrijeme bilo čak zabranjeno sviranje na orguljama.

Zanimljivo je, također, podsjetiti da je razlika između instrumentalne i vokalne glazbe gotovo posve zaobišla glazbenu tradiciju pravoslavne crkve. Pravoslavna glazbena tradicija nije previše dvojila o tome koja je vrsta glazbe primjerenija za njezin ritual. Zašto? Zato jer je smatrala da se jedino pjevanjem ili pojanjem može primjereno služiti Bogu. Posve različito od katoličke crkve, ona je tijekom crkvenih i inih bogoslužja od početka do danas primjenjivala i zadržala isključivo vokalnu glazbu *a cappella*. Dakle, pravoslavlje (ορθοδοξία) je, slično kao i drevna indijska vedska tradicija, ostala vjerna glasu kao zvukotvornom izvoru i ishodištu Boga primjerena pjeva.

Značajno je, također, upozoriti da su tijekom povijesne mijene glazbe nastale mnoge riječi čije izvorno značenje valja, prije svega, tražiti u drevnom grčkom jeziku. Tako su iz grčke riječi *phōné* izvedene mnoge stručne složenice kao što su *simfonija* (suglasje), *monofonija* (jednoglasje), *polifonija* (višeglasje), *heterofonija* (raznoglasje), *homofonija* (višeglasnim suzvucima oblikovano istodobnoglasje) itd.

Posve različito od izvornosti božanski naslijeđena smisla što se prikrio u riječi muzika, izvorni je smisao iz riječi glazba gotovo potpuno ishlapio. Zašto? Zato što se već dugo vremena smisljena razlika između riječi glazba i muzika uvelike zanemaruje i gotovo posve izjednačuje.

Nešto od osobita smisla što se prikrio u imenici *glas* donekle se može naslutiti u njemačkom prijevodu iste riječi koja glasi *die Stimme*, pogotovo kada se iz nje izvodi glagol *stimmen* koji ne znači samo *glasovati*, *slagati* nego i *ugadati* te toliko višeznačna i poznata imenica kao što je *die Stimmung* koja znači *ugodaj*, *raspoloženje*, *nastrojenost* itd. Budući da bi nas temeljitije tumačenje njemačke riječi *die Stimme* i njoj srodne imenice *die Stimmung* preusmjerilo u posve drugom smjeru, mi se zbog prijeke potrebe da ostanemo u tematskom okviru što je zadan naslovom ovog interludija u daljnje promišljanje o tome ne kanimo upuštati. Tek nam je pripomenuti da se u riječi *die Stimmung* nazire misaoni put za mogući prijelaz u poblize razumijevanje onog nedovoljno promišljenog smisla što se prikrio u riječi *glas* i iz njega nastale gla(s)zbe. Koliko je riječ *die Stimmung* zadobila osobiti filozofski smisao zapaža se osobito u Heideggerovim filozofskim spisima u kojima se razotkriva njegovo puno šire i znatno složenije značenje. Valja nam, također, upozoriti da osim riječi *Stimme*, Nijemci za riječ *glas* koriste, također, imenicu *der Laut* i da smisljena razlika između obje riječi nije dovoljno filozofski promišljena.

Usput nam je, također, pripomenuti da se u Hrvatskoj naziv glazba i njezin smisao u jezičnom i inom pogledu započeo značajnije osvještavati i aktualizirati tek u 19. i početkom 20. stoljeća. Manje je poznato da je ugledni hrvatski književnik i profesor glazbe Vjenceslav Novak (Senj, 1859. – Zagreb, 1905.) u svojim glazbeno-teoretskim napisima osim riječi glazba koristio i naziv *glasba*, što dakako nije bitno utjecalo na promjenu njezina smisla i značenja (čitaj: Vjenceslav Novak, *Priprava k nauci o glasbenoj harmoniji*, II. izdanje, Naklada Kr. hrv.-slav.dalm. zemaljske vlade, Zagreb, 1898.; Vjenceslav Novak, *Čemu se uči teorija glasbe?*, Naklada Kr. hrv.-slav.dalm. zemaljske vlade, Zagreb 1891. itd.)

Valja nam nadalje ponovno upozoriti da je imenica *glas* (lat. *vox*) tek u duhovnoj tradiciji crkvene glazbe i crkvenih obreda stekla osobiti religiozno-metafizički smisao. Od pojave najranijih kršćanskih napjeva, osobito jednoglasnih gregorijanskih koralu, katolici su uz pomoć glasova kao izvorno prirodnih glazbala oponašali uzorno jednoglasno i višeglasno pjevanje andeoskih zborova ne bi li se svojim pjevanjem u crkvama što više približili onoj (*a cappe-*

lla) glazbi koju su ponajviše imenovali kao sveta (*musica sacra*), nebeska i božanska muzika (*musica coelestis et musica divina*).

Dakle, kada je riječ o glazbi kao navlastitoj vrsti pjevačkog umijeća, onda je bitno upamtiti da se prvotno značenje iste riječi, prije svega, odnosilo na ljudski pjev čija je osobita zvukotvorna ljepota duše vjernika primjereno usmjevala na njezin religiozni smisao.

Usput nam je pripomenuti da se za tzv. avangardnu i novu glazbu 20. stoljeća, zbog njezine odveć apartne zvučnosti često u svakodnevnom žargonu rabio naziv *kakofonija*, a odnosio se ponajviše na složenicu negativna značenja sastavljenu od starogrčkih imenica *κακός* i *φωνή* koja se može doslovno prevesti kao *zloglasje* ili u širem estetskom smislu kao *ružnoglasje*. Kada se pak govori o muzici, onda je svakako nužno upozoriti da se u njezinu značenju prikriva puno širi, dapače neiscrpni smisao. Iako je općenito poznata činjenica da riječ muzika potječe od božica Muza, na čiju se iznimnu značajnost, koja proizlazi odatle što su one kćeri Zeusa i božice pamćenja Mnemosine, premalo upozorava.

Posve jednako kao drevno grčko pjesništvo i smisao stare grčke muzike naslućuje se i razotkriva u božanski ustrojenom svijetu grčkih mitova. To će reći da se izvorni smisao drevne grčke muzike nalazi u mitskom svijetu grčkih bogova.

Manje je poznata činjenica da se grčka riječ *μουσική* nije koristila ni razumijevala kao imenica, nego kao pridjev koji se kao nesamostalna riječ redovito izgovarao zajedno s imenicom *τέχνη* – ‘umijeće’. Povezanost pridjeva *μουσική* i imenice *τέχνη* tvorila je naziv *τέχνη μουσική*, koji bismo, prema tumačenju izvanrednoga poznavatelja stare grčke muzike Thrasybulosa Georgiadesa, zbog navlastitosti njezina, od Muza naslijeđena smisla trebali prevoditi kao *muzično umijeće* ili kao *umijeće Muza* (Thrasybulos Georgiades, *Musik und Rhythmus bei den Griechen*, Rowohlt, Hamburg 1958., str. 7). Time se izravno ukazuje na božansko podrijetlo *muzičnoga umijeća*, odnosno na takvo umijeće čija se izvorna djelotvornost i smisao nasljeđuje samo ako je čovjek u primjerenom suglasju ili dosluhu s božanskim nasljeđem ili darovima Muza.

Dakle, starogrčki pridjev *μουσική* ne može se nipošto poistovjetiti s istoznačnim imenicama kao što su glazba i tonska umjetnost u suvremenom, nedovoljno promišljenom značenju istih riječi. Zašto? Zato, što je u starih Grka svako djelovanje božanski ugođena umijeća bilo nemoguće ako nije bilo povezano s Muzama, odnosno ako se nije odnosilo na Muze. Za stare Grke je nerazmrsiva povezanost raznih umijeća, osobito muzičnoga umijeća s Muzama bilo nešto posve drugo nego uobičajena, estetikom vođena, antropocentrička i antropomorfnost ustrojena glazbena umjetnost. Poput raznih drugih umijeća kao što su bila *τέχνη ποιητική* (pjesničko umijeće), *τέχνη γυμναστική* (gimnastičko umijeće), *τέχνη ῥητορική* (retoričko umijeće), *τέχνη μαθηματική* (matematičko umijeće), *τέχνη μαιευτική* (umijeće primalje ili porađajuće umijeće) itd. podrijetlo i smisao muzičnog umijeća trebalo se, prije svega, tražiti i prepoznati slijedom onog božanski ugođenog djelovanja koje se još u Platona imenovalo kao oponašajuće odnosno nasljeđujuće umijeće (*τέχνη μιμητική*). Svakom umijeću Grci su redovito priricali određeni pridjev koji je točno označavao i određivao ne samo ono umijeće *kako* se nešto tvorilo (*τέχνη ποιητική*) nego jednako tako i ono *što* se kao djelo (*ἔργον*) od mnoštva božanskih darova proizvodilo. U svakom pogledu ishod božanskog umijeća tvorenja (*θεία τέχνη ποιητική*) kao ostvarenih darova Muza, Grci su već prije Platona i nakon njega imenovali kao muzičko djelo. Navodno je postupni nestanak oso-

bitog ugleda onog muzičnog započeo već u 4. stoljeću prije Krista. Unatoč tome što se neiscrpni smisao istoga naziva tijekom dugotrajne metafizikom uvjetovane preobrazbe u znatnoj mjeri izmijenio i prikrio, ipak se nadamo da se nešto od svega onoga što je od njega preostalo može uz pomoć strpljivog misaonog propitivanja još više razotkriti. Dakle, ako je božanskim nadahnutim uvjetovano djelovanje onog muzičnog (ἡ μουσική) posve nestalo, ipak nam je preostala mogućnost misaonog propitivanja raznih mitskih kazivanja i brojnih filozofskih tekstova o tome, koje nalazimo ponajviše u Platonovim dijalozima i inim filozofijskim raspravama.

Sažeto rečeno, svemu onome u čemu su stari Grci prije Platona i u njegovo doba mogli prepoznavati, Muzama naslijeđeno, lijepo i dobro sviranje, pjevanje i plesanje, oni su priricali osobito božansko svojstvo *muzičnog umijeća*, koje je imalo iznimni odgojni smisao. Prije Platona i u njegovo doba, odgoj (παιδεία) je svoj božanski učinak mogao postići samo pomoću *muzičnog umijeća*. »Božanski se odgoj postiže samo pomoću Muza i Apolona« (Platon, *Nomoi*, 654a8). Čovjek pak koji je s pomoću *muzičnoga umijeća* težio božanskom odgoju trebao je postati ono što je Platon imenovao *božanskim čovjekom* (θεῖος ἀνὴρ). A takav božanski odgoj, čiji se učinak trebao prepoznavati u božanski odgojenom čovjeku nije, sukladno Platonovu mišljenju, stvar posve nemisaone i prijetvorne pedagogije kao što je to u naše uvelike obesmišljeno, tzv. postmoderno doba, nego postupno utemeljenje i postojano vođenje ljudske duše u odnos prema iskonu. Takav odgoj svakako nije nemisaono i besmisleno kvantificiranje znanja, odnosno »usađivanje znanja u praznu dušu« (Platon, *Politeia*, 518bc), nego njezino »okretanje prema svjetlu iz mraka« (isto: 518c) te vođenje duše odgojem ugođena čovjeka »prema onome od bića najsjajnijem, za što kažemo da jest ono Dobro« (isto: 518c). U duši takva čovjeka dobrota je nerazdvojno povezana s ljepotom. To će reći da jedino u nerazdvojnomo duševnom jedinstvu ljepote i dobrote (καλὸς καὶ ἀγαθός) lijepa duša može ostvariti svoj potpuni (čit. božanski) odgoj (παιδεία). »Ono što je načelno vrijedilo za muzično umijeće, imalo je, također, jednaku vrijednost i za jezik (λόγος). Jer jezik je uvijek bio određena vrsta muzičnoga umijeća.« (Walter Otto, *Die Musen*, WBG, Darmstadt 1971.) Usput nam je upozoriti da u istovjetnosti muzičnoga umijeća i pjesničkog jezika, čija se nerazmrsiva jedinstvenost svjedočila ljudskim pjevom, valja tražiti razloge nastanka toliko poznate složenice kao što je melodija (μέλωδία) ili one manje poznate riječi μελοποιία, što je nalazimo u Aristotelovoj *Poetici* i koju bismo mogli doslovno prevesti kao *pjevotvorstvo*.

Pjesnički je jezik, dakle, bio cjelina, a ono *muzično* od njega neodvojivi sudio, odnosno njegova zvukotvorna sastavnica. Ono pak što je omogućavalo sinkretičko zbivanje plesa, pjesničkih stihova i njihove muzičke sastavnice (pjevanja) bio je sveobjedinjujući, pravi odnosno blagotvorni ritam (εὐρυθμία). Stoga nas odviše ne čudi činjenica da je za stare grčke pjevače i svirače postojala jedna riječ istovjetna značenja i smisla – ποιηταί (poietai). To će reći da je pjesnik (ποιητής) za stare Grke značilo ono isto što i pjevač, u širem smislu muzičar (μουσικός).

Valja nam nadalje upozoriti da se za božanski odgojena i obrazovana čovjeka, koji je bio odgojen uz pomoć *muzičnog umijeća*, rabio izraz *muzičan čovjek* (ἀνὴρ μουσικός), u opreci spram neodgojena *nemuzična čovjeka* (ἀνὴρ ἀμουσικός). *Nemuzičan čovjek* bila je, također, istoznačnica širega značenja, a odnosila se gotovo na sve one nedovoljno obrazovane koji svojim sluhom nisu mogli primjereno sudjelovati u božanskoj mjeri života, odnosno na sve one koji su zbog svojevrstne duševne uskraćenosti, točnije rečeno gluhoće, bili

onemogućeni za poslušnošću ugođeno osluškivanje (ἀκρόασις) ili primjereno nasljedovanje božanskih darova Muza. Za *nemuzične* ljude, koji zbog njihova, najčešće urođena duševna uskrata nisu mogli biti u dosluhu s Muzama, stari su Grci rabili naziv βάνυσος. A imenica βανυστα bila je jednako tako podrugljiva oznaka koja je, između ostalog, označavala nedovoljnu duševnu moć, odnosno duševnu gluhoću ili nesluhovitost za mogući dosluh božanskih darova Muza.

Nadamo se da smo u ovom kratkom i posve sažetom interludiju barem djelomično uspjeli razotkriti skriveni smisao riječi muzika. Tko zna, možda se upravo uz pomoć takvih i sličnih tumačenja može donekle umanjiti pretjerana količina jednostranih predrasuda i zabluda u svima onima koji istu riječ, zbog raznih političkih i inih ideoloških razloga, tako olako protjeruju iz hrvatskoga jezika. Nakon svega izloženog bitno je naposljetku upitati: zašto osim glazbe ne i muzika?

Krešimir Brlobuš

Mystery of Music Attuned by Silence

Abstract

In collected fragments, by using speculation author attempts to safeguard a paradoxical right of music to its own secrecy/mystery, against every scientific, conceptual, and musicological reductionism and forgery of the way of being of music, convinced that the music disappeared within the musicological findings "about" music. The key of the tehne hermeneutike can be understood through this thought: in the inaudible being of silence the audible being of music can be heard; and vice versa. Silence is the inaudible element of music and every relevant music has its own "silence", and vice versa. Thus, thinking in respect to music, and then about the music, means to "un-veil" the "veiled" of music as music, from this or that side of this or that, of this or that style, of this or that performance, in other words, continuously urging to discover what cannot be said about in music. In this sense, for the author, the truth of music (in the complete sense), speaking with Schelling, is musicologically unattainable because by its very nature in actu – is de potentia.

Keywords

mystery, music, silence, musicology, Glenn Gould, voice, interpretation, *tehne hermeneutike*