
PROLOG

EVA SEDAK

OTKLON KAO ESTETIKA¹

“Ne napustiti bazu, a udaljiti se”

UDK: 78.01/.2-051Bergamo, P.

UDK: 78.071.1Bergamo, P. (047.53)

Kada se na koncertu Uralske filharmonije pod ravnanjem Dmitrija Lissa u subotu 17. travnja prošle godine u sklopu 20. muzičkog biennala Zagreb², u društvu novijih djela skladatelja poput Kuljerića, Nordheima ili Gubajduline, svojom “novozvukovnošću” nametnula gotovo četiri desetljeća “stara” *Musica concertante* Petra Bergama, morali smo odlučiti: radi li se o stvaralačkoj vidovitosti neosjetljivoj na vrijeme ili smo sami negdje pogriješili u odbrojavanju i tumačenju postaja životopisa glazbe što ga nazivamo poviješću. Nalikovali smo pomalo Ezopovu marljivu trkaču kojega na svim njegovim životnim ciljevima pobjeđuje naoko ni po čemu konkurentan takmac. U čemu je stvar?

Izuzetnost Bergamove stvaralačke i ljudske pozicije u vremenu – i glazbe i života – u osobitoj je sposobnosti *zôra unaprijed* većine onoga što će doći *poslije* te u odupiranju njegovim entropijskim silama kao egzistencijalnom stavu najvišeg usijanja i rizika. Ta sposobnost, osim svijesti o posljedicama, uključuje i svijest o vlastitoj (otkupljeničkoj?) odgovornosti i, dakako, opterećuje svaki Bergamov pomak – u životu i u glazbi. Pa ako jest točno da u toj poziciji autentične stvaralačke oporbe nema ničeg iznimnog, valja podsjetiti da je Bergamovo (i naše) vrijeme čini drukčijom zbog razmjera i vrste sukoba onoga *prije* s onim *poslije*, sukoba koji je u tek minulom stoljeću pokupio žrtve prije nego što je uspio do kraja artikulirati ciljeve, da bi se na kraju, još jednom, privremeno, izmaknuo potrebi odgovaranja na bitna pitanja.

U čemu se, glazbeno, očituje Bergamova sposobnost *zôra unaprijed*? Prije svega u *svijesti* o sveukupnosti, istodobnosti i raspoloživosti povijesnih zaliha iz kojih mu je dano da bira inicijaciju za artikulaciju vlastitosti. Potom u vjeri u imanentnu snagu materijala koji će vlastitom tektonskom energijom iznutra poduprijeti napore nadređene mu inicijacije. I napokon, u *viziji* nove sinteze kao amalgama ili, bolje reći, legure čija specifična gustoća, pa prema tome i kakvoća, bitno ovisi o dimenziji vremena. Njegovom *komprimacijom* dolazi

¹ Esej je napisan i objavljen uz intervju koji slijedi (op. ur.).

² 1999. godine (op. ur.).

do *apstrakcije*, koja tek *viziju* opredmećuje.

Sve tri odrednice na različite načine sudjeluju u različitim etapama Bergamova stvaralaštva, tvoreći individualni plasticitet njegovih opusa unutar bitno konstantnog toposa. Uočljivo je to posebice pri suočavanju skladbi različitih razdoblja, koje otkrivaju postojanost bergamovske raznolikosti.

Svijest o *sveukupnosti*, *istodobnosti* i *raspoloživosti* povijesne zalihe kao da je prisutnija u *Gudačkom kvartetu* (1958) i zbirci madrigala *Spiriti eccellenti* (1994), nego u *Concertu abbreviatu* za klarinet solo (1966). *Energija materijalnog nukleusa* konstitutivnija je za *Concerto abbreviato* negoli za bergovski nabujali *Kvartet* u kojemu bismo je prije očekivali, dok se u madrigalima prividno, ali potpuno povukla u samo srce zvuka iz kojega, ali, kuca i kuca... *A komprimacija* vremena virtuosno eksponirana i do krajnosti izoštrena u *Concertu abbreviatu* razblažuje se u madrigalima sve do rubova poetskog subjektivizma koji čini da je točka-vrijeme isto što i sve-vrijeme unutar kojega naša mjerenja zakazuju. Iako se možda čini da skladba s početka više nalikuje skladbi s kraja nego li onima središnjim, te da se stoga, tragajući za unutrašnjom logikom tih mijena možda možemo poslužiti formalnom metaforom ribe (T. Popović, posegnula je svojedobno u vezi s formom *Musicae concertante* za usporedbom s Brancusijevom *Pticom u prostoru* u želji da opredmeti tamošnje “iz ničega u ništa”, a mi bismo, poučeni madrigalima: “ničesa više nima” – “nima ničesa, nima”, tome mogli dodati novo viđenje) – onda ipak valja reći da su sve te usporednice namijenjene raščlambi neke razvojne linije u Bergamovom stvaralaštvu umjetne i u biti suvišne hipoteze. Jer, unatoč deklarativnom pouzdanju u kontinuitet (prvenstveno na planu glazbenog materijala) kao slijed kauzaliteta, sam ga Bergamo višestruko opovrgava vlastitom stvaralačkom praksom, prekidajući se (sjetimo se: *Variazioni sul tema interrotto*, 1957), vraćajući se, anticipirajući, citirajući – u posve nepredvidljivom slijedu autorskih prosedea i samo njemu znanih razdjelnica kojima traga za onim što mu se u glazbi kao i u životu čini najvažnijim: “Učiniti vlastiti otklon u okviru konvencije (bilo koje, bilo čije), ne napustiti bazu, a udaljiti se.”

O tome, između ostaloga, svjedoče mar i točnost kojima u komentarima vlastitim skladbama Bergamo naglašava gotovo shematsku čistoću i čitkost norme, znajući da je stvorio djelo koje ne samo da tehničkim majstorstvom prikriva sve njezine šavove, te se ona nikada *ne čuje*, nego samo *poima*, nego i takvo kojemu je prepoznatljivost norme nužna kako bi uz njezinu pomoć diferencirao vlastiti odmak. Ili mar i dosljednost kojima u tim tekstovima Bergamo izbjegava svojim opusima naznačiti vrijeme nastanka, htijući reći da je oduvijek bio svjestan cjeline problema, a da je slobodom dostupnom samo malobrojnim, unutar u međuvremenu u nedogled namnoženih i raspršenih mogućnosti i sredstava, birao one i ona koja će, primijenjena na odabrani skladateljski problem, barem za djelić smanjiti njegovu nerješivost.

Za djelić u kojemu je sva razlika između stvorenog i učinjenog. Između umjetnosti i umješnosti.

SKLADATELJ NE ZNA ŠTO SE NALAZI U CRNOJ KUTIJI

Natuknice i refleksije koje slijede samo vanjštinom nalikuju razgovoru. Ispravnije ih je shvatiti kao isječak svojevrsnog imaginarnog dijaloga koji traje godinama. (E. S.)

Skladanje danas (mišljenje glazbe danas)? Pitanje s patetičnom težinom kakvu je opravdavao kontakt s autentičnom krizom prije tri desetljeća, ili pokušaj njezine (krizine) nostalgичne rekonstrukcije s nadom u neku današnju novu mogućnost estetsko-morfološke revizije glazbenog "jezika"? Skladanje glazbe iz glazbe same?

U prethodnim sam razgovorima s Vama stekao dojam da od mene možda očekujete gotovo znanstvenu analizu, kako kažete, autentične krize. Ali, ja nisam znanstvenik. Moj život u glazbi, moj rad se ne može ponoviti u nekom institutu, u laboratoriju. Jedino mogu biti svjedok, autentično svjedočiti o onome što sam sâm u glazbi uradio; biti svjedok koji je širom otvorenih ušiju gledao u ponor u koji se nepovratno survala "glazba" druge polovine našeg tužnog stoljeća. I još, da bih Vam se barem donekle prikazao, nemojte mi zamjeriti što ću apostrofirati početne retke uvoda Sumraka filozofa Giovannija Papinija, mog ljubimca iz mladosti: "Ovo nije knjiga napisana u dobroj namjeri. To je knjiga strasti, i, zato, nepravde – neujednačena, djelomična, lišena skrupulâ, nasilnička, proturječna, drska – kao što su sve knjige onih koji vole i mrze, ne stideći se pri tome ni svoje ljubavi, ni svoje mržnje. Sâmome sebi takav cinizam mogu dopustiti, jer smatram da moja knjiga posjeduje vrlinu koja nedostaje tolikim drugima, mudrijima i s više čara – ona je, naime, životna knjiga."

Vidite, izgovarajući riječ *glazba*, svjesno ili ne, pretpostavljamo *red i pregled*: ako jedno glazbeno događanje nije funkcija tih dvaju pojmova, ono ne ispunjava temeljne uvjete *glazbenoga djela*.

Znanstvenici kažu, gdje kaos počinje, klasična znanost prestaje; *nepravilna*, nelinearna strana prirode zagonetka je za znanost, ili još gore, – nakaznost. Za te misli znanosti, koja je bojažljivo počela tražiti zakonomjernosti kaotičnih stanja, s početka druge polovine dvadesetog stoljeća zalijepili su se oni kompozitori koji su do tada mislili da komponiraju, a sada su počeli misliti da misle. Što hoću reći, prvo, nemoguće je zamisliti glazbena događanja bez društvenog konteksta, i drugo, ako glazba ipak namjerno od njega odustane, baveći se samom sobom, ona nedvosmisleno vodi prema potvrdi Parkinsonovog

zakona o *dvije tisuće*. Profesor Parkins pokazao je da neke velike administracije (ministarstava, korporacija, štabova), ako dostignu broj od dvije tisuće uposlenih, postaju same sebi dovoljne i da funkcioniraju bez obzira na razloge svoje namjene. Drugim riječima, ako se nađe otprilike dvije tisuće muzikologa, skladatelja, publicista, teoretičara, kritičara, može i u glazbi doći do procesa o kome govori profesor Parkins.

Kažete: kriza, i još – autentična! Ne radi se o krizi glazbe, već o krizi mišljenja o glazbi. Glazba je na poljima avangardnih događanja izgubila priključak na one procese koje nazivamo povijesnošću, izgubila je *raison d'être*; – otuđila se od sebe same.

Glazbenu situaciju šezdesetih i sedamdesetih godina vidim kao jedan od mnogih primjera znanih iz prošlosti, kada se poremećaj normativnog sustava iskoristio ne za njegovo postupno mijenjanje, već za destrukciju sustava kao takvog. Ali, takva je destrukcija u prirodi svake avangarde. Napuštena je *glazbena informacija* – to mjerilo reda sistema.

Ako je skladanje “konkreција (i individuacija) norme”, ima li je danas? Ili, kakvom se ona pričinja? Može li preživjeti (skladanje) “traženjem vlastitog otklona u okviru konvencije” (bilo koje bilo čije) uz opasnost prejasne prepoznatljivosti njezinih povijesnih dimenzija? Skladanje kao “kompendij” – skladanje glazbe iz glazbe: slučaj “Musica concertante”?

U drugoj polovini dvadesetoga stoljeća, poslije Drugoga svjetskog rata, dogodile su se avangardne, socijalističke revolucije (ne računajući onu prvu), koje nisu bile funkcija evolutivnih društvenih procesa. Njihov vijek trajanja nam je poznat. Nisu bile srušene nasilnim putem: kolabirale su. Prostori u kojima su se ti procesi događali danas se nalaze u grčevima pokušaja restauriranja sistema iz kojega su nekada bili izbačeni. Tu nema mjesta za bilo kakve pokušaje nostalgичne rekonstrukcije: nitko normalan ne želi više tamo živjeti, – moraju se vratiti onamo gdje nikada nisu bili! A u drugim krajevima svijeta u međuvremenu su se nastavili evolutivni procesi društva.

Još jednom, nema realne krize umjetnosti! Glazba je prije tri, četiri desetljeća bila u krizi samo za one koji su spremno, razmjerno svojim netaalentima, zaboravili na povijesnost i na tvrde glazbene činjenice; na one koje glazbu čine glazbom. Za uzvrat su dobili lažnu nadu da će na imaginarnoj ljestvici *glazbenog napretka* (a nema pojma koji je glazbi u svim vremenima njenog trajanja učinio više štete od ovoga) biti sasvim gore, na istaknutom, jako vidljivom mjestu. Ali te društveno-glazbene fenomene povijest bilježi samo kao dokumentacijski podatak, bez ikakva značenja za dosege umjetnosti. Kriterije, po kojima bi oni to mogli biti, valja tražiti na drugim poljima duha glazbe.

Slučaj, kako ga Vi nazivate, *Musica concertante, studi per orchestra sinfonica*,

gledajući unatrag, usuđujem se reći, nije bio slučajnost. Na razini glazbenih struktura zapis je fiksiran 1958. godine (s određenim preinakama, a u instrumentaciji za klavir, tu radnju sam nazvao *Variazioni sul tema interrotto*), a na razini glazbene forme dovršen je i instrumentiran 1961/62. godine; praizveden 1963. (od tada je doživio preko pedeset repriza), bio je predmetom interesa seminara, diplomskih, postdiplomskih i doktorskih radnji, a tiskan je u izdavačkoj kući *Universal Edition – Wien* u ekskluzivnoj *Philharmonia* ediciji.

Iako tada nisam znao za model *crne kutije* – za Maxwelllov paradoks, Boltzmannovu definiciju pojma informacije, za činjenicu da su isti, krajnje pojednostavljeno rečeno, nervni završeci, grupe neurona, odgovorni i za stanje emocija i za funkcioniranje onih procesa koje pripisujemo razumu (i svih reperkusija te spoznaje), – s druge sam strane, pučki rečeno, bio svjestan da krivulju određuju najmanje tri točke. Što hoću reći: prvo, osjetio sam da je već *moderna* poljuljala temelje dotadašnjeg glazbenog sustava, drugo, bio sam informiran o nastojanjima u Darmstadtu, treće, shvatio sam nereverzibilnost izvjesnih procesa: iako je katedrala sazdana od opeka, u opeci nije sadržana katedrala. Ukratko, postao sam bolno svjestan da glazba gubi norme, mogućnost za komunikaciju, da gubi svoj razlog opstanka. Znači, morao sam nekako naći načina da *normu učinim vidljivom*.

Uporišne točke za moja prethodna razmišljanja, kako normu učiniti vidljivom, bile su vezane za analizu Schumannovih klavirskih *Simfonijskih etida*, Mahlerova shvaćanja *procesualnosti tonskih struktura*, i, ne na kraju, za pojavu koju nazivamo *slučaj Webern*. I pričinilo mi se da bi – ako je već narušena norma, odbačen “glazbeni jezik”, prekinut dogovor između skladateljevog zapisa, interpreta i uha slušaoca – jedina mogućnost koja bi nam mogla bar djelomice zamijeniti izgublenu domovinu, bila već postojeća opća mjesta glazbene literature na koja bi se uho moglo osloniti.

Govoreći suhim jezikom zanatske radionice može se reći da arhitektonski plan *Musice concertante* čini dvanaest simfonijskih etida, dvanaest ploha preuzetih (u smislu građevinskog materijala) iz slavni djela povijesti glazbe, koja su nastala, otprilike, od sredine devetnaestog do polovine dvadesetog stoljeća. Procesuirane su, neke čak do granica neprepoznatljivosti, i raspoređene po principu sličnosti i različitosti. Glazbena je ideja vodilja, u smislu vezivnoga tkiva, konstruirana po jednom silaznom, šestotonskom folklornom motivu s pomaknutim finalisom. Silueta glazbenog oblika se prepoznaje po dva gradacijska lûka, podsjećajući na crtež cantusa firmusa, poštujući pri tome princip *zlatnoga reza*. I to je sva priča. Ostalo znate.

“Svako vrijeme ima vlastiti stil kojim iskazuje svoje nezadovoljstvo svijetom. Današnje nezadovoljstvo svijetom ima jasne panične crte” (Sloterdijk).

Skladanje kao polemika? Druga simfonija?

Zapis zvan *Druga simfonija* dovršio sam 1964. godine, sedam godina nakon *Variazioni sul tema interrotto*, dvije godine nakon *Musice concertante*, u vrijeme prodora funkcija duha isključivosti; kod nas u vrijeme prvih Biennala.

Iz kuta zanatske radionice gledano, ne govoreći o protoku struktura koje su oblikovale formu, to je tonska građevina koja je nastala iz tri osnovne *transparentne folije*, palimpsestno postavljene (majstori filmske kamere bi to nazvali trostrukom ekspozicijom), a preko njih se odvijaju tematske radnje i nižu glazbeni crteži. Jedan je od njih izveden iz niza čiji slijed tonских visina potječe iz početne teme Wagnerova *Tristana i Izolde*. Na čisto akustičkoj razini, pokušao sam izbjeći zakon kvadrata: dobiti dvostruko veći volumen (i prodornost) bez četverostrukog povećanja orkestralnog aparata.

Trostruka polemika: polemika s izvornim glazbenim ploham-situacijama (Wagner, Skrjabin, Šostakovič), “polemika” s načinom uporabe tih istih situacija u *Drugoj simfoniji* Stjepana Šuleka, i, uvjetno rečeno, polemika s “glazbenim” događanjima na poljima avangarde. Tim sam postupcima želio svratiti pozornost auditorija na *Braunovo gibanje* unutar prezentne zbilje u skupinama prethodnice (avant-garde), kao i na mogućnosti zaštitnice (arrière-garde). Očekivao sam fokus, izoštrjenje na predmet, otvaranje polemike, društveni skandal, ako baš hoćete, a umjesto povratne informacije dobio sam šutnju, hitac u prazno.

Danas ta simfonija (sa zavidnim brojem repriza) funkcionira na razini priče, na način Swiftovih *Guliverovih putovanja*: jedva da itko zna na koga se u ondašnjoj, Swiftovoj Engleskoj, odnose imena likova Liliputanaca.

U Sloterdijkovom živom, planinskom žuborenju sintaktičkih jezičkih struktura nalaze skloništa mnoge jegulje i poneki losos; očito je poznao uzvik slavnoga Francuza: “Generacija, koja na svijet nije sa psovkom došla – ne zaslužuje živjeti!” Ali, kada u nizanju premisa napravimo pojmovno isključivoće, ili logički skok, ili kad neoprezno promijenimo predznak neke premise, sve daljnje opservacije postaju besmislene. Vidite, na materijalnim su razinama netoleranca, isključivost, nasilništvo, ma kako siloviti bili, ipak ograničenog dosega, kako u prostoru tako i u vremenu; na razinama materijalnog i civilizacijskog štete su vidljive, i društvo poznaje formule i algoritme za njihovo rješavanje. Ali, na onim područjima *nadgradnje*, čije funkcije nazivamo *stanjem duha*, štete se eksponencijalno teže uočavaju, i, po pravilu, nemamo alate za njihovo otklanjanje, za moguću rekonstrukciju. Društva nasilja su razrušila *kôd*, sistem dogovorenih znakova za prijenos informacija, taj uvjet po kome su se stvarale norme. Posve je, dakle, prirodno da su se “avangardna nastojanja” radala baš na tim područjima. Rekao bih da je to ozračenje *negativnim paradigmama* bilo potpuno, a potonulo je u dublje slojeve podsvijesti,

gdje i danas razara duh i sprečava regeneraciju.

Panične generacije, o kojima Sloterdijk pokušava govoriti, otuđene su i nesposobne za uspostavu (samo)dijagnoze. Znaju da su ozračene. U strahu su. A strah je emocija, koja, ako dođe u kinetičko stanje, razara sve na što naide.

Skladanje kao redukcija? Variazioni sul tema interrotto: tema kao "spremište materijala, niz sitno poredanih mogućnosti"? – "Jezgro koje aktivira energiju"? (Bergamo) Veliko pouzdanje u materijal i njegovu "historijsku odgovornost" (Adorno). Bergamov glazbeni jezik nosi poneku neoklasicističku crtu, ali i snažni "neoekspresionistički naboj"; redukcija može proizlaziti iz straha pred "romantičnom konstantom" ili iz zaljubljenosti u vlastitu sposobnost spekulativne igre, iz nevoljkosti pred artikuliranjem većih cjelina?

Kao prvo, umjetničko djelo ne čini veličina, nego proporcije, a drugo, zaljubljenost u vlastite zanatske vještine i strah pred "romantičnom konstantom"?... Ma ne! Da bih Vam, doduše indirektno, odgovorio na drugi dio tog buketa pitanja i potpitanja, moram odmah reći da mi je bliža Buonarottijeva *Sikstinska kapela* od Da Vincijeve *Posljednje večere*; da mi je, uz svu moju mediteransku potrebu za kukurikanjem, draži lik narednika Don Josóa od toreadora Escamilla iz iste opere; da mi staje dah pred Dürerom, dok me Rembrandt ostavlja skoro ravnodušnim, da mi je u srcu e-mol Chopinov preludij, dok Beethovenov *Treći koncert* za klavir slušam uvijek sa distancom; iako ponekad pomislim kako bih oblik simfonijske pjesme, da nije od ranije postojao, sigurno ja pronašao, ipak mi je bliža *Šesta simfonija* od simfonijske pjesme *Romeo i Julija* Petra Iljiča Čajkovskog, i da bih, u nekoj hipotetičkoj razmjeni, bez razmišljanja dao šest sedmina Picassova opusa za samo jedno Modiglianijevo platno...

Fenomen redukcije imanentan je prirodi stvari bilo koje pojave, bilo kojeg organizma. Pomoću tog *alata* svi oblici prirode, i svi oblici koji su funkcije ljudskog duha, dolaze do onoga stanja koje nazivamo *optimumom*: najveći učinak pri najmanjoj potrošnji energije. Taj fenomen prati i glazbu. Već pri izboru parametara, unutar kojih će se kretati *drugo vrijeme* prostora glazbe, kompozitor (bio on toga svjestan ili ne) reducira građevnu materiju: ako hoćemo kuću graditi, ne donosimo na teren cijeli kamenolom.

Variazioni sul tema interrotto, za klavir solo, su tipičan primjer redukcije; pokušao sam s minimumom strukturnog materijala realizirati samostalni glazbeni oblik varijacije. Iako je tema sva u normi, školski jasna (a b c a1 oblik), na razini je mikrostruktura konstruirana od niza "samostalnih" ćelija motiva, "spremišta materijala". Varijacijske su plohe poredane tako da je svaka sljedeća varijacija *trio* one prethodne, a izgrađene su iz samo jedne *ćelije motiva* teme. Drugi zadatak je bio *instrumentacija medija*, klavira: do maksimuma

iskoristiti mogućnosti instrumenta.

Ni prije ni poslije nisam uspio, kao u tom zapisu, do te mjere organizirati glazbeni materijal, ne dodirnuvši pritom *skladateljski razlog, ono nešto*. Ali, recepcija je bila porazna. Inače meni uvijek sklon auditorij vrtio je glavama, a naslovi kritičkih osvrtâ u novinama kretali su se od “Da li autor zna što radi?” do “Bolesna muzika, bolesne psihe!” Bio sam u nevjerici: zar tako mali *odmak* može proizvesti takav učinak?!

Tada sam se, zapravo, prvi put susreo s fenomenom *crne kutije*.

Iz svojih su razloga fizičari-kibernetičari razvili model koji su nazvali *crna kutija*. Postavili su tandem zatvorenih kutija: za jednu se znalo da je prazna, a u drugoj je bilo nešto, ali se nije znalo što. Signal koji su poslali s ulazne strane prazne kutije bio je jednak signalu na njenu izlazu; u drugom slučaju signal se razlikovao. Recimo da im je (iako nisu znali što se nalazi unutra) želja bila da signal na izlaznoj strani crne kutije bude približan onome na ulaznoj strani. Drugim riječima, moralo se pretpostavljati što se unutra nalazilo.

Vi ćete se već dosjetiti, skladatelj je u sličnoj situaciji. U svojoj radionici on u zapis (kompoziciju) prenosi (*prevodi!*) određene *vlastite razloge* (uvjetno rečeno *emotivna stanja*), i, preko interpreta, šalje akustičke signale u *crnu kutiju*, auditorij. Ali, skladatelj ne zna što se u *crnoj kutiji* nalazi, samo pretpostavlja. Ukoliko je *rezonantnost materijala* veća, izlazni će signal biti približan ulaznom, odjek kod publike veći, pozitivan. Naravno, isti signal se šalje u razne *crne kutije*, jer na matineji je jedan, a navečer bitno drugi sastav auditorija, pa će i izlazni signal, recepcija, pretpostavlja se, biti različita. Ali, ako je reakcija publike, izlazni signal, približan – onda to znači da je ulazni signal reduciran na *zajednički nazivnik* više sadržajâ *crne kutije*. Shvatimo: redukcija nije samo jedan tehnički proces pri gradnji određene tonske građevine, nego je i mogućnost intuiranja *zajedničkog nazivnika sadržajâ*, raznih sadržaja *crne kutije* – auditorija.

Jesam li sad jasniji, kad tako silovito inzistiram na *normi* i na *zajedničkom nazivniku*?

“*Ono što me iritira kod tradicionalnih metoda uglazbljivanja tekstova, skladateljeva je servilnost prema pjesnicima*” (Brecht). *Skladbe za glasove (zbor)* – zbor pjeva ili (i) zbor riječi? *Artikulacija oblika* (Musica concertante, Spiriti eccellenti). *Iz ničega u ništa? Programnost?*

U *Početku* ne bijaše riječ. Ni čin. U *Početku* bijaše Pjev – energija vremena. Sva ostala razmatranja idu od predanja prastarih mitova, do priča za malu djecu; od spekulacija na razini čistoga uma, pa do laboratorijskih pokusa.

Razumijem da se Brecht iz svog ugla gledanja i konteksta uzbudivao, što

se Adorno i na tom području tako ozbiljno trudio, što su teoretičari poput Hauseggera, Jakobsena, Karbusickog, Faltina i mnogih drugih, nastojeći na više razina uspostaviti relacije između *govornog* i *glazbenog* jezika, potrošili toliko energije dokazujući zapravo očiglednosti. Skladatelji su, naime, oduvijek znali da su njihovi temeljni zadaci prevođenje *onog nečeg* na jezik glazbe, na “univerzalni jezik” koji ima svoj *raison d'être*, svoje zakonitosti, na jezik koji se mora naučiti, ako se već njime želi komunicirati. Ali njime se ne iskazuje ništa što bi moglo imati značenjsku, semantičku razinu, pa čak, iako se nekim *mottom* sugerira neki mogući izvanglazbeni sadržaj.

Prvi i sedmi madrigal u zbirci *Spiriti eccellenti* su do u notni znak jednaki, samo je prvi praktično bez teksta, a posljednji je gotovo čitav pokriven značenjima riječi. Na razini *prijevoda* funkcioniraju oba, ali djeluju različito, što bi i Brecht, uvjeren sam, prihvatio.

Da, ipak, na neki ste način u pravu kad mi apostrofirate izvjesnu dozu programnosti: *Musica concertante* i jeste, ako ne posljednja, a ono svakako glazbena *Tajna večera* – nosi podnaslov “Memento homo, quia pulvis es, et in pulverem reverteris” – ali, nemojmo lagati: na razini glazbenih struktura taj se smisao ne može iščitati.

Iz toga razloga, za razliku od drugih umjetnosti, “naknadni” glazbeni doživljaj nema vremena (jer nema priče); on je (praktično) bezvremen, kao što su emocije: nezamislivo je ljubav shvatiti kao dimenziju vremena – ona je stanje. Točka u vremenu.

“Glazba je izgubila svoju rječitost kada se iz nje oslobodilo (osamostalilo) vrijeme”. (Křenek) Što je glazbeno vrijeme, a što trajanje? Ima li svako glazbeno djelo samo jedno ispravno trajanje? (Bergamov pogled na sat. Navika ili preciznost s posljedicama?)

Křenek je htio reći da je glazba izgubila karakter jezika u onom trenutku kada se počela baviti vremenom kao izdvojenim parametrom; da je zbog toga izgubila svoju rječitost, onaj tip izričajnosti, koji je određen motivičko-tematskim radom u jasno raščlanjenom obliku u kome se zna gdje je početak, kuda se ide i kada će se stići.

Vrijeme ne osjećam kao funkciju (promjenjivu veličinu ovisnu o drugoj promjenjivoj veličini), ono je za mene *realitet*; pa pojam vremena sebi objašnjavam kao *pramedij*, unutar kojeg se događaju sve nama poznate i nepoznate (!) radnje univerzuma – od zračenja energije, do prepoznavanja materije, od bolnog objašnjenja zakrivljenosti prostora, do mogućeg razabiranja iracionalnih pojava; nije zaludu baš Kronos najstarije božanstvo svih mitova.

Ako bi se za arhitekturu (umjetnost prostora) moglo reći da je “vrijeme u

prostoru”, zapravo “*drugi prostor*”, onda bi za glazbu (umjetnost vremena) morali reći da nastaje u onome trenutku kada se vrijeme organizira prostorno, pa bi onda glazba bila “*prostor u vremenu*”, vrijeme “*raspeto prostorom*”, “*ukinuto vrijeme*”. Jer, makar je sva u trajanju, glazba nije trajanje, ona je “*drugo vrijeme*”. Dok arhitektura, naoko mirna, nepokretna, sva živi od potencijalne dinamike svojih oblika, dotle je glazba (arhitektura u vremenu) zapravo sva u gibanju: gotovo bi se moglo reći da se arhitekturu *čuje*, a glazbu *gleda*, pa, za mene oko čuje, a uho vidi.

Ako glazbena struktura iskazuje određeni red u unaprijed zadatom okviru odnosa, znači da se granice tog sistema moraju unaprijed zadati. Drugim riječima: struktura je skup relacija koje povezuju elemente jednog sistema, štoviše, to je kombinacijski sistem u kome se odrednice parametara kristaliziraju prema *jedinici informacije*. Iz toga slijedi da je zbroj *agogičkih jedinica* jednoga glazbenog stavka konstantan. Između rasporeda tih jedinica (agogičkih jedinica) i onoga što mi zovemo *glazbeno vrijeme* stoji znak jednakosti. Ali, između pojma *trajanje* i *glazbeno vrijeme* nema znaka jednakosti. Drugačije rečeno: jedan glazbeni stavak može imati više *glazbenih vremena*, ali ni u kom slučaju više “*ispravnih trajanja*”. Moj “*pogled na sat*” uvijek uporno traga za *glazbenim vremenom* predloženog stavka; ništa više, ali i ništa manje.

(Usp. *Zarez*, II/28, 30. 3. 2000., str. 34-35)