

Izvorni znanstveni rad
UDK: 78.071.1Schoenberg, A.
78.071.2Boulez, P.

Nacrtak

Početak 1950-tih godina Pierre Boulez započeo je u nizu eseja kritizirati nedavno preminulog Arnolda Schoenberga zbog navodno nedovoljno radikalne primjene dvanaesttonske tehnike. Kao sve kritike, i ova je bila situirana u svome vremenu i prostoru, pa je iz vremenske distance sada lakše vidjeti kako ni sam Boulez nije tada uspio proniknuti u srž Schoenbergove muzike, makar se kasnije kao dirigent afirmirao kao Schoenbergov izvrsni interpret.

Ključne riječi: Milton Babbitt, Pierre Boulez, Arnold Schoenberg, serijelno mišljenje, dvanaest-tonska tehnika

Abstract

In the 1950s, Pierre Boulez began criticizing Arnold Schoenberg's allegedly too timid application of serial thinking. Like all critical thought, Boulez's too was situated in its time and place. With hindsight it is now easier to realize why Boulez's initial understanding of Schoenberg's music was flawed, though later as a conductor he emerged as its leading interpreter.

Key words: Milton Babbitt, Pierre Boulez, Arnold Schoenberg, serial thought, twelve-note technique

U uspješnoj televizijskoj seriji BBC-a *Fortunes of War (Ratna sreća)* po romanu *The Balkan Trilogy (Balkanska trilogija)* Olivije Manning, autor scenarija, prinuđen da sažme originalni tekst, jezgrovito je opisao pedantnoga i umišljenoga profesora Pinkrosea: "On ne može da svijetu izvan Cambridgea oprostiti što nije Cambridge." Ne postoji apsolutno nikakva sličnost između fiktivnoga profesora i Pierre Bouleza, ali nije se teško oteti dojmu da – pogotovo iz perspektive ranih 1950-tih godina – Boulez nije bio voljan oprostiti svijetu izvan Pariza što nije Pariz, niti pojedinim kompozitorima, bili oni mrtvi ili živi, što nisu Boulez. *De mortuis nihil nisi bene*, glasi stara mudrost, pa je bilo za očekivati da jedan nadobudni dvadesetsedmogodišnji kompozitor reagira na smrt Arnolda Schoenberga sa stanovitom kritičkom pohvalom, čak i ako je, pripadajući znatno mlađoj generaciji, vjerovao da za sebe i svoje vrijeme mora tražiti novi put. No najjasnija poruka koja izvire iz teksta "Schoenberg je mrtav" ("Schoenberg is Dead"), što ga je izvorno Boulez objavio 1952. godine u londonskom časopisu *The Score*, jeste jedan glasni ukor, strogo upiranje prsta, kao kada profesor učeniku nabraja šta sve nije domislio u upravu

ocijenjenoj domaćoj zadaći. Boulez kao da se trudio da nadmaši Nietzschea, pa je želio da, preskočivši fazu entuzijazma, odmah pređe u kritički obračun. Nietzsche je imao 24 godine kada je upoznao Wagnera i plod toga mladenačkog entuzijazma pojavio se neke četiri godine kasnije u vidu briljantne studije *Die Geburt der Tragödie* (1872). Kada je godine 1886. Nietzsche revidirao originalnu verziju studije, već je bio na pragu intelektualne i emocionalne krize koja ga je 1888. dovela do potrebe da se u *Der Fall Wagner* javno odrekne svoga dotadašnjega idola. Bila je to jedna intelektualna gesta povijesnih razmjera: njeni se odjeci osjećaju još i danas, i polemika koju je Nietzsche otvorio još traje.

Nietzsche je bio uvjeren da ga je zrelost naučila da upravi prema Wagneru prodorni pogled analitičkog psihijatra. Pierre Boulez je – mijenjajući smjer od negativnoga ka pozitivnome – također prešao pokajnički put, ali na jedan specifični način koji ga ipak ne oslobađa primjedbe da potajno želi zadržati poziciju onoga koji ima odlučujuću riječ. Boulezovo angažiranje, čak i neka vrsta odanosti Schoenbergu, razvidni su iz mnoštva izvedbi i snimki Bouleza dirigenta i to u periodu od nekih pedeset godina, tokom kojih je Boulez izrastao u vodećeg interpreta Schoenbergove muzike a da nikada nije napisao ništa čime bi opovrgao ili bar modificirao svoj mladenački stav. Jednostavno, i unatoč jednome eseju iz 1970-tih godina (Boulez, 1976/77), kao da želi pokazati da nam Schoenberg kojega slušamo sa brojnih CD, dolazi do svijesti po milosti Pierre Bouleza. Činjenica je da Boulezove nemilosrdne kritike Schoenberga – prije svega “Schoenberg je mrtav” – imaju status intelektualnih miljokaza i svako malo se pojavljuju u kritičkim antologijama i u zbirkama Boulezovih eseja prevedenim na različite svjetske jezike. Još uvijek nedostaje dijalog s Boulezom, a da bi se takav dijalog adekvatno razvio potrebno je više prostora i intelektualnog angažiranja nego što je to moguće u okvirima jednoga priloga u prigodnoj publikaciji zamišljenoj kao rođendanski pozdrav kompozitoru koji i sâm ima oštro kritičko uho i um (a slučajno i isto ime i iste inicijale kao ovaj francuski avangardista). Nekoliko kratkih odgovora Boulezu i komentara na njegove primjedbe neka zato posluže samo kao indicacija jedne moguće polemike s njegovim kritičkim nasrtajima na Schoenberga.

Poslušajmo dakle Bouleza: “Sva djela koja sam upravo spomenuo [*Verklärte Nacht*, op. 4, *Prvi gudački kvartet*, op.7, *Prva komorna simfonija*, op. 9] su, tako, u izvjesnome smislu priprema; možemo si opravdano dopustiti da ih smatramo prije svega dokumentarnima.” (Boulez [1952], 209.)

Iz distance od punih šezdeset godina lako je u ovoj tvrdnji vidjeti ovisnost o stanovitome evolucionističkom nazoru, ali i duboke kontradikcije. Boulez je izvorno krenuo da sa kartezijskog stanovišta kritizira Schoenberga zbog nedosljednosti u provođenju serijelne logike pa je negirao ontološku estetsku vrijednost čak i djelima koja u tu kategoriju ne spadaju. Legitimirajući se na

jednu stranu kao zagovornik francuske intelektualne avangarde koja se dičila kartezijanskom dosljednošću, a na drugu stranu negirajući ontološku vrijednost Schoenbergovih djela, Boulez se udaljio kako od fenomenologije, koja je tada bila na snazi u pariškim intelektualnim krugovima, tako i od ranoga strukturalizma koji se upravo tada formirao u Parizu. Strukturu kao internu međuovisnost i klicu iz koje raste smisao, Boulez je nastojao pronaći jedino u idealiziranome serijelnom sustavu umjesto da, polazeći od imanentnih karakteristika djela odredi prirodu njihove interne strukture. Tako mu se potkrala ozbiljna logička pogreška nedolična jednome kartezijancu, pa je poput he-lenističkih sofista zagovarao očiglednu apsurdnost po kojoj ni jedno djelo nema vlastito biće nego je samo znak na putu ka nečemu drugome: Schoenbergova *Komorna simfonija* op. 9 tako je “priprema” koja i sama slijedi iz niza “priprema” u vidu Schoenbergovih austro-njemačkih simfonijskih preteča, a vodi ka daljnjim “priprema” koje, poput Schoenbergovih kasnijih djela, nisu ništa drugo nego opet pripreme za neka druga djela, valjda Boulezova, kada odjednom neumitnost toka prestaje jer je kritički um (Boulezov?) odlučio da je dostignuta idealna i čvrsta faza serijelnog mišljenja.

Drugdje kaže Boulez: “Osim svoje uloge regulatora, Schoenbergu je serijelni fenomen promakao u biti neprimjećen” (Boulez [1952], 212). On ovdje pokazuje još jednu slabost, pokušavajući da razjasni promjenjive, evolucijske aspekte stvaralačkog procesa. Unatoč činjenici da je Milton Babbitt na Schoenberga uspješno primijenio matematički način mišljenja (Babbitt, 1960), “serijelni fenomen” nije nešto što poput matematičke istine ima platonsku egzistenciju i ovisilo bi jedino o intelektualnoj moći kakvoga znanstvenika da je prepozna kao krajnju esenciju jedne teoreme. Schoenbergov cilj nije bio da otkrije princip nego je princip izrastao iz kreativne angžiranosti s različitim srodnim principima, od kojih je svaki predstavljao valjanu osnovicu za stvaranje različitih umjetničkih ontologija – ovom frazom želio bih izbjeći pojam “estetika” jer su ga i Schoenberg i Boulez upotrebljavali na različite specifične načine pa bi upotreba pojma samo povećala terminološku konfuziju. Boulez je, čini se, implicitno ustvrdio da je Schoenberg bio prespor u procesu napredovanja i da je gubio vrijeme komponirajući, kada je umjesto toga trebao napredovati sa sve novijim uvidima u prirodu serijelne organizacije. Kroz Boulezove riječi prosijava duh ranih godina Darmstadta, nervoza gorljivoga osjećaja potrebe da se od jednog ljetnog tečaja do drugoga izade s nečim novim, a valja imati na umu da ono što je karakteriziralo izlazak poslijeratne avangarde na čisti zrak, nakon perioda represije pod desničarskim diktaturama, nije bilo isto što i lutajuće traženje tipično za ranu fazu modernizma u prvim desetljećima dvadesetoga stoljeća. Ipak, čitavih deset godina nakon nekrologa Schoenbergu, Boulez je na jednome mjestu u eseju “Estetika i fetišisti” nastojao da malo ublaži svoj entuzijizam za progres: “‘Genije’

je i pripremljen historijskim tokom ali i neočekivan. Pripremljen, jer mu je nemoguće biti neovisan o vremenu u kojem živi [...]” (Boulez [1961], 39-40), iako ni ovdje niti kasnije nije napravio usporedbu između ove kontekstualističke definicije i radikalizirano ne-kontekstualne kritike Schoenbergovog tobožnjega nedovoljno rigoroznog oblika serijelne muzike.

Boulezova osobna želja da serijelnom organizacijom obuhvati pored visine i dinamiku i ritam stoji u osnovi njegove kritike Schoenbergove ovisnosti o melodijskom principu izvedenom iz serije. Dva citata to pokazuju: (a) “Kompletni kompozicijski proces temelji se na beskrajnome toku motiva i motivičkih principa i na igri prevladavajućih intervala” (Boulez [1974], 327); (b) “Intervali [jedne] teme mogu biti smatrani apsolutnima, oslobođeni bilo kakve obaveze da igraju ritmičku ili ekspresivnu ulogu” (Boulez [1952], 211). Međutim, već se u ranim Schoenbergovim serijelnim djelima može prepoznati strukturalna i tematska povezanost između tonskih visina i dinamičkih oznaka – međuodvisnost koju su tobože Messiaen i Boulez postigli tek nakon Drugog svjetskog rata, u toku svojih nastojanja da odu dalje od Schoenbergove “prejednostavne” faze.

Iako se u Suitsi op. 25 početni *Präludium* i sadašnji četvrti stavak, *Intermezzo*, ne nalaze jedan do drugoga, obje skladbe bile su započete u isto vrijeme, u srpnju 1921 (ali je *Intermezzo* završen tek 1923), te se mogu shvatiti kao tijesno povezani par. Svi stavci Suite komponirani su na temelju jedne jedine serije, a već je ova činjenica smetala Boulezu, jer je izveo zaključak da je Schoenberg slijepo slijedio seriju i nikada se nije pozabavio logičkom vezom između osobina serije i strukturalna iz njih izvedenih (Boulez [1952], 212). Kako je Boulez sâm u to vrijeme već nastojao proširiti elemente serije na dinamiku i artikulaciju, za čuđenje je da mu je izmakao detalj koji pokazuje da je Schoenberg već u toj najranijoj fazi serijelne organizacije pravio derivate serije uvjetovane parametrima koji sežu dalje od ropskoga ponavljanja slijeda u izvornome nizu. Usporedimo početke Preludija (Pr. 1) i Intermezza (Pr. 2):

Primjer 1:



Primjer 2:



Naivno statistički gledano, iznenađuje da se originalni segment, P_0 (1-2-3-4), s početka Preludija (Pr. 3a) pojavljuje na početku Intermezza kao P_0 ([1-2-4]-3) (Pr. 3b):

Primjer 3a: 3b:

Pri drugome pojavljivanju su tonovi *E*, *F* i *Des* najprije artikulirani vertikalno, kao akord, a *G* tek slijedi kao izdvojeni zvuk, dapače, poput ostinata ova se figura ponavlja u desnoj ruci klavira čak jedanaest puta u toku prva tri takta. Ključ za razumijevanje ove naizgled sasvim proizvoljne promjene u poretku prve četiri note nalazi se u preciznoj artikulaciji u desnoj ruci prvoga takta u Preludiju: prvi, drugi i četvrti ton serije označeni su *staccato*, dok drugi ton nosi oznaku *>* koja se u čitavoj prvoj frazi prvoga i drugoga takta pojavljuje samo jednom. Derivacijom je tako iz ove izvorne grupe kasnije, na početku Intermezza, stvorena druga grupa u kojoj vertikalno suzvučje čine tri prijašnja *staccato* tona, dok je izvorni *G* s oznakom *>* ostavljen da zazvuči nakon njih. Schoenberg je ovdje uspio iskoristiti jedan elemenat muzike – agogički akcent – kao uzrok koji rezultira posljedicom, to jest transformiranjem dijela serije. U eseju “Komponiranje sa dvanaest tonova (1)” (“Composition with Twelve Tones (1)”) sâm se Schoenberg pozabavio analizom ovih taktova (Schoenberg [1941], 233-34), ali mu je ovaj muzikalni razlog ostao pohranjen u podsvijesti instinktivnog kompozitora, pa se na njega nije obazirao nego se koncentrirao na druge elemente serije.

Rani Schoenbergovi analitičari, primjerice René Leibowitz, koji je bio veza između Schoenberga i pariškoga kruga, zaustavljali su se na stanovitoj formalističkoj razini dvanaesttonske analize pa je tako njihov pristup bio, *pars pro toto*, protumačen kao otkrivanje srži Schoenbergove dvanaesttonske tehnike. U ovoj se zabludi našao i Boulez pa mu se moglo dogoditi da s jedne strane formulira misao poput: “Očito je zašto je Schoenbergova serijelna muzika bila osuđena na zastoje. Najprije, traženja u serijalizmu su bila jednostrana: zanezaren je bio ritam pa čak, strogo govoreći i zvuk u smislu dinamike i agogike” (Boulez [1952], 213), a da mu s druge strane uši ostanu potpuno zatvorene pri analizi Schoenbergove Suite op. 25, te da mu neopaženo promakne uloga artikulacije kao presudnoga faktora u određivanju derivata serije. Zar mu je – a čini se da jeste – promaknuo i momenat kada na početku Gavotte Schoenberg permutacijski stvara derivate čitave serije od 12 tonova, promijenivši poziciju grupe od četiri tona *H-C-A-B* (retrogradni poredak imena BACH), a to je princip sličan onome kojega je nakon Schoenberga Alban Berg upotrijebio u *Lirskoj suiti* u vrlo sličnome izvan-muzikalnome kontekstu pri navođenju

inicijala A-B (Alban Berg) i H-F (Hanna Fuchs). Taj postupak Bergov Boulez međutim pohvaljuje (ne znajući u to vrijeme još ništa o simboličnome značenju nota-inicijala) u svojoj važnoj studiji *Muzičko mišljenje danas (Musikdenken heute, Boulez [1963])*.

U Boulezovoj kritici Schoenberga postoji jaki element nacionalnoga, da ne kažem nacionalističkog pristupa. Dobar dio njemačke teoretske misli od C. Ph. E. Bacha nadalje temelji se na prešutnoj nadmoći kontrapunktskog, linearnog mišljenja nad vertikalnim, harmonskim. Pa kada su se u devetnaestom stoljeću njemački teoretičari i počeli baviti teorijom harmonije, linearno je shvaćanje ostalo duboko ukorijenjeno u kompozitorskoj praksi. Francuska su teorija i praksa, od Rameaua nadalje, naprotiv akcentuirale vertikalni način mišljenja, a taj način, usprkos Messiaenovome odstupanju prema linearnoj modalnosti, predstavlja okosnicu tradicije pariškog konzervatorija, na kojemu je – ne zaboravimo – student Boulez osvojio *premier prix* upravo iz harmonije. Godine 1974, više od dvadeset godina nakon prvoga kritičkog eseja o Schoenbergu, Boulez još uvijek ponavlja optužbu da je Schoenberg davao prvenstvo melodijskom nad harmonskim koordinirajućim intervalima. Iz perspektive pariškog konzervatorija ovo možda ima svoju težinu, ali u Schoenberga jedna dvanaesttonska harmonija tek polako nastaje, kulminirajući u Gudačkom triju op. 45 jer jednostavno nikada od njega nije bila shvaćena kao nešto *a priori*. Ovaj aspekt Schonberga je bio teže razumljiv iz pariške perspektive negoli iz bečke. Čak i u onim američkim djelima (Violinski koncert, op.36, Četvrti kvartet, op. 37, Klavirski koncert, op. 42) koje mladi Boulez odbacuje riječima koje i sada izazivaju neugodu (“Šta da mislimo o Schoenbergovome američkom periodu koji pokazuje potpuni rasap i bijednu dezorganizaciju?” (Boulez [1952], 213), ostaci harmonskih polariteta dominante i tonike izloženi su dijalekatskom procesu kreativnog antagonizma u kojem serijelno mišljenje predstavlja drugi pol, osiguravajući time ovim djelima slojevitost koju je Boulez spektakularno previdio 1952.

Zanimljivo je da je alternativni pristup princetonskoga kruga oko Miliona Babbitta, neopterećenoga Leibowitzom, upravo u vrijeme između Boulezovih “Schoenberg je mrtav” i “Neobljubljeni Schoenberg”, omogućio uvid u Schoenbergovu sofisticiranu upotrebu segmenata, te dijalektike između varijabilnih i nevarijabilnih elemenata serije – onaj uvid koji je Boulezu, začudo, nedostajao a bio bi mu pomogao da svoju kritiku Schoenberga ne ponavlja tako uporno. Bez analiza iz pera prije svega Miliona Babbitta i njegovih sljedbenika (Babbitt 1960, 1961, 1973/74, Lewin 1962), suptilnost Schoenbergovog serijelnog mišljenja teško da bi ikada bila adekvatno rasvijetljena jer bi sve bilo ostalo ili na razini Leibowitza ili na pristranim mislima Boulezovim. Babbitt je uspio formulirati do sada najuvjerljivije odgovore Boulezu a da se nikada nije upustio u izravnu polemiku s njim. Postoje, doduše, znaci da je

Boulez, iako nikada nije rekao *Mea culpa!*, uvidio, pa možda i podsvjesno osjetio, da nešto nije u redu sa njegovom kritikom Schoenberga. No i tada je poput vještog intelektualnog akrobate izbjegao zamku pa se može pomisliti kao da spočitava nekome drugome: “Opsjednutost originalnošću po svaku cijenu je vrsta dodatnoga fetišizma, putem kojega oni koji ne posjeduju dublje razumijevanje muzičke evolucije, nastoje nametnuti brzinu toka potrebnih i neizbježnih preobrazbi tradicionalne tehnike” (Boulez [1961] 37-38). Ali, da ne bismo pomislili da *maître* Pierre pokazuje volju da svoju dotadašnju oštrinu ublaži, podsjetio nas je u prvome broju časopisa *InHarmoniques*, službenoga glasila pariškoga IRCAM-a, da je on još uvijek onaj stari: “Schoenbergov sistem je jedna formalistička utopija bez direktnoga učinka”, upirući sada optužujući prst i u svoga nekadašnjega idola Weberna, ustvrdivši da je njegovo djelo “jedna iluzija, formalna fantazmagorija” (citirano po Nattiez 1993, 190).

U međuvremenu Boulez je posvetio mnogo energije svojem sada već dugogodišnjem naporu da Schoenbergovu “formalističku utopiju” i njegova američka djela koja tobože karakterizira “potpuni rasap, dođu putem uvijek dobro prihvaćenih snimki sa vodećim svjetskim solistima i ansamblima do svijesti velikoga broja slušatelja. Boulezova ambivalentnost izaziva čuđenje prije negoli osudu, pa je uputno baciti diskretnu svjetlost na kompleksnu igru svijesti i podsvijesti, na freudovski shvaćenu tenziju između ega i superega pri čemu onda izbije na površinu nekakva do tada zatajena osobitost karaktera. Jedno od vrhunskih, zapravo – moglo bi se ustvrditi – jedino vrhunsko djelo Boulezovo je *Le marteau sans maître*, njegov vlastiti odgovor Schoenbergovome *Pierrot Lunaire*, op. 21. Boulez ovdje konstruira onaj tip serijelnog mišljenja i oblikovanja što je – navodno – nedostajao Schoenbergu koji se, po njemu, nije adekvatno uspio osloboditi prošlosti. No završnim svojim zvucima Boulezova idealna serijelna tvorevina odjednom kao da priziva zvuk prošlosti. Završna sekcija, *Modéré sans rigueur* (taktovi 164-188), gdje je uz udaraljke nedefiniranih visina jedino alt-flauta u G ostala kao melodijski instrument, ima ulogu valediktornog monologa kod kojega se u dionici flaute iz atonalne kompleksnosti kao iz magle dižu obrisi potonule tonalne katedrale (Pr. 4; primjer je ovdje notiran u stvarnoj visini, dok u partituri Boulez notira flautu u G kao transponirajući instrument, za kvartu više):

Primjer 4:



Zvuči možda iznenađujuće moja tvrdnja da okosnicu završnih taktova, onoga što bi retoričari zvali *peroratio*, čini jedan tonalni kostur. Duži ili na svoj način

karakteristično artikulirani tonovi u završnim taktovima dadu se bez veće teškoće svesti na delikatno sugerirane elemente jednoga tonalnoga kadencnog sklopa: od subdominante *G* ka tonici *D*, od dominante *A*, preko tonicizirane supertonike (*E-Gis-H*) najednom harmonski kostur ustupa mjesto modalnome paru miksolidijske supertonike i subtonike, da bi fraza završila na *D*. Ovaj manifest post- ili čak anti-schoenbergovskog modernizma 1950-tih godina, egzemplarni esej Boulezova serijelnoga mišljenja, tako odjednom prosijava duhom prošlosti; deklarirani kritičar Schoenbergov ne može se ni sâm oprijeti svijesti o historijskome postojanju, koju je kod Schoenberga vidio kao slabost. Netko ga je već tada trebao zapitati (a ni sada još nije kasno): *Quo vadis, Petre?*

LITERATURA

- Babbitt, M. 1960, "Twelve-Tone Invariants as Compositional Determinants", *The Musical Quarterly*, 46, 246-59.
- Babbitt, M. 1961, "Set Structure as a Compositional Determinant", *Journal of Music Theory*, 5, 72-94.
- Babbitt, M. 1973/74, "Since Schoenberg", *Perspectives of New Music*, 12, 3-28.
- Boulez, P. [1952], "Schoenberg is Dead", *Stocktakings from an Apprenticeship*, ur. P. Thévenin, prev. S. Walsh, Clarendon Press: Oxford, 1991. Izvorno u *The Score*, 6, 1951, 18-22.
- Boulez, P. [1961], "Aesthetics and the Fetishists", *Orientations*, ur. J.-J. Nattiez, prev. M Cooper, Faber and Faber: London, 1986. Tekst javnog predavanja iz 1961. godine.
- Boulez, P. [1963], *Boulez on Music Today*, prev. S. Bradshaw i R. Rodney Bennett, Faber and Faber: London, 1971. Izvorno: *Musikdenken Heute*, Mainz, 1963.
- Boulez, P. [1974], "Schoenberg the Unloved", *Orientations* (vidi Boulez [1961]). Izvorno u *Die Welt*, 7.9.1974.
- Boulez, P. (1976/77), "Through Schoenberg to the Future", *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, 121-5
- Boulez, P. 1986, "Le système et l'idée", *In Harmoniques*, 1, 62-104.
- Lewin, D. 1962, "A Theory of Segmentation in Twelve-Tone Music", *Perspectives of New Music*, 1, 89-116.
- Nattiez, J.-J. 1993, "Boulez à l'âge postmoderne: le temps de Répons", *Le combat de Chronos et d'Orphée*, Christian Bourgeois Editeur: Paris, 159-216.
- Schoenberg, A. [1941], "Composition with Twelve Tones (1)", *Style and Idea*, ur. L. Stein, Faber and Faber: London, 1975.

SUMMARY

Quo vadis, Petre?

Soon after the death of Arnold Schoenberg (1951), the then 27-year-old Pierre Boulez started criticizing Schoenberg's allegedly too timid application of serial thinking. This became something of a favourite theme for Boulez, and his extremely critical references to Schoenberg continued for the next forty years. During the same period Boulez the conductor, emerged as a dedicated champion of Schoenberg's music without ever trying to rationalize the discrepancy between his critical views and his undoubted devotion to Schoenberg. From the distance of several decades it is easier to see the extent to which Boulez's criticism was prejudiced by the conditions prevailing in Europe immediately after the Second World War and by an inadequate understanding of Schoenberg's achievement, widespread in Paris at the time. This paper highlights through analysis some of the weaknesses of Boulez's criticism and offers some points for a belated dialogue with him.

Petar Bergamo

UDK: 78.071.1Bergamo, P.(044)

Ostariti mora imati smisla.
(Gerhard Bacher)

Dragi Bojane,

prozvao si me – quo vadis?

Ne, ne Bojane, ne idem nikamo, nikuda. Stojim. Iako poznajem svoj pedigre unatrag sve do "isparavajuće se povijesti" ne znam odakle dolazim. Stojim. Budućnosti nemam: može li postojati budućnost ako joj je kraj osiguran? Ako je sadašnjost budućnost neke prošlosti, onda nema sumnje da su avangardisti doživjeli svoju budućnost. Ne i avangarda (ona je preminula) – revolucije su posljedice trenutnih glagola. Neki misle da je budućnost treća točka pravca, pa prema tome dio *strijeke vremena*, ali, ona se (avaj!) ne kreće pravolinijski...

Prostudirao sam Tvoju historijsko/teorijsko/muzikološku briljantnu piruetu, (namijenjenu i Pierru Boulezu...) i konstatirao da su to prepirke oko oranica avangardističke latifundije. Nisam ni susjed a nekmoli sudionik u tim polemikama, iako su mi ti prijepori već poodavno poznati, naročito preko ljutnje Hermanna Scherchena, njegove duhovite i točne analize serijalnosti.