

## POETA TONA

DALIBOR DAVIDOVIĆ

*Muzička akademija  
Sveučilišta u Zagrebu  
Odsjek za muzikologiju  
Trg Republike Hrvatske 12  
HR-10000 ZAGREB*

UDK / UDC:78.071.1Radmio, M.

DOI: <https://dx.doi.org/10.21857/mnlqgc08oy>

Izvorni znanstveni rad / Research Paper

Primljeno / Received: 3. 4. 2018.

Prihvaćeno / Accepted: 15. 10. 2018.

*Nacrtak*

Umjetnička poetika Marka Radmija (1910-1996) obilježena je nepovjerenjem prema pojmu 'skladatelj', smatrajući da ovaj pretpostavlja redukciju onoga glazbenog na znanje i tehniku. Za razliku od toga, u zaboravljenom njemačkom izrazu *Tondichter* ('poeta tona') još se očuvalo ono bitno glazbeničkoga poziva, pa ga Radmio stoga radije izabire govoreći o sebi. U ovoj se studiji istražuje kakve posljedice ta promjena ima kako na sâmu Radmiovu glazbu, tako i na njegovu misao o glazbi. Pritom se ot-

kriva dvostruko značenje reza, odnosno cezure, podjednako u njegovu glazbenom opusu i u njegovoj egzistenciji.

**Ključne riječi:** Marko Radmio, Marko Kiš Šaulovečki, glazba 20. stoljeća, avangarda, *Tondichter*, dvostruki život, autsajder, samoća

**Keywords:** Marko Radmio, Marko Kiš Šaulovečki, 20th century music, avant-garde, *Tondichter*, double life, outsider, solitude

»Quelqu'un est là, où je suis seul.«<sup>1</sup>

Kada se nađemo pred djelom neznana skladatelja preporučuje se naročit oprez. Ne zbog toga što bismo mu trebali pristupiti s nepovjerenjem, kako nas njegova blizina ne bi dotaknula, izbacila iz takta, nego zbog toga što bismo ga u brzini mogli svesti na nešto drugo (»ovo kao da je Chopin...«) i tako se upravo lišiti mogućnosti

<sup>1</sup> »Netko je ondje gdje sam sâm.« Maurice BLANCHOT: *L'espace littéraire*, Paris: Gallimard, 2005, 27.

da nam se pokaže onakvo kakvo jest. Stoga je svaka oznaka stila, svaka historiografska periodizacija, svaka žanrovska odrednica i napose svaka preporuka («ako vam se svidjelo ono, svidjet će vam se i ovo...») zaborav istine onoga singularnog. Umjesto svesti na poznato, radije valja staviti u zgrade svaku oznaku i krenuti ispočetka, pustiti stvarima da se pokažu. Ali gdje započeti u slučaju skladateljstva Marka Radmija? Pođemo li od autora, već ćemo ondje naići na nemale poteškoće. Radmio je, naime, njegovo ime u svijetu umjetnosti, no rođen je 1910. kao Marko Kiš Šaulovečki, kao potomak stare plemićke obitelji u vlasništvu koje je i danas dvorac Šćrbinec u Hrvatskom zagorju. O Marku Kišu jedva da se nešto zna. Možda ne bez razloga, s obzirom na to da se i sâm njegov život čini kao da je sveden na ono najnužnije, na gotovo ništa. Kiš je, naime, veći dio života (umro je 1996) proveo u mirovini, u koju je pošao s trideset i šest godina kao pravni referent u zagrebačkoj Gradskoj upravi.<sup>2</sup> Državni službenik koji to više nije. Živio je u Zagrebu, u stanu pri kraju Primorske ulice, kao samac. Nedjeljom bi odlazio na ručak rodbini, na početku iste ulice. Ima u toj svedenosti njegova života na gotovo ništa neke tajnovitosti koja može izazivati maštu. Kakav je bio njegov odnos s roditeljima? Je li postao pravnik iz ljubavi prema tome pozivu? Zašto je tako rano umirovljen? Je li posrijedi nešto o čemu se nije smjelo ili trebalo govoriti?<sup>3</sup> Upućuje li njegovo samotništvo na strah i oprez, možda i pred obiteljskim krugom? Je li se ikada zaljubio? Je li u njegovu životu postojala kakva žena – ili kakav muškarac? O čemu je sanjao? Na jednoj od fotografija što ih je pisac ovih redaka mogao vidjeti, Marko Kiš u mlađim je danima, elegantno odjeven, okruglih cvikera kakve su nekoć često nosili obrazovani. Sjedi za pisaćim stolom s perom u ruci. Scena pisanja. Cigareta u ustima, napola dogorjela, kao da ga je pisanje toliko obuzelo da ju je smetnuo s uma. Što li piše?

Za razliku od života Marka Kiša, život Marka Radmija dostupniji je pogledu, premda samo djelomice. Odvijao se između pojavljivanja u javnosti – ondje se Radmio najčešće javlja kao slušatelj, rjeđe kao pisac, a tek iznimno kao skladatelj – i samotničkog prebivanja u vlastitu svijetu umjetnosti, prebivanja o kojemu svjedoče njegove nikad objavljene i mahom javno neizvedene partiture koje se, ljubaznošću obitelji, danas čuvaju u arhivu Hrvatskoga glazbenog zavoda, kao i njegovi spisi, među kojima se napose ističe almanah *Dolje mrtva umjetnost! Hoćemo živu umjetnost!*, koji je Radmio objavio 1931. u vlastitoj nakladi.<sup>4</sup>

Za javnost je Marko Radmio bio apartna osoba, ponešto plaha i povučena. Pojavljivao bi se na koncertima moderne glazbe i samo bi njegov zanesen pogled

<sup>2</sup> Usp. Ivona AJANOVIĆ-MALINAR: Kiš Šaulovečki, Marko, *Hrvatski biografski leksikon*, <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=10430> (pristup 1. 3. 2018).

<sup>3</sup> Je li objašnjenje što ga daje sâm Kiš, diplomirani pravnik, stoga tek 'službeno'? U molbi za primjem u skladateljsku strukovnu udrugu tako navodi da je posao morao napustiti »iz zdravstvenih razloga... i zbog uznapredovalih bolesti zatražiti invalidsku mirovinu«. Hrvatski glazbeni zavod, Zagreb, Fond Marko Radmio, Dopis Marka Radmija Društvu skladatelja Hrvatske (21. 11. 1984), 1.

<sup>4</sup> Usp. Marko RADMIO: *Dolje mrtva umjetnost! Hoćemo živu umjetnost!*, Zagreb: Naklada piščeva u komisiji knjižare St. Kugli, 1931.

mogao odati njegovu strast prema umjetnosti,<sup>5</sup> strast koja ga je, čini se, obuzimala više od ičega i ničemu drugome nije ostavljala prostora. Biografije bilježe kako se tridesetih godina i sâm okušao u kazalištu kao organizator, redatelj i glumac, a od 1940. do 1945. javnosti je mogao biti znan i kao publicist.<sup>6</sup> U dugom razdoblju nakon umirovljenja Radmio se tek nekoliko puta oglasio kao pisac, uglavnom svje-dočeći – vlastitim ‘marginalijama’, izrazom koji se višekratno susreće u naslovima ovih priloga<sup>7</sup> – o umjetničkim pojavama, mahom ‘rubnim’, što su zaokupljale njegovu pažnju.<sup>8</sup> Naposljetku, javnost je Radmija upoznala i kao skladatelja. Doduše, tek iznimno u koncertnim prigodama,<sup>9</sup> ali je zato – marom Dubravka Detonija, možda najvećeg poštovatelja i znalca Radmiove glazbe – nekolicina Radmiovih skladbi zabilježena kao zapis zvuka i emitirana na Hrvatskome radiju. Snimke što se danas čuvaju u fonoteci HRT-a, među njima i neke na kojima sâm skladatelj izvodi vlastita djela, načinjene su na njegov poticaj.

U odnosu na Radmija kao slušatelja i kao pisca, Radmio je kao skladatelj naišao na najviše sluha, premda se oznaka ‘najviše’ u ovome slučaju odnosi tek na nekoliko portreta emitiranih na Hrvatskome radiju<sup>10</sup> i na usputan – u bilješkama,

<sup>5</sup> O Radmiju kao pomnom slušatelju svjedoči članak iz *Vjesnikova* nedjeljnog podlistka koji se kao novinski izrezak čuva u skladateljevoj ostavštini. Objavljen kao dio »programskih zadataka za 1980«, što ih najavljuje tadašnja Radio-televizija Zagreb, članak je skica za televizijski portret Marka Radmija, sa skladateljevom rukopisnom napomenom kako je posrijedi »prijedlog Seadete Midžić«: »Marko Radmio (pseudonim). Zanimljivo, fino lice oštra profila koje privlači sve režisere prijenosa koncerata vjerojatno kao slika pažljivog, možda neobičnog slušaoca. No nismo li se mi malo pretjerano počeli čuditi što ima još pažljivih i zanesenih slušalaca ozbiljne, pa i nove muzike. Kompozitor je, no potpuno nepoznat iako je član DHS. Nije kompozitor po zanimanju, nije mu to ni tek hobby, nije amater. Sigurno je profesionalni poznavalac i ljubitelj muzike. Dokumentarno. O njemu, razgovor s njim, njegova priča.« Hrvatski glazbeni zavod, Zagreb, Fond Marko Radmio, Izrezak novinskog članka: \*\*\*: Žubor glazbe, *Vjesnik* od 25. 11. 1979, 26. Na sljedećoj stranici izreska Radmio dopisuje: »Ali nije realizirano«.

<sup>6</sup> Usp. I. AJANOVIC-MALINAR: Kiš Šaulovečki, Marko.

<sup>7</sup> Usp. Marko RADMIO: Marginalije uz jednu desetgodišnjicu, *Prolog*, 6 (1974) 21, 17-18; Marko RADMIO: Marginalije uz 25-godišnjicu ACEZANTEZ-a, u: Raul Knežević (ur.): *ACEZANTEZ*, Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, 1999, 57-59.

<sup>8</sup> U ovome razdoblju nastaje i opsežna – neobjavljena, ali kao rukopis javno dostupna – obiteljska kronika koju je Marko Kiš napisao zajedno s bratom. Usp. Krsto KIŠ – Marko KIŠ: *Kronika roda Kiš Šaulovečki*, tiposkript u knjižnici Hrvatskog državnog arhiva, 2000.

<sup>9</sup> Sam Radmio navodi kako su njegova djela izvedena u trima koncertnim prigodama: »Od sveg tog materijala do sada je vrlo malo izvedeno, i to tek počam od god. 1969., – bilo na Opatijskoj tribini, bilo Studentskom centru u Zagrebu, zatim prigodom dana Hrvatske glazbe, te snimke na radiju. Prema tome izvedene stvari su: ‘Za klavir I i II’, pa tri stvari iz ‘Indijanske suite’, zatim ‘Nepoznata pjesma iz nepoznate luke’ za mezzo-sopran, te ‘Preludij za cello i klavir’, i druga verzija ‘Chiemsee’ za bariton i komorni orkestar.« Hrvatski glazbeni zavod, Zagreb, Fond Marko Radmio, Dopis Marka Radmija Društvu skladatelja Hrvatske, 8-9. Tome valja dodati i izvedbu skladbe *U domašaju balade*, o kojoj svjedoči komentar u koncertnoj knjižici: usp. Hrvatski glazbeni zavod, Zagreb, Fond Marko Radmio, Komentar Dubravka Detonija za koncert održan 16. 10. 1988. u dvorani Istra u sklopu ciklusa praižvedbi komorne glazbe Europhonia.

<sup>10</sup> Usp. Hrvatska radiotelevizija, Zagreb, Fonoteka, Dokumentarna snimka: Eva SEDAK: *Vrijeme jednog skladatelja. Marko Radmio*, emitirano na Trećem programu Radio-Zagreba (1984); Hrvatski glazbeni zavod, Zagreb, Fond Marko Radmio, Tiposkript radijske emisije: Alida SARAČEVIĆ: *Vrijeme*

‘marginalan’ – spomen u nekim novijim historiografskim djelima o povijesti skladanja u Hrvatskoj u 20. stoljeću.<sup>11</sup> Već su sâme prigode u kojima se Radmiova glazba izvodila (Muzički salon Studentskog centra, Glazbena tribina u Opatiji, ciklus praizvedbi komorne glazbe Europhonia) dale naslutiti njezin odlučno ‘modernan’ karakter pa se ona i u portretnim odnosno historiografskim zapisima kao takva prepoznaje. Naglašavanje njezine ‘modernosti’ pritom se pojavljuje zajedno s naracijom o njezinu povijesnome mjestu: dok je tako u razdoblju »između moderne i avangarde«<sup>12</sup> njezina radikalnost, zajedno s drugim sličnim slučajevima, u domaćoj sredini tek rubna pojava, šezdesetih godina, osnutkom Muzičkog biennala i Glazbene tribine u Opatiji, kao da je našla primjeren okoliš, izlazeći naposljetku u javnost. Sam Radmio, doduše, nije bio nesklon ovakvu tumačenju vlastita skladateljstva. Tako u molbi za prijem u skladateljsku strukovnu udrugu, naizgled suhom pravnom spisu koji je ujedno i nekovrsna autobiografija, skupinu vlastitih skladbi nastalih šezdesetih i sedamdesetih godina imenuje djelima »avangardnog karaktera«.<sup>13</sup> U razgovoru pak s Evom Sedak, govoreći o »razvojnem trendu« vlastite glazbe, spominje put prema »serijelnosti i slojevitosti« i naglašava pritom »katalizatorsku« ulogu zagrebačkog Muzičkog biennala, zahvaljujući kojemu su i njegova ranija nastojanja, kao svojevrnsne »anticipacije«,<sup>14</sup> dobila pripadajući okvir.

No što Radmio pritom podrazumijeva pod ‘avangardnim’? Je li to oznaka za neku glazbu u napuštanju naslijeđenih zadanosti, glazbu slobodnu od unaprijed danih određenja? Skladba *Za glasovir II.*, jedna od onih što ih sâm skladatelj ubraja

*jednog skladatelja. Marko Radmio*, emitirano na Trećem programu Radio-Zagreba (11. 9. 1989); Hrvatski glazbeni zavod, Zagreb, Fond Marko Radmio, Tiposkript radijske emisije: Dalibor DAVIDOVIĆ: *Glazba koju valja tražiti pod krevetom*, emitirano na Trećem programu Hrvatskoga radija (9. 12. 1994); Hrvatska radiotelevizija, Zagreb, Fonoteka, Dokumentarna snimka: Dubravko DETONI: *Pierrot mjesečar. Skladatelj Marko Radmio*, emitirano na Trećem programu Hrvatskoga radija (1995); Hrvatska radiotelevizija, Zagreb, Fonoteka, Dokumentarna snimka: Dubravko DETONI: *In memoriam. Marko Radmio*, emitirano na Trećem programu Hrvatskoga radija (1996). Emisija Alide Saračević proizašla je iz seminarskog rada na Odsjeku za muzikologiju Muzičke akademije u Zagrebu.

<sup>11</sup> Pišući tako o ovdašnjim glazbenim pojavama koje bi se mogle imenovati ‘historijskom avangardom’, Eva Sedak u bilješki napominje sljedeće: »Svojevrsnim bismo futurističkim uklonom na autsajderskim rubovima hrvatske glazbe mogli smatrati i satijevske klavirske minijature, kao i cjelokupan neobičan opus Marka Radmija (Marko Kiš, 1910 – 1996) i njegov mali manifest ‘Dolje mrtva umjetnost, hoćemo živu umjetnost’ iz 1931. godine.« Eva SEDAK: Hrvatska glazba između moderne i avangarde, u: Mislav Ježić (gl. ur.): *Hrvatska i Europa. Kultura, znanost i umjetnost*, sv. 5, Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti – Školska knjiga, (u tisku), 12, bilj. 31.

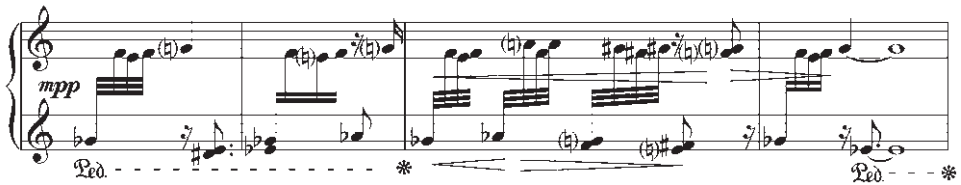
<sup>12</sup> *Ibid.*, 1.

<sup>13</sup> »Stvari avangardnog karaktera: 5 stvari ‘Za klavir’: I (god. 1967.), II (1969.), III (1973.), IV (1974.) i V (1977.). Ovamo u neku ruku spada i ‘Lento cantabile’ za klavir iz 1961., ‘U domašaju balade’ iz 1969. pa pojedine točke u već navedenim zbirkama, pa ‘Chiemsee’ u tri verzije: a) za bariton (mezzo-sopran) i klavir (1964.), b) (dosta kasnije) za bariton, synthesiser, električne orgulje, corno, Windchimes, c) samo bariton, isti komorni sastav i jedna actrice (muzički teatar).« Hrvatski glazbeni zavod, Zagreb, Fond Marko Radmio, Dopis Marka Radmija Društvu skladatelja Hrvatske, 7.

<sup>14</sup> Sve cit. prema: Hrvatska radiotelevizija, Zagreb, Fonoteka, Dokumentarna snimka: E. SEDAK: *Vrijeme jednog skladatelja. Marko Radmio*.

u vlastita djela 'avangardnog karaktera', kao da tomu doista ide ususret.<sup>15</sup> Glazbenim događanjem ovdje ne ravna tonalitet (ako pod time mislimo na novovjekovni sustav glazbe, koji ne samo što unaprijed određuje ono što valja smatrati muzičkim događajima nego i njihov poredak), niti je posrijedi neki naslijeđeni, kanonizirani glazbeni oblik. Ni slog ove skladbe ne upućuje na neku apriornost, npr. na razdvojenost melodije i pratnje. Glazba kreće iz uskog tonskog prostora u sredini klavijature postupno ga šireći, tako da na kraju osvoji cijeli tonski raspon instrumenta, od najviših visina do tamnog mrmora najdubljeg subkontra A koji odzvoni na samome završetku. Pritom nipošto nije riječ o međusobno nepovezanim zvučnim događajima: početna figura, koja se sastoji od brzog obigravanja u uskom tonskom prostoru, tijekom skladbe svagda iznovice navraća, čineći svojevrsnu os, središte ili mjeru ostalih figura. Njezin je osnovni dijastematski sadržaj velika terca ( $dis^1/es^1-g^1$ ), koja se pojavljuje već u prvome taktu kao vertikala, a kao izdržani ton na kraju prve fraze (vidi primjer 1).

**Primjer 1**  
Marko Radmio: *Za glasovir II.*, početak skladbe, str. 1, redak 1-2.



Druge se figure tijekom skladbe pojavljuju kao da su iz nje izvedene, bilo da je posrijedi vertikalizacija terca i odgovarajuće paralelno kretanje, kromatske pasaže građene iz terca, seksta kao obrat terca i kretanje u paralelnim sekstama (paralelizam  $g^1-es^2$  i  $fis^1-d^2$  pojavljuje se već u početnim taktovima), ili pak paralelno kretanje kao takvo (napose u intervalima septime i none) itd. Ni tijekom skladbe, kao širenje tonskog prostora, ne odvija se ravnomjerno, nego u etapama, pri čemu je svaka po nečemu prepoznatljiva. Prvi je odsjek tako obilježen početnom figurom u osnovnom tijesnom položaju, koji se svakim njezinim opetovanjem širi prema dvoslojnosti (odvojenim suzvucima u lijevoj i desnoj ruci), pa i troslojnosti, kod koje se, uz zbivanja u dubljim i višim registrima, pojavljuju i ona u srednjim. Naglim nastupom glasne, ritamski markantne figure jamba u najdubljim registrima i široko razmaknutim paralelnim kretanjem u septimama i nonama započinje drugi odsjek (vidi primjer 2), na koji se nadovezuje i idući, sav u ekstremnim dinamičkim izmjenama, uvodeći markirane pojedinačne tonove i završavajući u dugim izdržanim akordima u dubokom registru.

<sup>15</sup> Usp. Hrvatski glazbeni zavod, Zagreb, Fond Marko Radmio, Marko RADMIO: *Za glasovir II.* (1969).

Primjer 2  
Marko Radmio: *Za glasovir II.*, str. 2, redak 1-2.<sup>16</sup>

The image shows two systems of a piano score. The first system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It begins with a dynamic marking of *mp*, followed by *pp*. The lower staff is in bass clef and starts with a dynamic marking of *p*, then *(mpp)*, and *pp*. Pedal markings are indicated by dashed lines with asterisks: *Ped. - - - \** under the first measure, *Ped. - - - \** under the second measure, *Ped. - - - \** under the third measure, and *Ped. - - - \** under the fourth measure. A *subito f* marking appears in the fourth measure. The second system also consists of two staves. The upper staff has a dynamic marking of *sff* and *mp*. It features several triplet markings (3) and an *8va* marking. The lower staff has a dynamic marking of *pp* and includes the instruction *poco accelerando e stringendo* followed by *nagli crescendo*. Pedal markings are present at the beginning and end of the system: *Ped. - - - \** and *Ped. - - - \**.

Njihovim oživljavanjem, uz povratak početne figure u osnovnom položaju, započinje sljedeći odsjek, no njegov središnji dio čini virtuozna kromatska pasaža, pokret prema visokim registrima. Posljednja dva odsjeka obilježena su povratkom početnog tempa, brzim izmjenama početne figure i intenzivnog kretanja široko razmaknutih ruku, koje se prema kraju sve više stišava i razrjeđuje u izolirane tonove, povremeno prekinute trilerima.

Skladana u isto vrijeme, ali praižvedena dvadeset godina kasnije u okviru ciklusa Europhonia, klavirska skladba *U domašaju balade*<sup>17</sup> već svojim gradivom oдаje blizinu prethodnice: i ovdje susrećemo ritamski impuls jamba, virtuosne pasaže građene sekventno, čak i početnu figuru iz prethodne skladbe, koja se ovdje doduše pojavljuje u epizodnoj ulozi. I tijekom je skladbe na neki način sličan: iz početnoga se stanja pomalaju uvijek drukčija i sve življa obličja, da bi se nakon vrhunca postupno smirila, vraćajući se iskonu. Početni ravnomjerni akordi u četvrtinkama u srednjem registru oživljuju pojavom sve kraćih ritamskih jedinica, pa se tako već u drugom taktu pojavljuje osminski pomak (vidi primjer 3), slijede osminska trio-

<sup>16</sup> Oznaka *m. g.* u trećem taktu kratica je za lijevu ruku na francuskom jeziku (*main gauche*). Nejasno je na što se odnosi kružna oznaka ispod notnog sistema u posljednjem taktu. Vjerojatno je posrijedi znak za lijevi pedal (*una corda*).

<sup>17</sup> Usp. Hrvatski glazbeni zavod, Zagreb, Fond Marko Radmio, Marko RADMIO: *U domašaju balade* za klavir (1969).

la, šesnaestinke i naposljetku markantna ritamska figura jamba, koja će dati zamah idućem odsjeku skladbe, obilježenom u prvome redu zvučnim intenzitetom, napuštanjem taktnih oznaka i odlučnim razdvajanjem dionica lijeve i desne ruke.

### Primjer 3

Marko Radmio: *U domašaju balade*, početak skladbe, str. 1, redak 1-2.

Svaka se od dionica, slijedeći opsesivno impuls jamba, kreće u paralelnim oktavama ili septimama, nasljedujući onu drugu, pri čemu se, kao nova ritamska jedinica, pojavljuje kratka figura u tridesetdruginkama, navješćujući epizodu u kojoj navraća početna figura iz skladbe *Za glasovir II.*, zajedno s virtuoznom pasažom prema najvišem registru. Ritamski impuls jamba naglo je prekida, imitativno se kretanje u široko razdvojenim registrima nastavlja vodeći vrhuncu nakon kojega ritam jamba postupno iščezava, notne se vrijednosti produljuju, a pojavljuju se dulje melodijske fraze što ih solistički donosi desna ruka, od kojih će se jedna čak zaletjeti u visine, povući i lijevu ruku do novog vrhunca, ovaj put ipak nižeg intenziteta. U zadnjim dvama odsjecima glazba se smiruje, solističke fraze iz osminki prelaze najprije u četvrtinke, a zatim u polovinke, podebljane akordima, još rijetko prošarane kakvim tračkom življeg pokreta. Tiho mrmorenje u dubokim registrima klavira kreće se i povremeno zaustavlja u domašaju tona es, dajući naslutiti tamni tonalitet es-mola kao posljednje odredište (vidi primjer 4).

## Primjer 4

Marko Radmio: *U domašaju balade, završetak skladbe, str. 10, redak 5-6.*<sup>18</sup>

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system has two staves with complex chordal textures and some melodic lines. The second system also has two staves, with the left hand starting with a 'pppp' dynamic marking and '(ev. u.c.)' instruction. The score ends with a dashed line and an asterisk.

U slučaju skladbe *Chiemsee*, pisane izvorno za glas i klavir, a kasnije instrumentirane za glas i komorni sastav (postoji i treća, scenska verzija),<sup>19</sup> svaka se glazbena zadanost mogla staviti u zagrade prepuštajući se pjesništvu. No, ovdje nije posrijedi pjesma kao predložak, nešto unaprijed dano: govoreći o ovoj skladbi, Radmio je naglašavao kako je pjesmu napisao istodobno s glazbom. Možda se stoga i sastoji od dodavanja svagda novoga. Lirski se subjekt obraća jezeru Chiemsee koje ga podsjeti na drugo, ono u kojemu je, kod dvorca Berg, misteriozno skončao nesretni bavarski kralj Ludwig II. Sve što slijedi samo su potankosti, mahom akustičke, što svjedoče o nelagodnosti krajobraza, obilježena kraljevim iščeznućem: tamne sjene, šuštanje lišća, kapi rose, pjev redovnica, zvuk zvona, tišina. Stoga se i glazba okuplja u prepoznatljive odsjeke koji odgovaraju pojedinim sintaktičkim cjelinama Radmiove pjesme, sazdate iz dugih nevezanih stihova koji su u partituri zapisani u – ponešto idiomatičnom – njemačkome izvorniku uglavnom bez interpunkcijskih znakova:

<sup>18</sup> U izvorniku je ton g u gornjem glasu desne ruke na početku drugoga reda zapisan kao polovinka s točkom, što ritamski ne odgovara ostalim glasovima. Njegovo je trajanje ovdje stoga ispravljeno. Četvrtinska pauza u lijevoj ruci u drugom redu (u zagradi) redaktorski je dodatak; u izvorniku se ne pojavljuje, ali proizlazi iz konteksta. Nejasan je i zapis posljednjih dvanaest doba u lijevoj ruci (na kraju drugog reda): akord es-ges-b zapisan je naime kao cijela nota. Budući da bi u tome slučaju dionica lijeve ruke sadržavala dvije dobe više od desne, moguća su dva rješenja: ili je akord es-ges-b polovinka, a sklop f-ges cijela nota, ili je pak prvi akord cijela nota, da bi sljedeći trajao dvostruko kraće. Grafički razmještaj ostalih doba u izvorniku sugerira da bi ipak prvi akord trebao biti polovinka pa je stoga i u notnom primjeru tako zapisan.

<sup>19</sup> Usp. Hrvatski glazbeni zavod, Zagreb, Fond Marko Radmio, Marko RADMIO: *Chiemsee* za glas i klavir (1964). Vidi gore bilj. 13. Instrumentaciju druge verzije načinio je Dubravko Detoni.



Chiemsee Du bleiches totes Gewasser  
 Als ob es wäre der Bergersee  
 Dunkle Schatten ziehen am Waldesrande her und spähen nach den Tiefen, der  
 Königsleiche nach  
 Elfbeiner Glieder sinken immer tiefer in des Moores grauen Sand  
 Der Augenblitz verglomm für immer in den schwarzen Schädels Höhlen  
 und alles wird zum Eins im Schlamm, das Herz und die Locke, Sehnsucht und Liebe,  
 Bein und Arm, Gram und Haß  
 Und es ist so bitterkalt und öde  
 Das Grauen lastet über des Königs Ruhestätte  
 Und es wird Nacht  
 Der Saum des tiefen Dunkels verhüllt die Verborgenheit  
 Entlang des Ufers Buchten huscht das Geheimnis zwischen den Blättern  
 die zitternd beweinen das grausame Geschick!  
 Und die fallenden Tautropfen an der Sees düstren Fläche - es ist der letzte Gruß dem  
 König.  
 Und Nonnengesang da drüben beschließt das Ganze, und gibt Sinn und Ruhe  
 und Requiescant in pace singend verstummt auch diese Stimme bald  
 und paar Glockenschläge noch dazu  
 dann tritt die Grabesstille ein  
 Natur erstarrt auch überall  
 Und alles ist zu Ende  
 die Mär und das Leben.<sup>20</sup>

Kraj pojedine sintaktičke cjeline ujedno je i kraj dotičnoga glazbenog odsjeka, pri čemu su neki međusobno povezani duljim instrumentalnim interludijima,

<sup>20</sup> U Radmiovu prepjevu pjesme na hrvatski interpunkcijski su znakovi češći:

Chiemsee, Ti blijedo, mrtvo tonuće  
 Kao da je ono jezero uz dvorac Berg  
 Tamne sjene vuku se rubom šume amo, i traže u dubinama lešinu kralja  
 Bjelokostna uda tonu uvijek dublje u močvare sivi pijesak  
 Krijes očiju gasnu zauvijek u tim crnim lubanje dupljama  
 I sve to biva jedno u mulju: Srce i uvojak kose, čežnja i ljubav, bedro i rame, jad i mržnja, – i tako  
 je hladno i pust.  
 Strava poliježe nad tim kraljevim počivalištem.  
 I nasto noć. Duboke tame rub pokriva tu tajanstvenost  
 Duž obalnih uvala prhnu tajna između lišća što dršču' oplakuju taj stravičan usud  
 I te sipeće kapi rose na tu tamnu plohu vode, to posljednji pozdrav je kralju – i pijev duvni tu  
 prijeko zaokružuje sve to dajuć smis'o i mir, i »requiescant in pace« pojuć zanijem tad i ovaj  
 skoro glas.  
 Pa još dva, tri udarca zvona k tome...  
 Grobna tišina nasto tad  
 Svugdje ukoči se priroda  
 I svemu dođe kraj  
 Priči i životu.

kao odjecima prethodno rečenog. U prvome takvom interludiju, nakon spomena 'tamnih sjena', izmjena jednoglasnih cjelina i akorada koji se jednoliko kreću u dubljim registrima kao da nasljeđuje prethodnu glazbu za glas i klavir, kao da je njezin 'sjenovit' odzvon. U drugome pak interludiju, na spomen 'tajne što prhnu između lišća', ritamske figure oživljuju, stvarajući kaskade i sekvence (vidi primjer 5).

### Primjer 5

Marko Radmio: *Chiemsee*, verzija za glas i klavir, početak drugog interludija, str. 5, redak 2-3.<sup>21</sup>

The image displays two systems of musical notation for voice and piano. The first system is in 3/4 time. The piano part begins with a series of triplets in the bass clef, marked with a 'nagli crescendo' instruction. The voice part is in the soprano clef and contains rests. The second system continues the piano part with more triplets, including a fortissimo (*ff*) marking. The voice part remains silent in this system.

Treći se interludij pojavljuje prije posljednje sintaktičke cjeline započinjući nekovrsnim nasljedovanjem zvona (izdržani tonovi g-des-es) i izmjenom melodijskih rastvorbi s ravnomjernim akordima 'koralnog' karaktera, tendirajući kvintakordu es-g-b. No nizanje odsjeka i njihova vezanost za cjeline pjevanih stihova ipak ne znači da su glazbeno nepovezani. Dok vokalne fraze nerijetko započinju silaznim polustepenom, poput kakve žalobne litanije (a sami pak stihovi veznikom »und...«, sugerirajući nabranje), ravnomjerno akordičko kretanje u četvrtinkama, nalik posmrtnoj koračnici, kao da je od samoga početka osnovno stanje klavirske dionice, kojemu se glazba svagda vraća, pa su stoga i kretanja u duljim

<sup>21</sup> U izvorniku na zadnjoj dobi drugog reda u dionici lijeve ruke nedostaje oznaka kako je posrijedi osminska triola.

ili kraćim ritamskim figurama kadra evocirati druge potankosti što ih prizivaju stihovi. Glasovir se mahom kreće u dubokim registrima, tek prigodno zalazeći u svjetlije regije. Naposljetku, skladba daje naslutiti određeni smisao i kada je posrijedi njezina tonska – štoviše, tonalitetna – usredištenost: dok se početni dijelovi kreću oko molskih regija (f-mol, c-mol, drugi interludij zalazi u područje fis-mola), oni završni, napose nakon evokacije redovničkog pjeva, kao da su *in es* (tonalitetnom području i inače značajnom za Radmiovu glazbu), lebdeći između mola i istoimenoga dura.

Zašto je Radmio imenovao ova djela ‘avangardnima’? Stoga što ne slijede nikakav zadani model, ni u pogledu tonškoga predsređenja (svako od njih ovdje kroči svojim putem), ni u pogledu samoga tijeka (koji je svaki put jednokratn, singularn, ovisno o dotičnoj građi)? Ako se novovjekovna glazba začinje kao *stile rappresentativo*,<sup>22</sup> umjetnost koja ‘prikazuje’, inscenira, uprizoruje subjekt kao pokretačko središte glazbe, ovdje kao da je posrijedi nepovjerenje, uvid kako je glazba zasnovana na subjektu u bitnome reduktivna, svedena na jezik (tonalitet, glazbeni oblik itd.) kojim valja govoriti, na ono tehničko, kako bi uzmogla postići željene učinke. Staviti u zagrade taj jezik ili se od njega barem odalečiti značilo je napustiti i njezino zasnivanje u subjektu, ukloniti jednadžbu da je tako zasnovana glazba jednaka glazbi kao takvoj. No, Radmio je spomenute skladbe imenovao ‘avangardnima’ možda i iz drugog razloga: one, naime, ne samo što su u napuštanju novovjekovnog određenja glazbe, odalečujući se od ideje tonaliteta i periodične glazbene sintakse kao okosnice unificiranog i unificirajućeg jezika, nego u isto vrijeme pribjegavaju drugome određenju. Njihovo uklanjanje jednog zasnivanja ne znači i da su lišene svakog zasnivanja. Jer sva tri djela, naime, kao da odaju težnju prema ‘veličini’ (dakako, ne nekoj apsolutnoj veličini, nego veličini u Radmiovu mjerilu), prema nečemu što bi napokon trebalo biti čvrsto i solidno, ostaviti iza sebe svaku efemerност, sve što bi moglo skrenuti sa zacrtanog puta. Način na koji su ova djela skladana kao da odaje pokušaj da se njihova cjelina izvede iz početnoga gradiva, da se glazba svede na neku logiku nutarnjeg razvijanja iz jednoga središta koje u sebi sadrži sve što će doći. Kao da svjedoči o onome što je Morton Feldman, govoreći o nastojanjima poslijeratne glazbene avangarde, nazvao njezinom željom za »totalnom konsolidacijom.«<sup>23</sup> Osigurati se od tajnovitog i neznanog, zahvaljujući tehnici komponiranja ući u ‘vječnost’ – a posljedično i u Povijest odnosno Akademiju, instancu koja će priznati i ovjeriti takva nastojanja. Nije li to gesta ove glazbe?

No i sâm je Radmio u već spomenutu autobiografskom zapisu izrijekom napomenuo kako u glazbi ono muzičko nipošto ne bi trebalo izjednačavati s onim tehničkim. »Suštinski se i kod skladatelja imaju primijeniti isti kriteriji kao kod

<sup>22</sup> O tome vidi: Philippe LACOUÉ-LABARTHE: *Musica ficta (Figures de Wagner)*, Paris: Christian Bourgois, 1991, 13.

<sup>23</sup> »Total consolidation. Those two words define the new academy.« Morton FELDMAN: *Conversations without Stravinsky*, u: ISTI: *Essays*, ur. Walter Zimmermann, Kerpen: Beginner Press, 1985, 61.

pjesnika i književnika. Stoga je u njemačkom jeziku postojao za skladatelja vrlo dobar izraz 'Tondichter' (izraz, koji je međutim posve iščezao iz govorne prakse).<sup>24</sup> Je li Radmio, unatoč uvidu da ono muzičko nije svedivo na znanje, na ono tehničko (i spominjući stoga zaboravljen njemački izraz *Tondichter*, poeta tona, u kojemu se možda još očuvalo ono bitno glazbeničkog poziva), u prethodno spomenutim djelima pokleknuo, trseći se priključiti drugima, pokazati da je 'jedan od njih'? I nije li, s druge strane, upravo kao 'avangardni' skladatelj dobio pristup koncertnim podijima i radijskom eteru, ušao u Povijest, pa makar kao marginalac, 'outsajder'?

Ali odbijajući svesti ono muzičko na pitanja tehnike, na pitanja o tome 'kako' je neka glazba načinjena, kao da je naslutio da postati 'anticipacijom', a zatim – zahvaljujući s jedne strane 'razvojnou trendu' vlastite glazbe, a s druge okviru koji će ga priznati kao svojega, uspostavljajući identitet njegove glazbe (koja tako postaje 'avangardnom') – i punopravnim protagonistom Povijesti, istodobno predstavlja i najveću opasnost za glazbu sâmu, pa i za njegovu glazbu. Jer za misao koja uspostavlja nešto kao 'avangardno', potiskujući istodobno drugo pod oznaku 'nečega prošlog', glazba kao da je nešto prozirno, od privremena interesa, nešto u čemu valja prepoznati nešto drugo, 'odčitati' njezin indeks povijesnosti, njezino mjesto na vremenskoj crti. Jer Povijest se tu razumije kao niz trenutaka što slijede jedan za drugim, a glazba, čim se pokazala kao indeks nekoga od njih, smjesta se potiskuje u pozadinu, poput iskorištene ulaznice što je odbacimo nakon što je poslužila svojoj svrsi. Kao što je i pojedinačan trenutak u ovako shvaćenoj Povijesti važan samo dok ga ne odmiene drugi, postajući tako ništa, tako je i glazba u znaku Povijesti uvijek već 'nešto prošlo', pretvarajući se u puki označitelj. Stoga je i razmatrati glazbu kao znak koji upućuje na Povijest kao ono označeno u osnovi njezino ništenje.

Je li Radmio naslutio takvu opasnost? Čini se da ju je pokušao neutralizirati – i to nečim drugim. Pa je tako u prikaz vlastita djela, pokraj već spomenute glazbe 'avangardnog karaktera', uvrstio i drugu, drukčiju. Štoviše, uzme li se u obzir kako se u njegovu popisu ona 'avangardna' nipošto ne pojavljuje na naglašenu mjestu, ne čini se središtem, pa ni ciljem. Čita li se Radmio u prikaz vlastita opusa, ovaj je prije nalik kakvoj suiti, nizanju bez unaprijed postavljena cilja, negoli razvoju iz jednoga središta. Pomalo kao kineska enciklopedija koju spominje Borges,<sup>25</sup> i Radmio u popisu vlastitih djela tako nabraja kategorije kao što su »veće

<sup>24</sup> Hrvatski glazbeni zavod, Zagreb, Fond Marko Radmio, Dopis Marka Radmija Društvu skladatelja Hrvatske, 1.

<sup>25</sup> »Te dvosmislice, suvišnosti ili nedostaci, podsjećaju na one što ih doktor Franz Kuhn pripisuje stanovitoj kineskoj enciklopediji pod naslovom *Nebeska tržnica korisnih znanja*. Na njezinim drevnim stranicama piše da se životinje dijele na *a*) one koje pripadaju Caru, *b*) balzamirane, *c*) pripitomljene, *d*) mladunčad, *e*) sirene, *f*) izmišljene, *g*) pse lualice, *h*) uvrštene u ovu klasifikaciju, *i*) one koje se luđački tresu, *j*) neizbrojive, *k*) nacrtane najtanjim kistom od devinje dlake, *l*) itd., *m*) koje su upravo razbile vrč, *n*) koje izdaljega sličje muhama.« Jorge Luis BORGES: *Analički jezik Johna Wilkinsa*, u: ISTI: *Sabrana djela 1944-1952.*, preveo Marko Grčić, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1985, 169-170. Dakako, Borgeso-

stvari« (koje uključuju djelo za klavir i orkestar, jedan oratorij, balet za komorni sastav i glazbu duljeg trajanja za klavir četveroručno), »omašne skladbe« (pod tim naslovom Radmio sabire klavirske cikluse programnih stavaka odnosno varijacije), zatim »ostale skladbe za klavir solo« (sonate, etide, nokturna, varijacije), »suite i zbirke preludija« (koje obuhvaćaju albume kraćih klavirskih stavaka), već spomenute kompozicije »avangardnog karaktera«, pa djela za »pojedine instrumente« (orgulje, klavirski trio, violinu i klavir, violončelo i klavir), »vokalnu liriku« i naposljetku »ostalo«, bez bližeg određenja.<sup>26</sup> Od zvučnih zapisa sačuvanih u fonoteci HRT-a jedna skladba (*Scherzo* za klavir četveroručno, inače dio opsežnije cjeline) pripada kategoriji »većih stvari«, tri skladbe (*Trois études*, *Tri nokturna*, *barokolu Chopin koji to nije*) Radmio uvrštava u »ostale skladbe za klavir«, nizovi od po pet (*Tračnice*, *Bunar*, *Preludij*, *Nekoliko trenutaka prošlo kao u jednom dahu*, *Poskočnica*) i sedam (*Godinu dana poslije*, *L'air sonnant*, *Josephine Baker*, *Okreće se*, *Folklorna reminiscenca*, *Preludij u As-duru*, *Koračnica*) minijatura, zajedno s nevelikom skladbom *Air espagnol*, dijelovi su »suite i zbirki preludija«, *Desinička elegija*, dva *Preludija* za violončelo i klavir, kao i *Elegija* za isti sastav, djela su za »pojedine instrumente« (druge u odnosu na klavir solo), *Nepoznata pjesma iz nepoznate luke* i *Tužaljka* uvrštene su u »vokalnu liriku«, dočim je skladba *Lento cantabile*, zajedno s već ranije navedenima, »avangardnog karaktera«. Uzme li se u obzir udio snimljene glazbe u svakoj od skupina, zamjetna je stanovita emfaza upravo oko djela iz ove posljednje.

Za razliku od onih 'avangardnih', djela iz ostalih skupina često su nastajala u duljem vremenskom razdoblju, neovisno o tomu okupljaju li nekoliko stavaka skladanih u rasponu od više desetljeća ili su pak posrijedi pojedinačni stavci što su svoj završni lik dobili desetljećima nakon što su započeti. U ovome dijelu Radmiova opusa, barem kada su posrijedi snimljene skladbe, gotovo da i nije moguće uočiti nešto poput evolucije glazbenog jezika; prije će biti da je svako djelo nov početak, nešto singularno. Umjesto stature 'velikoga djela', sazdanog iz jednoga središta, ove su skladbe opuštenije i zaigranije, kadre aludirati kakvim detaljem na neki znani glazbeni idiom, ne prepuštajući mu se pritom bezostatno. Primjerice, *Orient etude*, prva od triju Radmiovih etida za klavir,<sup>27</sup> naslovom priziva stanovitu atmosferu, međutim kao »orijentalno« jedva da bi se moglo zamijetiti nešto više od stereotipnog elementa kojim se ono evociralo u glazbi 19. stoljeća: intervala povećane sekunde koji se pojavljuje u početnim frazama u harmonijskom f-molu

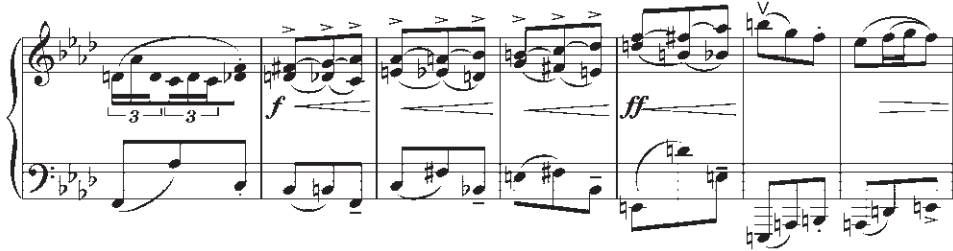
va nakana nije pokazati kako je ova klasifikacija pogrešna i kako bi je trebalo zamijeniti nekom navodno ispravnom i općeobvezujućom: »Pribilježio sam proizvoljnosti Wilkinsove, nepoznatoga (ili apokrifnoga) kineskog enciklopedista i Bibliografskoga zavoda u Bruxellesu; očito je da nema klasifikacije univerzuma koja ne bi bila proizvoljna i utemeljena na pretpostavkama. Razlog je vrlo jednostavan: mi ne znamo što je univerzum.« *Ibid.*, 170.

<sup>26</sup> Usp. Hrvatski glazbeni zavod, Zagreb, Fond Marko Radmio, Dopis Marka Radmija Društvu skladatelja Hrvatske, 2-8.

<sup>27</sup> Usp. Hrvatski glazbeni zavod, Zagreb, Fond Marko Radmio, Marko RADMIO: *Trois études* za klavir (1933).

(des-e), odnosno b-molu (ges-a), i odmah iščezava. S druge strane, djelo metar-skom strukturom sugerira pokret valcera, no neprestane sitne nepravilnosti unutar dvotaktnih fraza upravo mu onemogućuju plesnost. Slično je dvojak i odnos prema tonalitetu: dok predznaci sugeriraju jedno (f-mol, b-mol, a-mol), glazbeni tijek nijednome neće dati za pravo. Štoviše, na vrhuncu (dok se još zadržavaju predznaci f-mola; vidi primjer 6), a zatim i na kraju skladbe, glazba će neočekivano odlutati u e-mol, završavajući tako na posve drugome mjestu od početnoga.

**Primjer 6**  
Marko Radmio: *Orient etude za klavir, str. 3, redak 2.*



Ova igra, kod koje se nešto pokazuje kao obilježeno rezom koji ga bitno određuje, još je upečatljivija u klavirskim nokturnima,<sup>28</sup> od kojih prvi svojim mehaničkim kretanjem, nigdje ne uzimajući daha, gotovo da je oličenje svega protivnog onomu što je kao 'nokturno' znano, skrećući k tome nakon vrhunca naglo u ugođaj bliži noćnom, nesumjerljiv s početkom. Preostala dva nokturna započinju u atmosferi onih najznamenitijih, poigravajući se sa slušateljevom željom da ih sveđe na nešto poznato (»ovo kao da je Chopin...«), no u srednjem dijelu odlutat će u neki udaljeni svijet. I dok se drugi u reprizi više ne vraća početnome es-molu, završavajući umjesto toga u h-molu, treći, naslovljen *Kao u snu*, tek se neznatno udaljuje od ishodišta, najizrazitije prije početka reprize u skurilnom skoku u lijevoj ruci na tonove d-cis u dubokome registru (vidi primjer 7), ekstremnom kako u odnosu na ono što mu je prethodilo, tako i na ono što slijedi; kao da se za trenutak ova snovita glazba našla ponad prijetjećeg bezdana.

<sup>28</sup> Usp. Hrvatski glazbeni zavod, Zagreb, Fond Marko Radmio, Marko RADMIO: *Tri nokturna za klavir* (1937-1941).

## Primjer 7

Marko Radmio: *Nokturno br. 3, »Kao u snu«, za klavir, str. 2, redak 4.*<sup>29</sup>

Ovakve sitne, ali utoliko manje očekivane geste susreću se i u *Preludiju* za violončelo i klavir, skladbi elegičnoga tona.<sup>30</sup> Njezina usredištenost u tonalitetu od samog je početka, u prvoj frazi violončela, jasnija nego drugdje u Radmiovoj glazbi (uopće sklonoj molu, ako je posrijedi iole prepoznatljiv tonalitet), no već početak glasovirske dionice istodobnošću toničke i dominantne funkcije kao da navješćuje neku unutarnju podvojenost: tonalitet je od početka naznačen, ali ostaje dvosmislen. I vrhunac je skladbe podijeljen. Violončelo ga postiže ekstatičkim zaletom u najviši registar, izlazeći iz svoje dotadašnje kantilene. Kada joj se potom ponovno vrati, klavir će odjednom otkazati sudjelovanje ponavljajući, kao za sebe, kvartu  $es^2-as^2$ , da bi i sâm krenuo u visine. Ovaj diskretni odmak klavira prisutan je sve do kraja, u otvorenom završetku u najdubljim tonovima e-d-a, koji još daje naslutiti početni – i sve do kraja notirani – e-mol, ali u tim dubinama svaka određenost tonaliteta kao da se gasi.

Nasuprot tome, 'bezdan' je u klavirskoj skladbi *Lento cantabile*<sup>31</sup> zastrašujuć. Nakon početnog mirnog dijela, obilježena neprestanim opetovanjem i nutarnjim variranjem ishodišne zvučne situacije što je čini pedalni ton kontra H, kojemu se svaki put dodaju druge 'miksture', tako da odgovara durskom kvintakordu s dodanim tonovima, glazba će, uz promjenu metra, naglo skrenuti u drugom smjeru: partitura na tome mjestu, kao oznaku karaktera, navodi »plešuće njihanje koje graniči s banalnošću« (tänzelndes an Banalität grenzendes Wiegen') (vidi primjer 8).

<sup>29</sup> Oznaka *ev.* (= eventualno?) u predzadnjem taktu odnosi se po svemu sudeći na šesnaestinsku pauzu i šesnaestinsku koja joj prethodi. U izvorniku se čini kao da je jedna zastavica, pauza i oznaka *ev.* naknadno dodana.

<sup>30</sup> Usp. Hrvatski glazbeni zavod, Zagreb, Fond Marko Radmio, Marko RADMIO: *Preludij za cello i klavir* (1976).

<sup>31</sup> Usp. Hrvatski glazbeni zavod, Zagreb, Fond Marko Radmio, Marko RADMIO: *Lento cantabile za klavir* (1961).

Primjer 8  
Marko Radmio: *Lento cantabile* za klavir, str. 2, redak 3.

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The music features complex rhythmic patterns, including triplets in both hands. The second system is marked with 'subito etwas langsamer' and 'subito mp tänzelndes an Banalität grenzendes Wiegen', indicating a change in tempo and dynamics. The notation continues with a similar complex texture.

Snažan dinamički uspon i široka razdvojenost lijeve i desne ruke, pri čemu se desna često kreće u paralelnim sekstama i velikim tercama ili pak donosi sekventne i ornamentalne figure, podsjeća na zvučno intenzivne odsjeka drugih Radmiovih 'avangardnih' skladbi, samo što je ovdje odmak prema početnome stanju drašćičniji, glazba kao da je odjednom pomahnitala, kao da se u njoj naglo otvorio strašan zijev. Razvoj dovodi do vrhunca u maksimalnoj razdvojenosti ruku na akordu h-dis-f-a, sklopu koji bi harmonijski mogao pripadati i prvome odsjeku, da bi se nakon eksplozije slog još samo raspršio na pojedinačne tonove i utonuo u tišinu (vidi primjer 9).

Djelo ima dvije inačice: prva je kraća i obuhvaća još samo skraćenu reprizu početne zvučne konstelacije, dočim se druga nakon reprize još jednom vraća 'bezdanu', doduše ovaj put iz sigurne daljine, uz zadržavanje početne zvučne situacije oživljene nutarnjim kretanjem dionica, kao da je posrijedi sjećanje na neku ranu što nikako ne može zacijeliti. Možda se 'avangardnost' ove skladbe ogleda upravo u dubini toga procjepa, u njegovu strahovitom bezdanu. Kada je pak posrijedi obilježnost rezom Radmiovih etida i nokturna, valja imati na umu i njihovo grupiranje u cjeline koje se uvijek sastoje od tri istovrsna komada, za razliku od preludija, labavije povezanih u višestavačne suite (da se i ne govori o jednostavačnim, 'velikim' skladbama 'avangardnog karaktera').

Ograđujući se u autobiografskom zapisu i od samoga pojma 'skladatelj', Radmio upućuje na njegovu reduktivnost, svodenje glazbe na znanje, na tehniku kalkuliranih afekata (i efekata), nositeljem čega su škole i akademije, institucije koje podučavaju tek tehniku glazbe, predmnijevajući pritom da podučavaju ono muzičko kao takvo. Za razliku od toga, u imenu 'poeta tona' još uvijek odzvanja ono bitno, u međuvremenu zaboravljeno (poput imena samog), pa ga Radmio stoga radije izabire govoreći o sebi. Doduše, i sam je izraz »pjesništvo tona« (*Tondichtung*), ako pod time mislimo na ono što 'poeta tona' čini, imao sličnu sudbinu: u



Primjer 9  
Marko Radmio: *Lento cantabile* za klavir, str. 4, redak 1-4.<sup>32</sup>

The musical score consists of four systems of piano and bass staves. The first system (measures 1-4) shows a complex texture with triplets and sixteenth notes. The second system (measures 5-8) continues with similar textures and includes a first ending bracket. The third system (measures 9-12) features a second ending bracket and a tempo change to 'Tempo primo' at the end. The fourth system (measures 13-16) includes the instruction 'calmato' and the dynamic marking 'subito p'. The lyrics 'das noch unbeholfene zuerst sich zurechtfindenmüssende' are written below the piano staff, with 'calmato' and 'pp' also indicated.

devetnaestom je stoljeću postao oznakom za nešto bivstvujuće, za određenu glazbu, štoviše, za glazbenu vrstu. Budući da su odgovarajuća djela pisana za orkestralni sastav, kao drugi život simfonizma nakon tvrdnje o smrti simfonije (što ju je, kako je znano, proširio Richard Wagner, možda samo izrekavši ono što je 'leb-

<sup>32</sup> Nejasno je na što se odnosi oznaka nalik uglatoj zagradi u lijevoj ruci u petom i šestom taktu. Neobičan zapis triole, koji se ovdje doslovice reproducira, dao bi naslutiti da je posrijedi grupiranje tonova u dvočlane skupine. Nije jasno ni na što se odnosi luk u desnoj ruci na prijelazu iz takta 7 u takt 8. Ovdje se reproducira zapis izvornika.

djelo u zraku'), Franz Liszt, njihov prvi skladatelj, nazvao ih je »simfonijskim pjesništvom« (*symphonische Dichtung*).<sup>33</sup> U Radmiovoj gesti prisjećanja na izraz 'poeta tona' možda odzvanja i ovo, reduktivno značenje, svedemo li pritom njegova djela, kao 'pjesništvo tona', na ono što estetika imenuje »programnom glazbom«.<sup>34</sup> Doista, naslovi njegovih skladbi nerijetko evociraju neku sliku, prizor ili podneblje, čak i ako je, kao u popijevci *Nepoznata pjesma iz nepoznate luke*,<sup>35</sup> posrijedi neki neznani ambijent, neka zemlja snova što je prizivaju slobodno sastavljeni slogovi, autor kojih je sam skladatelj, kao i statičnost postignuta neprestanim opetovanjem fraze ponešto pentatoničkog prizvuka zahvaljujući silaznom nizu tonova h-a-fis.

Ali Radmio samoga sebe nije imenovao 'poetom tona' zbog toga što je skladao 'programna' djela, nego i zbog toga što je sačinjavao, začinjao glazbu uopće. Što otkrivaju njegove skladbe, kao 'pjesništvo tona'? Možda nije slučajno da su Radmiova djela – izuzmemo li ona 'avangardnog karaktera' – obilježena stanovitim rezom, napuklinom, mijenjajući naglo ton, čak i ako je posrijedi neznatan lom. I to od najranijih skladbi, primjerice od klavirske minijature *Bunar*, što ju je Radmio zapisao kao sedamnaestogodišnjak,<sup>36</sup> pa sve do preludija *L'air sonnante*, skladbe na-

<sup>33</sup> U nas se izraz *symphonische Dichtung* obično prevodi kao simfonijska pjesma, no točnije bi bilo prevesti ga kao simfonijsko pjesništvo ili simfonijsko pjevanje. Povijest ovoga pojma, barem ako je slijediti njezin prikaz iz muzikološkog pera (usp. Rainer SCHMUSCH: *Symphonische Dichtung*, u: Hans Heinrich Eggebrecht et al. (ur.): *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, serija 29, Stuttgart: Franz Steiner, 1999, 1-18), obilježena je upravo zaboravom 'poetskog' nesvodivog na tehniku skladanja. 'Poetsko' se tako već na početku novoga vijeka razumije kao da je nešto ontičko, bez obzira na to je li posrijedi oznaka za sposobnost iznašašća melodije (naspram skladanja koje se drži pravila tonskog sloga; usp. *Ibid.*, 1), za skladateljsku invenciju visokog ranga od strane genija (naspram prozaične prosječnosti obrtnika; usp. *Ibid.*, 5) ili pak za stanovito djelo oblikovano prema poetskom nacrtu, jednakovrijedno književnom djelu, ali dotičući i ono književnom djelu nedostupno (naspram djela oblikovanog prema ustaljenim glazbenim shemama; usp. *Ibid.*, 10). Pritom je – sa svoje strane – i sâm muzikološki govor već uhvaćen u mrežu novovjekovnih određenja glazbe i skladanja, kada se primjerice 'poetsko' suprotstavlja »racionalnom posezanju za korpusom pravila« (*Ibid.*, 1) ili kada se dotični izraz u kontekstu glazbe poglašava »metaforičkim« (*Ibid.*, 2).

<sup>34</sup> Pritom ne bi trebalo smetnuti s uma kako je posrijedi relacijski pojam koji nastaje da bi se označilo ono 'drugo', markirajući ga kao periferno u odnosu na središte, obilježeno težnjom prema »purizmu« (Michel CHION: *Le poème symphonique et la musique à programme*, Paris: Fayard, 1993, 12). U tome sklopu, u kojemu se značenje pojmova 'čista' i 'programna' glazba izvodi iz pretpostavke o njihovoj međusobnoj suprotnosti, nijedna od njih nema neko substancijalno određenje, nego se razumije tek s obzirom na ono drugo, no tako da je prva 'prava' glazba, Glazba s velikim G, dočim je druga nekovrsni otpadak, glazba s pridjevom, značenje kojega je difuzno i stoga izvor neprestanih prijevora, ali uvijek s ciljem da se zauzme hijerarhijski viša pozicija, prazno mjesto 'prave' glazbe. U pokušaju da »rehabilitira« programnu glazbu – i pritom zadrži sam pojam 'programna glazba' – Chion stoga mora ovaj odnos razumjeti drukčije, ne kao suprotnost nego kao neodređenost, koja se uvijek iznova sklapa u svakom pojedinom slučaju, bilo kao »imitacija«, »deskripcija«, »reprezentacija«, »šifra« (*Ibid.*, 36) ili kako drukčije.

<sup>35</sup> Usp. Hrvatski glazbeni zavod, Zagreb, Fond Marko Radmio, Marko RADMIO: *Nepoznata pjesma iz nepoznate luke* za glas i klavir (1961).

<sup>36</sup> Usp. Hrvatski glazbeni zavod, Zagreb, Fond Marko Radmio, Marko RADMIO: *Bunar (Der Brunnen)* za klavir (1927).

stale u lipnju 1980.<sup>37</sup> I dok se u prvoj rez pojavljuje bliže početku, kao brza silazna pasaža već u petom taktu, nakon koje se glazba od prozračne i rastvorene fakture lišene basa naglo stabilizira, kao da ju je pasaža uputila u drugi smjer, u drugoj skladbi, možda prisjećanju na vlastiti mladenački spis,<sup>38</sup> rez nastupa bliže kraju i to takoreći iz suprotnog smjera: kao da se raspuklina što je neopazice rasla naposljetku raskriva. Početak skladbe *L'air sonnante*, naime, usredšten je oko tonova cjelostepene ljestvice (c-d-e-ges-as-b) u srednjem registru klavijature, na kojima se zastaje i kojima se dodaju obigravajući ornamenti u brzjoj trioli (vidi primjer 10).

### Primjer 10

Marko Radmio: *L'air sonnante* za klavir, početak, str. 1, redak 1-2.

The image shows the beginning of the piano piece 'L'air sonnante' by Marko Radmio. It consists of three staves of music in 4/4 time. The first staff begins with a rest marked 'm. s. pausa' followed by a triplet of eighth notes. The second and third staves continue the melodic line with similar triplet patterns and rests. The music is characterized by a descending melodic line and a rhythmic pattern of triplets.

Postupno se iz ovoga stanja diferencira dvoglasno kretanje (silazni pomak  $f^1-e^1$  u drugom taktu), ulazi basov ton, a potom paralelna melodijska linija podebljana terciama, paralelnim sekstakordima i sekundakordima. No već se na četvrtoj dobi drugoga takta kao strukturno nosivi ton pojavljuje  $g^1$ , stran početnom cjelostepenom sklopu, da bi se u četvrtom taktu neopazice javio i ton  $es^2$ . Zajedno će zazvučati već u sljedećem taktu kao seksta  $g^1-es^2$  (u zapisu se na tome mjestu, za svaki slučaj, pojavljuje i predznak u zagradi ispred tona  $g$ ), a nedugo će se zatim pojaviti i akord  $es-g-b$ . Kada se melodijske formacije, koje su se postupno razvijale iz početne amorfnе situacije, napokon učvrste tročetvrtinskim metrom, odjednom će, poput zmijina svlaka, odbaciti cjelostepeni sustav i posve se prikloniti gravitaciji  $Es$ -dura, u slogu nalik koralnom, u kojemu harmonija ravna kretanjem dionica.

<sup>37</sup> Usp. Hrvatski glazbeni zavod, Zagreb, Fond Marko Radmio, Marko RADMIO: *L'air sonnante* za klavir (1980).

<sup>38</sup> Misao iz Busonijeva *Nacrta nove estetike tonske umjetnosti* o tome da je glazba »zrak koji zvuči« (tönende Luft), i kao takva »slobodna«, Radmio je kao citat uvrstio u svoj almanah. Usp. M. RADMIO: *Dolje mrtva umjetnost! Hoćemo živu umjetnost!*, 43. Vidi također Ferruccio BUSONI: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, reprint drugog dopunjenog izdanja, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2016, 11.

Ton 'moderne' glazbe kao da se naglo preokreće u ton Bachova korala izvedenog na klaviru, omiljenu akademsku vježbu na nastavi harmonije!

Nije li stoga ono 'pjesničko' Radmiove glazbe upravo u rezu što ga sâma daje naslutiti? Nije li tu posrijedi obilježnost upravo onim što je Hölderlin nazvao »cezurom«,<sup>39</sup> onim što pjesništvo čini pjesništvom, svjedočanstvom necjelovitosti? A njome su, čini se, obilježena čak i ona Radmiova djela koja iskazuju težnju prema sigurnosti, cjelovitosti, veličini, djela 'avangardnog karaktera'. Tako skladba *Za glasovir II.* završava, doduše, osvajajući cijeli prostor klavijature, ali po cijenu posvemašnjeg rasapa sloga, kao da kreće u neki zjapeći ponor koji je guta. Još je bolniji završetak skladbe *U domašaju balade*: njezin pokušaj uspostave jedinstva dramatskim razvojem iz početnog stanja skončat će u dugom turobnom zamiranju. A *Chiemsee*, djelo u kojem se jedan ambijent otkriva 'kao' drugi? Nije li tu posrijedi nekovrsni rekvijem nakon što se tragedija već zbila? Nije li posvećen nesretnome kralju koji je povjerovao da je umjetnost jedini i 'pravi' život, a sve drugo tek njegova sjena koje se valja lišiti, ili od koje barem treba pobjeći, završavajući tako u jezerskom mulju?<sup>40</sup> U njegovu se liku Marko Radmio, prebivajući u vlastitu svijetu umjetnosti okružen prizemnom zbiljom (uključujući škole i akademije, koje umjetnost usmrćuju svodeći je na puko znanje, tehniku, kalkulaciju), i sâm mogao prepoznati. Nije li Radmio, kidajući spone što su ga vezivale za ono 'prozaično', sâm napisao – na svojem idiomatičnom njemačkom – i stihove za ovo djelo, poput Wagnera, Ludwigova uzora i ujedno mimetičkog suparnika u pokušaju da svekoliku zbilju, uključujući i vlastiti život, pretvori u umjetnost?<sup>41</sup> I nije li Radmio, na posljetku, život Marka Kiša sveo na gotovo ništa?

<sup>39</sup> Friedrich HÖLDERLIN: Anmerkungen zum Oedipus, u: ISTI: *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, sv. 2, Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, 2008, 850.

<sup>40</sup> U svojoj studiji o 'autsajderima' Hans Mayer Ludwigovu ideju o umjetnosti kao jedinom i pravom životu razmatra tako da je vezuje uz višestruke nemogućnosti odnosno 'usamljenosti': »Ludwig je sanjarski život okrunio snom o smrti (*Todestraum*), prevedenom u zbilju: kao i sve u toj egzistenciji kralja koja je uvijek bila i imala biti formalnom egzistencijom. Trostruka usamljenost: *formalna egzistencija jednog kralja; jednog umjetnika* koji ne može stvarati, pa makar u svojim arhitektonskim snovima; *jednog homoseksualca* koji je kralj i katolik, dakle ne može voditi dvostruki život. Verlaineov sonet (posvećen Ludwigu, op. D. D.) daje naslutiti da je pjesnik osjetio mnogo od toga. I on je sam pokušao i građansku integraciju, kao i skandalozno neintegriranje. Oboje neuspješno; pri prvom eksperimentu izgubio je ženu i djecu, pri drugom nezaboravnog Rimbauda. No, s trećom mogućnošću, opijenošću smrću, uvijek se samo poigravao. Pored zdvojno žuđenog ujednačenja (prilagođenja, *Gleichschaltung*) i provocirana skandala, *opijenost smrću je rijetka, treća mogućnost homoseksualne egzistencije* u građanskom puritanizmu 19. stoljeća.« Hans MAYER: *Aufsenseiter*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1976, 250.

<sup>41</sup> O Ludwigovu »mimetičkom suparništvu« prema umjetniku vidi: Dalibor DAVIDOVIĆ: *Filmfuge*, u: Antonio Baldassarre – Tatjana Marković (ur.): *Music Cultures in Sounds, Words and Images. Essays in Honor of Zdravko Blažeković*, Wien: Hollitzer, 2018, 91. S druge strane, znano je kako sâm Wagner nipošto nije bio lišen državičkih ambicija, kao što je nastojao estetizirati i vlastiti život, napose u kasnijim godinama, ima li se na umu njegova potreba za 'lijepim stvarima', o kojoj svjedoči prepiska s Judith Gautier. O tome vidi: Richard WAGNER – Cosima WAGNER: *Lettres à Judith Gautier*, Paris: Gallimard, 1964.

Ali rez u Radmiovim skladbama, o kojemu je ovdje riječ, kao da je i sâm sveden na 'nešto', kao da se ima očitovati 'negdje', u nekom djelu. I kao takav je predmet kalkulacije, skladateljske tehnike, poeto-logije, kako je o njemu uostalom pisao i sam Hölderlin nabrajajući različite kombinacije »mijene tonova«. Je li Radmio naslutio drugi ton i u slučaju reza, onaj koji i sâm rez raspolovljuje, čineći ga necijelim? Fotografija koja ga prikazuje s dogorjelom cigaretom kao da upućuje na to kako njegova samoća nije samo samoća jedne osobe, samotne iz nekog razloga što ga je moguće naslućivati, nego ujedno i samoća pisca. Naslućivati ili prepoznavati karakter i razlog njegove samotnosti, pronalaziti u njoj znamenja, odnosno indicije, znači prevesti je u neku 'inklinaciju', razumjeti je kao neozbiljenu mogućnost, kao nešto što se moglo ili trebalo zbiti, ali je osujećeno nekom preprekom. Samoća se tu razumije kao usamljenost: Marko Kiš želio je biti s nekim (s kim?), ali nije mogao ili smio, pa bi stoga i njegovu umjetnost valjalo shvatiti kao bijeg u onaj svijet u kojemu je mogao biti slobodan. Kada Blanchot, govoreći o samoći, kaže kako je 'netko ondje gdje sam sâm', tada bi ovakvo razmatranje, nedvojbeno potrebno i opravdano, u tome 'nekome' razaznalo obrise nekoga drugog, neke osobe. Jer nitko nije sâm nego je uvijek već bačen u svijet, pa se stoga i u njegovoj samoći drugi uvijek već impliciraju, bez obzira na to uolikoj su mjeri pobliže određeni (npr. kao otac, majka itd.). Ali to nije i jedini ton Blanchotove rečenice. Jer taj 'netko' ne mora se razumjeti samo kao druga osoba, nego i kao nešto drugo unutar mene samoga, mene kao samca. Kao nešto neosobno, opće, ali ujedno neznan. »Nije li netko (*quelqu'un*) bezlično treće lice (*le Il sans figure*), ono Se (*le On*) u kojemu se ima udjela, no tko u njemu ima udjela? Nikada ovaj ili taj, nikada ti i ja. Nitko nema udjela u tome Se. To 'Se' pripada području koje se ne može rasvijetliti, ne zato što bi skrivalo tajnu stranu svakom otkrivenju, ni zato što bi bilo radikalno tamno, nego zato što preinačuje sve što mu može pristupiti, čak i samu svjetlost, u anonimno, impersonalno bivstvovanje (*l'être*), ono ne-istinito, ne-zbiljsko, a ipak uvijek tu. U tome pogledu, to 'Se' jest ono što se najbliže pojavljuje kada se umire.«<sup>42</sup> I kada sam sâm, to anonimno, bezlično 'Se' uvijek je već tu, upravo stoga što nije posrijedi nešto bivstvjuće, nego ono što me uopće bivstvjućim čini, ono posve neznan koje takvim uvijek ostaje, povlačeći se svaki put iznova.

A i Radmiovo djelo, posvećeno mahom glasoviru, glazbalu samca, kao da svjedoči o tome da je za njega skladanje uvijek iznova oslušivanje onoga neznanog, onoga s onu stranu tehnike i kalkulacije, čak i ako se ono pokadšto zaboravlja u stremljenju prema nečemu određenom, jednome i iz jednoga izvedenome, da bi skladatelj s druge strane dopuštao da u njegovu glazbu uđe bilo što, od pjesničke riječi do filma, o čemu svjedoče kako njegovi zapisi (Radmiov almanah zaključuje prilog koji odaje pasioniranog posjetitelja kina<sup>43</sup>), tako i ponešto kinematografski

<sup>42</sup> M. BLANCHOT: *L'espace littéraire*, 27-28.

<sup>43</sup> Usp. M. RADMIO: *Dolje mrtva umjetnost! Hoćemo živu umjetnost!*, 44 i dalje.

»Orijent« istoimene etide ili hispanski ambijent klavirske skladbe *Air espagnol*. U njegovu je svijetu bilo mjesta i za pjesnika Heinea,<sup>44</sup> i za tragičnog Ludwiga, i za vizionara Busonija, i za »fenomenalan glumački individuum«<sup>45</sup> Grete Garbo. Njegovo je slušanje tako svagda singularno i inicijalno, onoga 'da' se nešto prigada, dočekujući ga – s ljubavlju. Je li to ono što njegovo djelo čini istodobno manje avangardnim i ujedno avangardnijim od svake avangarde? Možda stoga nije slučajno da je Radmio u predavanju poznatoga – avangardnog – skladatelja zamijetio i zapamtio upravo ono što je, godinama kasnije, spomenuo u jednome od svojih rijetkih spisateljskih pojavljivanja u javnosti: »Stockhausen je na prvom zagrebačkom Bijenalu u svom posebno vrijednom predavanju izrekao i misao da se u prosuđivanju muzike i odnošenju prema njoj treba odnositi kao prema ljubavi.«<sup>46</sup> Jedan je umjetnik samo izrekao ono što je drugi već znao, oduvijek.<sup>47</sup>

#### IZVORI I BIBLIOGRAFIJA:

AJANOVIĆ-MALINAR, Ivona: Kiš Šaulovečki, Marko, *Hrvatski biografski leksikon*, <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=10430> (pristup 1. 3. 2018).

BLANCHOT, Maurice: *L'espace littéraire*, Paris: Gallimard, 2005.

BORGES, Jorge Luis: Analitički jezik Johna Wilkina, u: ISTI: *Sabrana djela 1944-1952.*, preveo Marko Grčić, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1985, 168-170.

<sup>44</sup> *Ibid.*, 27 i dalje.

<sup>45</sup> *Ibid.*, 47.

<sup>46</sup> M. RADMIO: Marginalije uz jednu desetgodišnjicu, 17. Odjek ove misli pojavljuje se u dopisu što ga je Radmio poslao upravi Jugoslavenske muzičke tribine u Opatiji: »Nikoga se ne može siliti na ljubav, jer se to protivi biću ljubavi. Tako se nikoga ne može siliti ni na prihvaćanje, slušanje i izvođenje neke muzike, jer, da opet citiram Stockhausena – 'prema muzici se čovjek ima odnositi kao prema ljubavi'.« Hrvatski glazbeni zavod, Zagreb, Fond Marko Radmio, Dopis Marka Radmija Jugoslavenskoj muzičkoj tribini (22. 2. 1978), 1. Sam dopis, u kojemu skladatelj traži povrat svojih rukopisnih partitura što su bile izvedene na jednoj od prethodnih opatijskih tribina, dokument je u kojemu se ocrtava ne samo način kako je glazbeni svijet dočekao javne izvedbe njegove glazbe nego i kako je sam Radmio taj doček protumačio: »To mi je žao tim više, što se je inače i čitav niz drugih imena s područja muzičke profesije – branše teško ogriješio o mene i naš muzički stalež sudjelovanjem u prljavoj kampanji protiv mene. Tu se u nekoj čudnoj i bolećivoj servilnosti intrigiralo, šikaniralo, objeđivalo. Razmetali se i nabacivali se prostačkim i lascivnim insinucijama, te bez i najelementarnijeg odgoja davali primjer krajnje nekulture. Činili su to i javno za vrijeme muzičkih priredbi, gdje im je ova čudna djelatnost bila važnija od slušanja muzike, a smetali su kod toga i druge kod slušanja muzike. Fioretti! I to se onda zove naša muzička kultura! Čovjeku pamet stane, kakova su sve zvučna imena s područja muzičke profesije sudjelovala u toj prljavštini. Tu uopće ne spominjem razne druge diskriminacije, koje sam imao prilike doživjeti na području našega muzičkog života. Ništa, – neka im svima služi na čast –, meni preostaje samo sažalni smiješak prema svim tim manifestacijama intelektualne i moralne bijede«. *Ibid.*, 3. O kakvim je 'lascivnim insinucijama' i 'diskriminacij' riječ, koji modus Radmiove egzistencije po- gađaju, čitatelj može tek naslućivati. No, poslovičnu nezainteresiranost domaće sredine protumačiti kao namjernu sabotažu možda je mogao samo onaj kojemu je doista stalo do umjetnosti, onaj koji je umjetnosti dao sve, pa i ono što sâm nema – naime, sebe.

<sup>47</sup> Zahvaljujem Nadi Bezić na pomoći oko arhivskoga gradiva i Heleni Skljarov na prijepisu i re- dakturi notnih primjera.

- BUSONI, Ferruccio: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, reprint drugog dopunjenog izdanja, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2016.
- CHION, Michel: *Le poème symphonique et la musique à programme*, Paris: Fayard, 1993.
- DAVIDOVIĆ, Dalibor: Filmfuge, u: Antonio Baldassarre – Tatjana Marković (ur.): *Music Cultures in Sounds, Words and Images. Essays in Honor of Zdravko Blažeković*, Wien: Hollitzer, 2018, 79-111.
- FELDMAN, Morton: Conversations without Stravinsky, u: ISTI: *Essays*, ur. Walter Zimmermann, Kerpen: Beginner Press, 1985, 56-66.
- HÖLDERLIN, Friedrich: Anmerkungen zum Oedipus, u: ISTI: *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, sv. 2, Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, 2008, 849-857.
- Hrvatska radiotelevizija, Zagreb, Fonoteka, Dokumentarna snimka: DETONI, Dubravko: *In memoriam. Marko Radmio*, emitirano na Trećem programu Hrvatskoga radija (1996).
- Hrvatska radiotelevizija, Zagreb, Fonoteka, Dokumentarna snimka: DETONI, Dubravko: *Pierrot mjesečar. Skladatelj Marko Radmio*, emitirano na Trećem programu Hrvatskoga radija (1995).
- Hrvatska radiotelevizija, Zagreb, Fonoteka, Dokumentarna snimka: SEDAK, Eva: *Vrijeme jednog skladatelja. Marko Radmio*, emitirano na Trećem programu Radio-Zagreba (1984).
- Hrvatski glazbeni zavod, Zagreb, Fond Marko Radmio, Dopis Marka Radmija Društvu skladatelja Hrvatske (21. 11. 1984).
- Hrvatski glazbeni zavod, Zagreb, Fond Marko Radmio, Dopis Marka Radmija Jugoslavenskoj muzičkoj tribini u Opatiji (22. 2. 1978).
- Hrvatski glazbeni zavod, Zagreb, Fond Marko Radmio, Izrezak novinskog članka: \*\*\*: Žubor glazbe, *Vjesnik* od 25. 11. 1979, 26-27.
- Hrvatski glazbeni zavod, Zagreb, Fond Marko Radmio, Komentar Dubravka Detonija za koncert održan 16. 10. 1988. u dvorani Istra u sklopu ciklusa praizvedbi komorne glazbe Europhonia.
- Hrvatski glazbeni zavod, Zagreb, Fond Marko Radmio, RADMIO, Marko: *Bunar (Der Brunn)* za klavir (1927).
- Hrvatski glazbeni zavod, Zagreb, Fond Marko Radmio, RADMIO, Marko: *Chiemsee* za glas i klavir (1964).
- Hrvatski glazbeni zavod, Zagreb, Fond Marko Radmio, RADMIO, Marko: *L'air sonnante* za klavir (1980).
- Hrvatski glazbeni zavod, Zagreb, Fond Marko Radmio, RADMIO, Marko: *Lento cantabile* za klavir (1961).
- Hrvatski glazbeni zavod, Zagreb, Fond Marko Radmio, RADMIO, Marko: *Nepoznata pjesma iz nepoznate luke* za glas i klavir (1961).
- Hrvatski glazbeni zavod, Zagreb, Fond Marko Radmio, RADMIO, Marko: *Preludij za cello i klavir* (1976).
- Hrvatski glazbeni zavod, Zagreb, Fond Marko Radmio, RADMIO, Marko: *Tri nokturna* za klavir (1937-1941).
- Hrvatski glazbeni zavod, Zagreb, Fond Marko Radmio, RADMIO, Marko: *Trois études* za klavir (1933).
- Hrvatski glazbeni zavod, Zagreb, Fond Marko Radmio, RADMIO, Marko: *U domašaju balade* za klavir (1969).

- Hrvatski glazbeni zavod, Zagreb, Fond Marko Radmio, RADMIO, Marko: *Za glasovir II.* (1969).
- Hrvatski glazbeni zavod, Zagreb, Fond Marko Radmio, Tiposkript radijske emisije: DAVIDOVIĆ, Dalibor: *Glazba koju valja tražiti pod krevetom*, emitirano na Trećem programu Hrvatskoga radija (9. 12. 1994).
- Hrvatski glazbeni zavod, Zagreb, Fond Marko Radmio, Tiposkript radijske emisije: SARAČEVIĆ, Alida: *Vrijeme jednog skladatelja. Marko Radmio*, emitirano na Trećem programu Radio-Zagreba (11. 9. 1989).
- KIŠ, Krsto – KIŠ, Marko: *Kronika roda Kiš Šaulovečki*, tiposkript u knjižnici Hrvatskog državnog arhiva, 2000.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe: *Musica ficta (Figures de Wagner)*, Paris: Christian Bourgois, 1991.
- MAYER, Hans: *Außenseiter*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1976.
- RADMIO, Marko: *Dolje mrtva umjetnost! Hoćemo živu umjetnost!*, Zagreb: Naklada pišćeva u komisiji knjižare St. Kugli, 1931.
- RADMIO, Marko: Marginalije uz jednu desetgodišnjicu, *Prolog*, 6 (1974) 21, 17-18.
- RADMIO, Marko: Marginalije uz 25-godišnjicu ACEZANTEZ-a, u: Raul Knežević (ur.): *ACEZANTEZ*, Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, 1999, 57-59.
- SCHMUSCH, Rainer: *Symphonische Dichtung*, u: Hans Heinrich Eggebrecht et al. (ur.): *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, serija 29, Stuttgart: Franz Steiner, 1999, 1-18.
- SEDAK, Eva: Hrvatska glazba između moderne i avangarde, u: Mislav Ježić (gl. ur.): *Hrvatska i Europa. Kultura, znanost i umjetnost*, sv. 5, Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti – Školska knjiga, u tisku.
- WAGNER, Richard – WAGNER, Cosima: *Lettres à Judith Gautier*, Paris: Gallimard, 1964.



---

*Summary*

## THE POET OF THE TONE

Although the person and the work of Marko Radmio (1910-1996) seem to be almost forgotten today, his name is possible to encounter in some critical and scholarly works on the history of composition in Croatia in the 20th century, as an example of avant-garde composition coming from the »outsider margins«. The understanding of Radmio's music, mostly his pieces from the 1960s, as belonging to the avant-garde was accelerated by the circumstances in which his music was performed. Even Radmio himself was inclined to such an interpretation, which was coupled with the narrative on the historical development of music in which the efforts of the *outsiders* in fact *anticipate* some later states of music. At the same time, Radmio tried to neutralize the consequences of this understanding of his work by the argument that the musical cannot (and should not) be equated with the technical side of music. Instead of the term »composer«, in which he recognized such an equation, Radmio preferred, when trying to designate his own activities, to choose the forgotten German term *Tondichter* (»tone poet«), in which he found the essence of musical vocation preserved. In this paper, the author explores the consequences of such a change for Radmio's music and for his thoughts on music.