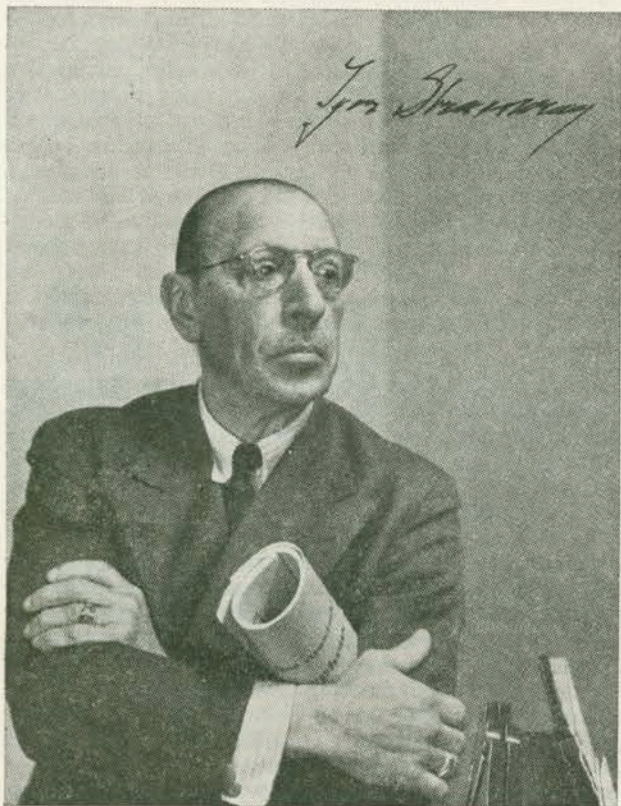


Snaga umjetničkog obnavljanja (U povodu smrti Igora Stravinskog)

U dubokoj starosti — u lipnju ove godine bio bi navršio 89 godina — umro je u New Yorku 6. travnja 1971. Igor Stravinski, vjerojatno najznačajniji kompozitor što ga je Evropa dala dvadesetom stoljeću.



Ovaj umjetnik golemog stvaralačkog potencijala rano je ušao u središte glazbenih zbivanja Evrope i svijeta i u njemu ostao do visoke dobi, u neprekidnoj svježini stvaralaštva i obnavljanja umjetničkih ciljeva. Rečeno je da se u njegovim djelima ogleda sav razvojni put glazbe u XX stoljeću. To je bez sumnje točno. Ali nije sasvim dovoljno, jer Stravinski sintetizira u svom stvaranju golem put evropske glazbe, od kasnog srednjeg vijeka do danas. U njegovoj se glazbi nalaze elementi što su se pojavili na dugom putu od Machaulta do Weberna. On ih je sve usvojio, asimilirao, transformirao i preobrazio u svoj umjetnički govor. Kaže se da ima mnogo Stravinskih: onaj iz »ruskog« razdoblja s revolucionarnim »Posvećenjem proljeća«; neoklasicist koji usvaja obilježja glazbe proteklih vremena i nadahnjuje se Pergolesijem, Bachom, Mozartom, Weberom, Čajkovskim; pristaša dodekafonije i avangardnih postupaka nakon drugog svjetskog rata; poganin iz »Posvećenja proljeća«, kršćanin iz Mise i Simfonije psalama, poklonik apolonijskog rada i njegovatelj profinjeno razrađenih komornih minijatura... Svaki je takav Stravinski pravi Stravinski u određenim fazama i trenucima svoga stvaranja. A svi ti različiti izgledi njegova umjetničkog lika samo svjedoče s kolikom je upornošću izbjegavao ustajalosti i nepokretnosti, s koliko se lju-

bopitne snage njegova umjetnička znatiželja mijenjala čim bi osjetila da mu stvaralački rad ulazi u opasnosti uhodanih staza i putova. Zahvaljujući upravo nemirnosti njegova duha, težnji za stalnim obnavljanjem i asimiliranjem novih elemenata, umjetnost je Igora Stravinskog postala doista ogledalom glazbene kulture našega stoljeća. Sve značajno što je ona dala naći ćemo u djelima Igora Stravinskoga: opijanje kromatikom i politonalnost, atonalne slobode i njihovo pokoravanje dodekafoničkim načelima, impresionističke i ekspresionističke značajke, oživljavanje baroknih obilježja, obogaćivanjem ritma prebacivanjem akcenata i uvođenjem polimetrije ali i jednodjelnost ostinatnih ritmova, oduševljavanje nekadašnjom novošću jazzovih improvizacijskih zvukova, posizanje za arhaičnošću sredovjekovnih kompozicijskih postupaka, bogatu igru polifonije i kanonskih glasova. Sve se to splicu u ovom duhu nevjerovatnog umjetničkog senzibiliteta koji svemu što stvara udara pečat svoje neponovljive ličnosti i postaje donekle mostom što spaja daleka vremena i prostore s još nesagledanom budućnošću.

Može se to izraziti i drugim riječima: Stravinski nije samo jednom počeo komponirati, već više puta. Hotimice je on u više navrata »zaboravljao« ono što je dotad naučio i započinjao svoj stvaralački put iznova, da bi svaki put, upornošću obnavljanja i usvajanja, stigao do novih vrhunaca i novog majstorstva. Njegova »vječna mladost« bila je posljedica njegove urođene potrebe da s vremena na vrijeme revirdira svoje estetske poglede i odredi im drugi smjer i drugu putanju.

Prvi dio svog životnog puta izložio je sam umjetnik u knjizi **Kronika mog života** (Chroniques de ma vie, 2 sv, Paris 1935.). Rođen 17. lipnja 1882. u mjestu Oranienbaum kod Petrograda, kretao se od rane mladosti u domu u kojemu je umjetnost vladala. Otac mu je bio glasoviti operni pjevač, pa je slušajući očeve nastupe mladi Stravinski zarana zavolio muzičko kazalište kojemu će u baletu i operi dati toliko značajnih doprinosa. Ali u svom djetinjstvu i dječastvu Stravinski susreće i druge doživljaje koji će ući u njegovu svijest i podsvijest i odraziti se u njegovim kasnijim radovima. Primitivizam seoskih pjevača, muzika na sajmovima, ulično pjevanje varoških pjesama, likovi iz priča (susret vojnika i đavla, žar-ptica i čarobnjak Kašče), svadbeni prizori na selu, sve su to, veli H. H. Stucenschildt, »pralikovi, arhetipovi, pojave iz snova; njihova su lica i haljine šarene kao na ikonama ili kao u oslikanim ruskim dječjim knjigama, čije se reminiscencije javljaju na sasvim naivan način u ranim slikama Vasilija Kandinskog, dok ih kod Marca Chagala susrećemo u nadrealističkoj otuđenosti.«

Mladi Stravinski uči i završava pravne nauke, ali uz to marljivo vježba klavir te od 1903. do 1908. dobiva (ponešto neredovito) pouku iz kompozicije od Nikolaja Rimskog-Korsakova, velikog ruskog orkestralnog koloriste, koji je bez sumnje mnogo pridonio da Stravinski zavoli likove iz ruske priče i dovede ih na pozornicu svojih vlastitih djela. Od 1907. on dolazi u doticaj sa Sergejem Džagiljevom, umjetničkim mecenom i jednim od onih koji su prvi počeli utirati put moderno shvaćenom baletu i napuštati klasično-

romantične sheme baletnih pokreta, nadomještajući ih slobodnim nevezanim baletnim izrazom. Susret s Djagiljevom pretvara se u veoma plodnu suradnju koja daje pobudu za nastajanje niza veoma značajnih baletnih djela. Već prije svjetskog rata živio je Stravinski naizmjenice u Rusiji i Parizu. Od 1914. do 1920. boravi u Švicarskoj, zatim ponovo u Parizu. Početak drugog svjetskog rata vodi ga u Sjedinjene Države gdje će ostati do smrti, uz prekide izazvane putovanjima po Evropi (u dubokoj starosti posjetit će još jednom, poslije pola stoljeća izbjavanja, svoju rodnu zemlju; tom će prilikom svratiti i u Jugoslaviju; onima koji su u Zagrebu mogli 12. V 1963, na drugom Zagrebačkom bijenalu, prisustvovati nastupu Igora Stravinskog kao dirigenta svoje simfonije u tri stavka, ostat će u sjećanju slika tog otpornog starca koji, nasuprot svim pravilima uobičajenog ponašanja za dirigentskim pultom, uz nekoliko ruskih riječi isprike, skida frak i vodi svoje djelo do kraja u košulji, ostajući njegovim autentičnim tumačem).

Emigrant više igrom slučaja nego svijesnom voljom (iz Rusije je otišao znatno prije Oktobarske revolucije), Stravinski je i u promjenama ambijenta i sredinâ, uzrokovanim zgodama njegova života, očitovao iste one sposobnosti koje su mu pomagale da se divno snađe u promjenama načina komponiranja što ih je izazivala njegova potreba za obnavljanjem. U prvom se redu to odnosi na njegovo čudesno svladavanje jezičnih problema. Odmakavši se silom prilika od rođenog ruskog jezika koji ispunja stihove njegovih ranih vokalnih djela, Stravinski usvaja francuski u Švicarskoj i Francuskoj. Taj jezik postaje novim medijem njegova svakidašnjeg govora i pisma, on zadivljujućom temeljitošću ulazi u sve jezične probleme što ih primjerice nameće tako težak tekst kao što je Gideova *Perséphone* i uspijeva da provede idealno stapanje jezičnih i glazbenih elemenata. U svojoj drugoj emigraciji, u anglosaksonski svijet, on na isti zadivljujući način svladava problematiku engleske jezične kulture, vanrednom se lakoćom krećući u okviru stihova iz elizabetanskog vremena i Shakespeareovih djela i u odnosima suvremenog engleskog govora i poezije kako se oni pojavljuju u radovima D. Thomasa i W. H. Audena. No nije samo imao utančan sluh za žive jezike već i za one o čijem nekadašnjem životu govore samo dokumenti. Svjedoče o tome radovi što ih je napisao na latinski tekst, u prvom redu opera-oratorij *Oedipus Rex*, a zatim crkvene kompozicije.

Kao i svaka jaka ličnost, tako je i Stravinski imao svoje simpatije i antipatije. Zaljubljen u glazbenu kulturu svoje zemlje, a zatim francuskog kruga u kojemu se dugo kretao, nije nalazio mnogo afineteta za njemačku klasiku i romantiku. Veliki likovi kao što su Wagner, Brahms, Bruckner ostali su mu do kraja strani. Još je najviše cijenio C. M. v. Webera. U svojim estetskim pogledima bio je također jako osoban, ponekad i jednostran. O glazbi je više puta govorio i odgovarao na pitanja. Njegova predavanja održana 1939—40. na francuskom jeziku na Harvardovu univerzitetu u Cambridgeu (USA) i objavljena pod naslovom *Glazbena poetika* (*Poétique musicale*) daju potpun uvid u njegovo shvaćanje glazbe, u domet njenih mogućnosti i uloji što je ima u čovjekovu životu. Niz intervjuâ s njegovim suradnikom i pomagačem R. Craftom, objavljenih u više svezaka, dopunjuje te poglede i dalje ih proširuju. U svojoj punoj umjetničkoj zrelosti Stravinski gleda na glazbu kao na potpuno autonomnu umjetnost kojoj nije dato da odrazi bilo što vanglazbeno. Ako nekomu i izgleda da glazba nešto izražava, onda je to više iluzija nego stvarnost. No čujmo samog umjetnika: »Glazba kao fenomen

data nam je samo za to da se uzmogne uspostaviti red u stvarima, osobito red između čovjeka i vremena. Da bi se taj red ostvario, on nužno i jedino zahtijeva stanovitu konstrukciju. Kad je ta konstrukcija gotova i red postignut, sve je rečeno. Upravo ta konstrukcija, taj postignuti poredak izaziva u nama posebno osjećanje, koje nema ništa zajedničko s uobičajenim opažanjima i reagiranjima što ih dugujemo svakodnevnim životnim utiscima. Osjećanje što ga pobuđuje glazba teško bi se moglo bolje opisati ako ga ne usporedimo s onim koje u nama izaziva promatranje igre arhitektonskih oblika. Goethe je ovo dobro shvatio kad je rekao da je arhitektura smrznuta glazba. Svim ovim nespozumima uzrok je u tome što ljudi u glazbi uvijek traže nešto drugo nego što je ona sama. Za njih je važno da znaju što ona izražava i na što je autor mislio kad ju je komponirao. Oni ne mogu shvatiti da je glazba činjenica za sebe i da ta činjenica ne ovisi o tomu što bi im glazba mogla dočarati. Drugim riječima: glazba ih zanima jedino ukoliko se odnosi na kategorije stvari izvan glazbe, ali koje u njima izazivaju bliske osjećaje«. Svatko se zacijelo ne bi mogao složiti s ovim osnovnim gledištima Stravinskog, ali im mora priznati suvremenost u održavanju jednog doba koje je određito stalo na antiromantičke pozicije i napustilo programnost u punom poštivanju autonomije glazbene umjetnosti.

Nakon prvih stvaralačkih pokušaja (simfonija u ES-duru, orkestralne kompozicije *Scherzo fantastique* i *Vatromet*) privukao je Stravinski pažnju međunarodne javnosti baletom *Žar-ptica* (1910), prvim plodom suradnje s Djagiljevom i njegovom trupom. Ovo djelo, u kojemu se osebujno stapaju obilježja ruskog narodnog blaga iz priča i muzičkog folklora s rafiniranom impresionističkom instrumentacijom, očituje i sasvim nov prodor elementarne snage u nizanju i upornom gomilanju kratkih melodijsko-ritmičkih formula s električnim zvukovima crescendima koja nas vode do vratiju evropskog muzičkog ekspresionizma. Najznatnija ostvarenja Stravinskog u prvom njegovom stvaralačkom razdoblju bit će i dalje povezana uz baletnu muziku i scenu. U Parizu, gradu u kojemu je Djagiljev po prvi put izveo *Žar-pticu*, doživljelo je godinu dana kasnije (1911) svoju premijeru i drugo baletno djelo Stravinskog: *Petruška*, također u izvedbi Djagiljeve družine. Još novije, naprednije u sredstvima izraza, sa skretanjima u politonalnost, polimetriju i poliritmiku, *Petruška* privlači neodoljivošću kontrasta u muzičkom materijalu (s povremenim citatima iz ruskog folklora), u scenskim zbivanjima, u drastičnom dočaravanju vašarskog meteža. Ali u središtu je sudbina pojedinca, lutke *Petruške*, otuđene i uništene neumoljivom logikom ljudskih osjećaja. Snaga disonance, pojačana oštrinom politonalnih spojeva i jakošću apartne instrumentacije, još je — za ono vrijeme — neugodnija, agresivnija u trećem baletu, nastalom iz suradnje Stravinskog i Djagiljeva. Bilo je to čuveno *Posvećenje proljeća* (*Le Sacre du Printemps*) čija se izvedba 1913. u Parizu pretvorila u jedan od najvećih skandala u analima evropskih kazališta, ravan vjerojatno samo padu Wagnerova »Tannhäusera« 1861. Ali svi — i oni, malobrojni, koji su se njime oduševljavali, i oni, daleko brojniji, koji su ga napadali — osjećali su da taj »udarac groma« označuje početak jedne nove epohe, jednog novog muzičkog osjećanja i doživljavanja. Stravinski ovdje oživljuje »prizore iz poganske Rusije«, ide dakle u arhaična, »barbarska« vremena u kojima elementarnom silom odražava osnovne pokretače duševnog života. I ritam i disonanca stječu u ovom baletu nov vid. Polimetrija caruje; mjera se neprekidno mijenja, nekadašnje stabilnosti koja čisto nije dopuštala da se mje-

ra promijeni ni jedan jedini put u okviru cijelog stavka, više nema. Slobode nagoviještene i dijelom ostvarene u prvim baletima, ovdje su u cijelosti ostvarene. Disonanca je sasvim oslobođena bilo kakve obaveze prema konsonanci; ona živi svojim slobodnim životom u kojemu njezine vrijednosti postaju sasvim nove i neočekivane. U ovom jedinstvenom baletnom djelu koje stoji na vratima muzike XX stoljeća kao njegov prvi veliki muzički manifest, prvo objavljivanje jednog novog muzičkog svijeta, mnogi se elementi nižu i stapaju u dojmove neponovljene snage: svježe intonirani arhaizmi, melodije folklornog prizvuka, »barbarsko divljanje« ostinatnih ritmova u često asimetričnim obrascima, s neočekivanim premještanjem naglaska, politonalne tvrdoće, sistematsko ponavljanje kratkih melodijskih formula podignuto do načela, neiscrpnost i neobičnost izbora i udruživanja instrumentalnih boja što ih autoru stavlja na raspolaganje golemi orkestralni aparat, izbjegavanje »raspjevanosti« i tradicionalnih melodijskih okvira »duga daha«.

Postepeno, iako još povezan uz uspomene iz rodnog kraja i zaljubljen u ruski folklor koji će ga još oplođivati, Stravinski upoznaje nove izvore muzičkog doživljavanja. Potreba za obnavljanjem umjetničkog horizonta tjera ga u potragu za drukčijim putovima i rezultatima. Američki vojnici donose pri kraju prvog svjetskog rata jazz u Evropu. Njegov jezik, nov u melodiji i u ritmici i u improvizacijskim elementima, morao je privući mnoge pa i najistaknutije evropske muzičare. Ni Stravinski ne prolazi ravnodušno mimo jazz (dokaz su **Ragtime** za jedanaest instrumenata i **Piano Rag Music**). Jazz se uvlači i u najznamenitije njegovo djelo iz prvih godina nakon Posvećenja proljeća, također posvećeno sceni. To je **Priča o vojniku** (*Historie du soldat*, 1918), nastala u suradnji s njegovim prijateljem, darovitim švicarskim književnikom C. F. Ramuzom. Ovo je djelo ulazak Stravinskog u novi svijet. To je oproštaj s Rusijom (iako je sadržaj načinjen upravo prema ruskoj narodnoj priči) i od njenih folklornih elemenata; to je oproštaj i od velikog orkestralnog sastava kojim se dosad služio: čitav je orkestar sveden na sedam instrumenata (violina, kontrabas, klarinet, fagot, kornet, pozauna, udaraljke koje kompozitor na upravo rafinirani način iskorištava). Neobičan je i način na koji se ovo djelo prikazuje gledaocu: s jedne je strane podij s instrumentalistima, s druge je recitator koji opisuje radnju, dok je u sredini podij s glumcima koji se služe samo mimikom. U toj priči o vojniku koji se vraća kući i susreće đavla koji mu oduzima violinu i varavim poluuslugama pobjeđuje dušu, Stravinski je na novim muzičkim stazama; patos zvukovne masivnosti prelazi u komornu prozračnost; muzika se odvija u zatvorenim cjelinama, u kojima prevladava proces pročišćene stilizacije, s priznacima ironične suhoće i konstruktivne čistoće, bez sentimentalnih ustupaka koje bismo u nekim točkama možda i očekivali (tango, valcer).

Ali oproštaj s Rusijom, njenim obredima i običajima nije bio baš definitivni, jer je — nakon što je Stravinski svoje ciljeve već bio upravio u sasvim drugom smjeru — jedno djelo iz ruskog perioda ostalo nedovršeno, podvrgnuto brojnim preradbama. **Svadba** (*Les Noces*, 1914—1923), koncertno i scensko djelo, povezano je s drevnim ruskim svadbenim običajima koje autor tretira veoma slobodno, s jednom jedinom pozajmicom iz ruskog muzičkog folklor. Instrumentirano na sasvim neuobičajeni način (uz soliste i zbor, partitura obuhvaća četiri klavira i veći broj udaraljki; takav će sastav kasnije inspirirati i druge kompozitore, tako, primjerice, Carla Orffa), **Svadba** predvi-

đa uz koncertnu, i scensku, koreografiranu izvedbu tokom koje su svi izvađači (pjevači i instrumentalisti) okupljeni u prostoru za orkestar, dok se na pozornici baletnom mimikom dočarava zbivanje radnje. Ali odmicanje od Rusije i njenog folklor ostavilo je svoje tragove i na Svadbi u kojoj pažnju privlači atmosfera tuge, snuđenosti što prožima djelo čak i u trenucima svečanog zanosa. Kao da je autor, suosjećajan i human, želio naglasiti ne samo tugu roditelja koji gube djecu, jer ih napuštaju, već i neizvjesnost supružnikâ koji ulaze u nepoznanice života.

Daleko od Rusije postaje Stravinski postepeno »svjetski građanin«. On se obraća mediteranskoj kulturi, napaja se njome i uskoro će taj jedinstveni dodir imati neočekivane posljedice. Na prijedlog Djagiljeva piše Stravinski balet **Pulcinella** (1920) kome za muzičku podlogu služe Pergolesijevi motivi. No ovaj balet, koji se po prvi put izveo u Parizu, s Picassovim dekoracijama i kostimima, u stvari je plod sretnog stapanja Pergolesijeva rokoka sa Stravinskijevim senzibilitetom, s muzičkom osjetljivošću čovjeka koji harmonijski i instrumentalno sasvim drukčije osjeća i misli. Muzika, koja prati pokrete likova iz komedije »dell'arte«, dok oni zapliću i raspliću scensku radnju, i Pergolesijeva je i od Stravinskog. Stravinski se nije ustručavao da Pergolesijevu glazbu podvrgne mnogobrojnim, većim i manjim preradivanjima: on u nju uvodi »disonantne kanonske glasove, zamućivanje čistih trozvuka uz pomoć dodate sekunde, bitonalne paralelizme bliskih tonaliteta, prekidanje taktovnih simetrija i premještanje naglaska na laku dobu takta« (*Stuckenschmidt*). Ovo djelo, od kojega datira neoklasicistički muzički smjer u Francuskoj, prvi je dodir Stravinskog s latinskom vedrinom i objektivnošću koja će, što dalje, sve više natapati umjetnikove kompozicije.

Korak dalje i Stravinski piše — nakon komične jednočinke **Mavra**, 1922 — svoj duhački oktet (1923), značajan u mnogom pogledu kao djelo u kojemu umjetnik vrši prijelaz s bujne koloristične palete, kojom se do tada tako suvereno služio, k jednostavnom, asketskom crtežu. S druge strane, neće više biti u prvom planu zvukovni kompleksi već linije, polifonička kretanja. Stravinski je sada sasvim u novom razdoblju svog stvaralaštva kojemu će impulse davati muzička prošlost, u prvom redu osamnaesto stoljeće a u njemu jedan od njegovih vrhunaca, Johann Sebastian Bach. Uporedo ide i »otkrivanje« klavira kao instrumenta, podjednako podesnog i za liniju i za polifoniju, za akordiku i za »objektivnu« suhoću udara koja to glazbalo može približiti i udaraljka. Kontakt s klavirom, instrumentom koji je Stravinskom oduvijek bio drag — on će s izvedbama svojih djela nastupati i kao pijanist — vodi ga tada i u naglašavanje virtuoskih elemenata, vidljivih u nizu djela kao što su koncert za klavir i duhački orkestar (1924), klavirska sonata (1924), u mnogim stranicama bliska Bachovu baroku, *Capriccio za klavir i orkestar*. Ovim će se kompozicijama kasnije pridružiti još koncert za dva klavira (1935, bez pratnje), sonata za dva klavira (1944) i — iz slijedećeg stvaralačkog razdoblja — **Movements za klavir i orkestar** (1959). Koncertantni duh obilježuje nadalje koncert u Es-duru za komorni orkestar (tzv. »Dumbarton Oaks«, 1938) u kojemu kao da se naziru obrisi Bachovih Brandenburških koncerata, pa tzv. **Ebony Cocerto** (1945) za duhačke instrumente, klavir, harfu, gitaru i udaraljke, djelo koje predstavlja ponovni susret Stravinskog s elementima jazz glazbe. Dodajmo ovim djelima koncert za violinu i orkestar (1931) i koncert za gudački orkestar (1946).

U ovom razdoblju svog stvaralaštva Stravinski ne napušta kazalište. I dalje ga privlači operna i baletna

pozornica. Evo naslova: opere **Oedipus Rex** (1927) i **Život razvratnika** (1951) te baleti **Apollon Musagète** (1928), **Le Baiser de la fée** (1928), **Jeu de cartes** (1937), **Orpheus** (1948).

Baleti se dobrim dijelom povezuju uz francusku tradiciju (osobito **Apollon Musagète** i **Le Baiser de la fée** u kojemu se mjestimično obrađuju teme P. I. Čajkovskog, umjetnika, kojega je Stravinski kroz čitav svoj život duboko cijenio), dok se u vedroj, šaljivoj **igri karata** u živom šarenilu miješaju barokne formule sa zvucima valcera i polkâ u stilu Joh. Straussa, pa čak i s jednim citatom iz Rossinijeve glazbe.

Zanimljivije su opere. U prvoj od njih, **Kralju Edipu**, zamjećuje se ponajprije nastojanje Stravinskog iz njegova »klasicističkog« razdoblja, da se odmakne od privatnog, individualnog i pokuša rješavati probleme od općeg interesa. U tom nastojanju susreće svijet starogrčkog mita i biblijsku tematiku. Pišući **Kralja Edipa** Stravinski je želio stvoriti djelo koje će u sebi nositi elemente i opere i oratorija pa će se moći izvoditi i na koncertnom podiju. Odlučivši se za Sofoklovo remek-djelo, Stravinski je odlučio i to da libreto ne bude napisan na francuskom jeziku, već na jednom od velikih mrtvih jezika, na latinskom. Stoga je francusku verziju, koju je prema Sofoklu načinio Jean Cocteau, dao prevesti na latinski, da bi jače naglasio vremensku udaljenost i klasicističku objektivnost, a i zato što se, prema njegovim riječima, sve ono što je blizu uzvišenosti ne može izraziti svakidašnjim, već posebnim jezikom. U radnju koja je zadržala ključne Sofoklove prizore, uveden je i pričalac (testo iz oratorija) koji referira o zbivanjima prije nego što ih čujemo u muzičkoj obradi. **Kralj Edip** je sudbinsko djelo, u izvjesnom smislu sakralno, što ga povezuje s baletom **Posvećenje proljeća**, iako se od ovoga bitno razlikuje jer u njemu nema ekstatičnosti zvukovnih nagomilavanja i ritmičkog orgijanja, a nema ni folklornih prizvuka. Muzika je u suštini tonalna i formalno se kreće u okviru uobičajenih opernih »brojeva« pa susrećemo recitative, ariose, arije (s koloraturama), zborove. A i muzički sadržaj ima svojih uporišta u prošlosti, evocirajući partiture Händelovih oratorija pa čak i Bellinijevih opera. No promatrano kao cjelina ovo djelo Stravinskog ima dosta novih obilježja koja mu daju posebno mjesto u kazalištu onoga doba; Stravinski je u njemu proveo, ako se tako može reći, i stanovitu opernu reformu »suvremeno objektiviranu«, koja nije ostala bez tragova u kasnijim djelima Honeggera, Hindemitha, Dallapiccole, Brittena, Orffa. Zaista je neobično morala djelovati scenska izvedba u kojoj je dekor izbjegavao dojam dubljine, glumci-pjevači ostajali nepomični gotovo poput kamenih kipova koji jedva što mogu micati glave i ruke i služe se jezikom dalekih mrtvih vremena i prostora; neobičan je bio svakako i dojam što ga je ostavljala povremena pojava pričaoa u fraku između tih živih statua!

Drugo operno djelo iz tog perioda povezuje se donekle uz **Priču o vojniku**. Ali samo s vanjske, sadržajne strane. I u ovome se djelu, naime, radi o čovjeku, koji sklapa s đavlom ugovor i stradava. **Život razvratnika** (The Rake's Progress, 1951) napisali su libretisti W. H. Auden i Ch. Kallman prema seriji slikâ čuvenog engleskog slikara-satiričara Williama Hogarta iz XVIII stoljeću. U tom se stoljeću događa radnja, tom se stoljeću približava i glazba gledana očima današnjeg čovjeka. Nakon što je na pozornici spojio glazbu s pričom i mitom, Stravinski ovdje postavlja u središte čovjeka i prikazuje biće u neprekidnom raskoraku sas samim sobom i sa svojom sudbinom. Toma Rakewella privlače altruistički, humanitarni osjećaji ali ga i razdiru žudnje za zemaljskim užicima. U po-

trazi za uvijek novim zadovoljstvom, on konačno završava svoj život u ništavilu ludila, u jednom od najpotresnijih prizora cjelokupne operne literature. Muzika Stravinskog u ovoj je operi bliska Mozartovu svijetu (recitativi se prate čembalom); ona aludira na mnoge postupke iz operne muzike Mozartova vremena, ali ne skriva ni elemente postupaka samog Stravinskog iz ranijih njegovih djela. Ali ovo je operno djelo u neku ruku oproštaj od neoklasicističkog razdoblja, jer će slijedeće godine donijeti nove pokušaje i postepeno skretanje upravo k onim kompozicijskim tehnikama koje Stravinski dugo vremena nije priznavao ni cijenio.

No, prije nego se s nekoliko riječi osvrnemo na taj zadnji period umjetnikova stvaralačkog života, moramo se začas zaustaviti na još jednom djelu iz razdoblja koje je karakteristično i u pogledu duhovnog života Stravinskog. Područje duhovne i crkvene glazbe nije Stravinskom ostalo strano. Stoviše, ovaj će pripadnik istočno-pravoslanske vjeroispovijesti upravo u katoličkom svijetu, kuda ga je njegovo emigrantstvo vodilo, više od jedamput posegnuti za katoličkim tekstovima. Naći ćemo u njegovoj ostavštini vokalne stavke na tekstove kao što su Pater noster (1926), Credo (1932), Ave Maria (1934), nešto kasnije komponira redoviti tekst misnog ordinarijuma (Missa, 1948), pa **Canticum sacrum ad honorem Sancti Marci nominis** (1956), **Threni, id est Lamentationes Jeremiae Prophetiae** (1958), **Introitus** za muški zbor i komorni sastav (1965) i **Requiem Canticles** za soliste, zbor i orkestar (1965—66). Uspoređujući navedene datume lako je ustanoviti da su Stravinskog, što je postajao stariji, sve više privlačile religiozne teme.

Prvo veće djelo na duhovne tekstove iz drugog stvaralačkog razdoblja je **Simfonija Psalma** (1930) za zbor i orkestar, čija posveta nesumnjivo govori o umjetnikovim vjerskim osjećajima: »Ova simfonija, komponirana na slavu Božju, posvećena je Bostonском simfonijskom orkestru u povodu pedesete godišnjice njegova postojanja«. Izraz »simfonija« iz naslova ne valja shvatiti doslovno, jer se ne odnosi na muzički oblik, već samo označuje skupno nastupanje glasova. Djelo je napisao za mješoviti zbor (u kojemu su soprani i alti zamijenjeni dječjim glasovima) i orkestar koji nije uobičajeni simfonijski, jer mu nedostaju violine, viole i klarineti; u orkestralnom sastavu susrećemo pet flauta (uključujući malu flautu), 4 oboe, engleski rog, 3 fagota, kontrafagot, 4 roga, malu trublju u D, 4 trublje, 3 pozaune, tubu, timpane, veliki bubanj, harfu, dva klavira, violončele i kontrabasu. Sastav je to koji je svojim osnovnim bojama imao više naglašavati veličanstvenost i monumentalnost, isticati više epska stanja nego lirsku zasićenost. Tekst (latinski) uzet je iz psalama; u posljednjem, trećem stavku pjeva se cijeli 50. psalam. Tri stavka ovog djela različita su po karakteru: **prvi je čitav pjesnik**, drugi čin nade, a treći je Alleluia, slavospjev u čast Božju. Prvi stavak, pretežno jednostavan, podsjeća po nekim postupcima na stare srednjovjekovne organume s favoriziranjem kvarta, kvinta i oktava i tipičnim križanjem dionica; drugi je stavak dvostruka fuga, magistralno napisana; u njoj kao da suvremeni čovjek doživljuje gustoću nekadašnjih polifonih kretanja. Završni Alleluia najopširniji je stavak u djelu. Oblik mu je slobodan, uvjetovan smislom teksta i osnovnim hvalospjevnim raspoloženjem. Treba posebno istaknuti divnu melodiju pri kraju koja smiruje brzi i ponešto uznemireni tijek glasova. Melodija se izvija na svega nekoliko tonova (»Laudate Eum in cymbalis bene sonantibus«) i kao da se pretvara u usrdnu molitvu zahvalnosti čitavog čovječanstva Tvorcu. Ovo je djelo, rekli smo, pisano na latinski tekst i prožeto

kompozicijskim postupcima koji su karakteristični za razvoj glazbene kulture zapadnog svijeta. Pa ipak se u njoj čuju prizvuci umjetnikove domovine. Izričući hvala Bogu nije mogao a da se ne sjeti ikona iz mladosti, čiji se izraz duboko urezao u njegovo sjećanje i podsjećao ga na daleku domovinu.

Još dvaput susrećemo izraz »simfonija« u djelima iz drugog razdoblja. U prvim godinama njegovog boravka u Sjedinjenim Državama nastaju simfonija u C (1940), započeta još prije preseljenja u Ameriku, i »Simfonija u tri stavka« (1945). Prva od ovih kompozicija bez sumnje je najznatnije simfonijsko djelo Stravinskog. Podsjeća na majstore bečke klasike. Melodika je strogo dijatonska, ali se često razrađuje na bazi politonalnosti. Metrika svakako pripada našem vremenu (česte promjene mjere u scherzu). Prisutni su i elementi fuge i varijacije, pa i cikličnosti oblikovanja, ukoliko uzmemo u obzir srodnost tema iz prvog i posljednjeg od uobičajena četiri simfonijska stavka. Simfonija iz 1945. je sinteza simfonije i koncerta jer partitura uključuje koncertantne dionice klavira i harfe. Tek zadnji stavak, s naglašenom ritmikom koja doziva u sjećanje baletne iz »ruskog« perioda, približava se pojmu simfonijskog obrađivanja.

Na pragu starosti Stravinski se ponovno obnavlja, pomlađuje. Vjerojatno pod utjecajem svog pomoćnika dirigenta Roberta Crafta, on počinje proučavati dodekafonički sistem prema kojemu se dugo vremena gotovo neprijateljski odnosio (nije prijateljski bio ni njegov osobni odnos prema Schönbergu, čija kuća u Kaliforniji nije bila mnogo udaljena od njegove, ali s kojim se nikada nije sastao i porazgovarao; zacijelo mu nije mogao oprostiti što je Schönberg u kompoziciji **Tri satire** za mješoviti zbor, još 1925. ismijao njegove neobarokne pokušaje). Taj ga je sistem, kome se dugo odupirao, vjerojatno privukao svojom strukturalnošću, osmišljenim poretkom, mogućnošću da se u kaos atonalnosti unese preglednost kompozicijskih postupaka. Sjetimo se još jednom riječi samog Stravinskog koje smo u ovom napisu već citirali: »Glazba kao fenomen data nam je samo za to da se uzmogne uspostaviti red u stvarima, osobito red između **čovjeka i vremena**. Da bi se taj red ostvario, on nužno i jedino zahtijeva stanovitu konstrukciju.« A dodekafonija mu je, svojom naglašenom cerebralnošću, pružala obilje pobude za konstrukciju i konstruiranje. U starosti, kad emotivnost ionako nije više u prvom planu (a Stravinski se već i prije staračkog praga nje klonio), dobro su mu dolazile mogućnosti dvanaesttonskog sustava da obnovi način konstruiranja te da se okuša i u toj tehnici, koja je poslije drugog svjetskog rata privukla tolike kompozitore u Evropi i Americi. Nije pristao odmah uz ortodoksn Schönbergov sistem. Pristupio mu je oprezno, eksperimentirajući s nekoliko tonova, a ne s cijelim dodekafonskim nizom. Zatim je sve više i sigurnije ulazio u suštinu sustava i na kraju ga potpuno svladao. Vješto se njime služeći, Stravinski je primjenjivao sve karakteristične dvanaesttonske postupke: obrtanje intervala, čitanje serije od kraja prema početku, njeno transponiranje, povećavanje i smanjivanje vrijednosti tonova u temi.

U radove posljednjeg razdoblja iz umjetnikova stvaranja spadaju slijedeće kompozicije, više ili manje obilježene primjenom dodekafonske tehnike, ali

i čestim iskorištavanjem biblijskih i religioznih motiva (neke smo već spomenuli): septet za tri gudača, tri duhača i klavir (1953), **Tri Shakespearove pjesme** za mezzosopran, flautu, klarinet i violu (1953), **In memoriam Dylan Thomas** za tenor, gudački kvartet i četiri pozaune (1954), **Canticum sacrum** (1956), balet **Agon** za 12 plesača (1957), **Jeremijine tužaljke** (1958), **Movements** za klavir i orkestar (1959), kantata **A Sermon, a Narrative and a Prayer** za alt, tenor, recitatora, zbor i orkestar (1961), skazanje **The Flood** (Potop, 1962), balada **Abraham i Izak** za recitatora i komorni orkestar (1964), varijacije za orkestar (1964), **Introit** za muški zbor i komorni sastav (1965), **Requiem Canticles** za soliste, zbor i orkestar (1966).

Među ovim djelima posebnu su pažnju pobudili **Canticum sacrum** i **Potop**. Canticum sacrum, naručen od venecijanskog Međunarodnog festivala za suvremenu glazbu, udružuje elemente gregorijanskog i bizantinskog pjevanja, predbarokna obilježja i dodekafoničku strukturalnost (osobito u drugom odsjeku). Za posljednji odsjek karakteristično je da predstavlja u stvari prvi odsjek samo gledan u ogledalu, dakle čitan od kraja prema početku. U skazanju **Potop**, radnja se odvija od trenutka kad se, prema biblijskom prikazu, voda odvaja od kopna, pa do pojave Nojeve lađe koja će jedina izbjeći strahovite posljedice općeg potopa. U ovom muzičko-scenskom djelu nadzemaljski likovi pjevaju, a ljudi sa zemlje govore. U njemu ima i ples svoj udio.

No općeniti pogled na stvaranje Stravinskog u njegovu posljednjem razdoblju, dakle u vrijeme kad se intenzivnije služio dodekafoničkom tehnikom, nameće konstataciju koja svakako ne ide u prilog tom zaista velikom umjetniku. Ta djela nisu našla put do publike te su podijelili općenitu sudbinu dodekafonske muzike, čija suha cerebralnost i hladna, trijezna izračunatost nije u stanju ponijeti prosječnog slušatelja niti ga ispuniti estetskim zadovoljstvom. Stravinski iz »ruskog« i »neoklasicističkog« perioda daleko je zanimljiviji, svježiji, neposredniji.

* * *

Veliki je umjetnik zaklopio oči. Umorne od duga putovanja, od stvaralačkih napora, ponekad i od burnih okršaja. A i od odgovornosti koju je cijelog života pred tokom glazbene povijesti nosio. Jer je zacijelo bio svjestan činjenice da svojim stvaranjem bitno pridonosi oblikovanju izgleda evropske muzike našega stoljeća. Naslućujući da će se njegovo pero morati zauvijek zaustaviti, odredio je da ga pokopaju u Veneciji, gradu na vodi, gradu u koji su ga vezale uspomene na tolike prazvedbe njegovih djela. Ali je zbog još jednog razloga izabrao »kraljicu Jadrana« za svoje vječno počivalište. U Veneciji je grob njegova velikog prijatelja Sergeja Djagiljeva, onoga koji mu je prvi otvorio vrata velikog svijeta, predstavio ga evropskoj glazbenoj javnosti i osigurao mu prvi, upravo meteorski uspon. Tu, uz svog nesebičnog prijatelja, želio je Igor Stravinski da mu bude posljednji ležaj. Tu će ga naći poklonici njegove umjetnosti, svi oni koji već odavna u njemu gledaju jednoga od najvećih stvaralačkih duhova što ih je Evropa dala čovječanstvu.