
RAZGOVOR S HRVATSKIM SKLADATELJEM
AKADEMIKOM RUBENOM RADICOM

UDK: 78.071.1 Radica, R (047.53)

ZAMOLJEN ZA RAZGOVOR SKLADATELJ, AKADEMIK RUBEN RADICA PRIOPĆIO NAM JE DA JE POSLJEDNJIH GODINA PRESTAO SUDJELOVATI U RAZGOVORIMA ZA TISAK. ODLUČILI SMO, STOGA, PRENIJETI NJEGOV POSLJEDNJI INTERVJU OBJELODANJEN U VLJENCU, 8. VELJAČE 1996., BR. 55/IV, ČLIJ SADRŽAJ NI NAKON PET GODINA NIJE IZGUBIO ZANIMLJIVOST I SVJEŽINU.

Ukoliko bismo jednom riječju trebali označiti stvaralačko načelo Rubena Radice, možda bi najtočnije određenje bilo ono o *skladanju kao polemici*. Tako su primjerice njegove starije skladbe polemizirale s rješenjima što su ih krajem pedesetih i početkom šezdesetih godina predlagali skladatelji *serijalne glazbe*, dok je novije Radičine skladbe, između ostaloga, moguće promatrati i kao svojevrsan komentar na glazbu što se posljednjih desetljeća okuplja pod motom *neoromantike*. Budući da smo mišljenja kako je u govoru o *skladanju danas* posve legitiman (dapače, potreban) i *disonantan ton*, Ruben Radica se ukazao gotovo predodređenim sugovornikom.

- *U vašim recentnijim skladbama iznimnu ulogu ima odnos glazbe i jezika. Je li glazba u načelu jezik, ili njime tek može postati?*

Uvriježena sintagma *jezik glazbe*, odnosno *glazbeni jezik*, upućuje već na toj razini na njihovu značenjsku razliku. Dopustite mi, stoga, da vašem pojmovnom izboru pridodam i *zvuk*, osnovno fizičko počelo glazbe, bez kojeg, u protivnom, nisam u stanju odgonetnuti vaše pitanje. Moja omiljena aforistična paspartu-definicija, prema kojoj glazba jest *dramaturgija zvuka*, ne izdvaja, a poglavito ne izjednačava *jezik* do istoznačnice s *glazbom*, što ne znači da je njegova uloga zanemariva. Samo kao važan građevnoizražajni sastojak dramaturgije zvuka, glazbeni se *jezik* poistovjećuje s glazbenim *djelom*, dakle djelomice, nikako u potpunosti.

- *Analizirajući svoje novije skladbe, Pasiju i Prazor, napomenuli ste kako je cjelokupan tonski materijal tih skladbi oblikovan uz pomoć sintaktičkih struktura njihovih tekstova. Ukoliko je svrha takva skladateljskoga postupka bliska onome što je Milko Kelemen - misleći na ideju o parametarskom jedinstvu u slučaju serijalne glazbe - nazvao "skladanjem iz jednog središta", što se takvim skladateljskim postupkom postiže? Drugim riječima, ukoliko*

se teži strukturnom jedinstvu unutar skladbe, zašto mu se teži? Zašto, primjerice, ne težiti nejedinstvu unutar skladbe (kao što su to, svaki na svoj način, činili Bernd Alois Zimmermann, Berio, Schnittke ili Wolfgang Rihm), ili zašto uopće unutar skladbe nečemu težiti (Cage ...)?

U svakom sretno i zdravo novorođenom glazbenom djelu trebalo bi moći prepoznati izvore generiranja, nataložene slojeve nadovezujućih iskustava minulih povijesnih razdoblja (pojednostavljeno, poput *floridusa* pete kontrapunktske vrste koja izrasta iz četiri prethodne). Spomenuto Klemenovo "skladanje iz jednog središta" nalazi se tek svojom aspiracijom na navedenoj crti, zbog čega je serijalna ideja o parametarskom jedinstvu mogla postati, i postala, zamkom nedovoljno iskusnih (ali zato često vrlo strastvenih) tragača.

Što se tiče *Pasije* i *Prazora*, moram vas ispraviti i dopuniti. Sveukupna ritmika, a ne tonski materijal, zasnovana je u slučaju prve skladbe na primjeni akcenatsko-kvantitativnih stopa versifikacije, dok je u slučaju druge skladbe primijenjen sustav osobnog doživljaja četiriju akcenata i duljinâ hrvatskog jezika u odnosu na notnu vrijednost. Parametar tonских visina (ili boja intervalskih napetosti, kako ga znam nazivati), drugi važan element tonskoga materijala, ima blago nijansiranu razliku u pristupu. U *Pasiji* to je modusna karakterizacija triju pjesama Dubravka Škurle, koju u *Prazoru* Jure Kaštelana zamjenjuje *lajtmotivska* modusna funkcija. Ostajući konzervativno vjeran životnom humusu pojedinih glazbenih parametara, nisam siguran da sam u mogućnosti suvislije vam odgovoriti na pitanje što se postupkom "skladanja iz jednoga središta" namjeravalo postići. Ako je on bio nadomjestak za koherentnost, kategoriju uvjerljivosti ili neke druge elementarne čimbenike stvaralačkog čina, kada je zvukovno znakovlje potrebno prenijeti u začaranu oblast glazbenih simbola, očito je izbor pretpostavki bio neprimjeren važnosti planiranoga cilja. Bojim se da je posljednji dio toga pitanja, a želio bih da to nije i vaša osobna sumnja, iznuđen prividnom antinomijom kao posljedicom nasilja spekulativnih estetika. Umjetnost, kao produžena ruka prirode sublimirane kroz ljudsko obličje, ne može bez izdaje nekažnjeno napustiti zakonite postulate svoga božanskog podrijetla: težnju k *jedinstvu*, *skladu* i *istini*. Ukoliko su burna nevremena dvadesetoga, najuzbudljivijeg i istovremeno najraskalašenijega glazbenog stoljeća i posijala pokoje nedonošće, hibridnu ili nakaznu zvukotvorinu, sama činjenica njihova postojanja nedovoljan je razlog da bi se njima ozbiljnije bavili.

- *Što za vas znači pojam konzervativizam? Govori se o iscrpljenosti glazbenoga materijala, o nemogućnosti pronalaženja novih materijala. Skladatelji se okreću poznatim idiomima, pokušavajući iz njih oblikovati nove skladbe. Kod nekih dolazi i do pravih obrata (Penderecki, Gorecki, Pärt ...). Jesu li takvi skladatelji tim činom riješili problem pred kojim se našla nova glazba?*

“Konzervativizam” i “obratničko okretanje poznatim materijalima” dvije su u osnovi odvojene pojave. Privrženost vječnim *istinama* temelji se u većini slučajeva na duboko iskrenom uvjerenju, potrebi ili, ako hoćete, petarpanovskom nostalgичnom kompleksu zaustavljanja vremenskoga protjecanja. Unatoč svemu, umilna nekrivotvornost tih djela pripada, zasigurno, u najkomunikativnije stranice glazbenog repertoara. - Drugi oblik te pojave sličnoga nazivnika ima, razumije se, i drukčije predznake. “Iscrpljenost glazbenog materijala” nije dakako problem glazbe, već, moralno-glazbeni, problem nas samih. Specifične krivulje skladateljskoga zrenja imanentne su cjelokupnoj autorskoj povijesti. Stupanj radikalnosti izražajnih sredstava izmiče zajedničkom programu, a također ne vodi računa o podudarnosti životnih i stvaralačkih etapa. Pravilnost odvijanja toga procesa sudbonosno će ovisiti od startne faze izabranoga kolosijeka. U slučaju navedenih *konvertita*, djetinjasti materijal, k tomu još i fatamorganski kolosijek, potrli su se uzajamno na, vjerojatno, najkraćoj dionici-stranputici glazbenog razvoja. Upoznavši *kvarljivost* svoje robe (nikad prije zub vremena nije tako nemilosrdno brzo djelovao), te shvativši neoportunističnost ostajanja na istim položajima, eto razloga za *obrat!* Ne zaboravimo da je i takvo “okretanje poznatim materijalima” nasukano na bespuću (izvan nepostojećeg kolosijeka, kao i njihova prethodna etapa), zbog čega je taj besmisleni pokušaj ujedno lišen i doživljajne procučenosti uvjerenih konzervativaca. Odakle vam, stoga, pomisao da bi jedan konjunktorni trend bio u stanju razriješiti složeni gorući problem pred kojim se posljednjih desetljeća nalazi glazba? Mali koraci u pravom smjeru, kao i uvijek, jedina su alternativa onome što vi nazivate “obratom”. Njihovo strpljivo polagano odmicanje ne problematizira ulazak, a još manje izlazak iz *moderne*; svoj smisao oni krijepe vlastitom ustrajnošću.

- *Već je dugo u središtu vašega zanimanja Messiaenova glazba, odnosno njezin estetički koncept. Kakva je vaša današnja slika o Messiaenu? Veliki dio današnje kritike u njemu vidi protutežu poslijeratnoj ortodoksnoj avangardi, odnosno skladateljima poput Stockhausena ili Bouleza. Međutim, Messiaenovo neortodoksno stajalište o skladateljskim tehnikama i sustavima - od protoserijalizma do modusnih tehnika - ipak prikriva činjenicu kako je riječ o svojevrsnom obliku autorske neevolutivnosti. U tome je Messiaen gotovo suprotan primjer već navedenim skladateljima poput Pendereckog ili Goreckog, čije bi se priklanjanje trendu čak moglo tumačiti znakom intelektualne svježine i neokoštalosti. U tome bi kontekstu valjalo pomisliti i na primjeru Stravinskoga ili čak Kelemena ...*

Prema gorostasnom liku Oliviera Messiaena već četrdesetak godina gajim podjednako udivljenje, bolje reći od mog prvog susreta s njegovom glazbom, a nekako istovremeno, i od upoznavanja njegova znamenitog spisa *Traktat o mojem glazbenom jeziku*. Uz Hindemithov i Schönbergov, Messiaenov

skladateljski sustav jamačno je jedan od triju najkonzistentnijih što ih je iznjedrilo dvadeseto stoljeće. Premda složeni i, svaki na svoj način, posebno zahtjevni, oni svoju dostupnost duguju popratnoj teorijskoj ambalaži koja ih je od samih početaka djelatno podupirala. I dok su dva germanska, nešto starija sustava, zaokupljena prije svega organizacijom parametara tonskih visina, dotle nam veliki Francuz kroz svoj estetski koncept nudi cjelovito promišljanje organizacije glazbene supstancije. Uporišni tandem Debussy - rani Stravinski, od kojega polazi Olivier Messiaen, odredit će velikim dijelom njegova istraživanja i konačne dosege. U oblasti ritma njih će potom proširiti osebujnom uporabom grčke metrike i indijskih desitala (Sarngadevine *Samgitartantnakare*), od čega će to posljednje iskustvo - posuđeno od jedne daleke, izvaneuropske glazbene civilizacije - imati još plodonosniji učinak po glazbu Zapada od svojedobnog otkrića Schönbergova serijalnog načela. Tonsko-visinska građa, oslonjena o isto uporište, ustanovit će pravu pripadnost *cjelostepene* ljestvice i *oktofonskog* modusa i zaokružiti taj, dotad samo naslućeni sustav, u takozvani *Modus ograničenih transpozicija* posebno prepoznatljivu skladateljevu aromu. Pridodamo li spomenutim općim naznakama gregorijanski koral i pjev ptica, kao ravnopravne sastavnice Messiaenova glazbenog jezika, dolazimo do fascinantne zamisli: univerzalne sinteze vremenski i prostorno udaljenih civilizacija, te stiliziranoga *konkretnog* zvuka, pjeva "najvećih glazbenika naše planete", kako se on rado izražava o pticama. Postoji još jedna, slabije uočljiva, ali, po mojem sudu, daleko važnija veza između ove trojice autora. To je njihovo neupitno osjetilno opredjeljenje za naglašeno obojenu (zašto ne *parfimiranu!*?) glazbu, navješćujući time *senzualnost* kao novu glazbenu izražajnost. Toliko o onome nezaobilaznom. - Poslovična dalmatinska sumnjičavost, koje se nikada nisam uspio sasvim osloboditi, uskratila mi je puninu zadovoljstva u mnogočemu, pa tako i u prostodušnom apsolutnom prihvaćanju Messiaenove glazbe u cjelini (taj ugrađeni obrambeni mehanizam vjerojatno je i mnogima poput mene pomogao pravodobno prepoznati zavodljivi pjev Majstorovih *nimfa*, a time i ukloniti pogibelj od eklektičkog konformizma.) - A što reći o onom drugom (zasad zaobilaznom)? Možda upravo ono skriva klicu toliko očekivanoga sljedećeg "malog koraka"? Hoće li to biti zauzdavanje parametarske polifonizacije pojedinačnih strukturnih elemenata, provedbena supstitucija omamljujućem djelovanju ostanatnih mutacija neobuzdanih vremenskih proporcija ili pak uspostava provjerne dimenzije *nove vertikalne sklada*? - Eto moje uvijek iste, četrdesetogodišnje slike Oliviera Messiaena, kojoj bih još na kraju pridodao svojevrstan nedokučiv paradoks. Kako je moguće da vjerojatno najistančanije skladateljsko uho svoga vremena nije moglo prepoznati (u svom golemom i raznovrsnom opusu) vlastiti temeljni sadržajno-izražajni naboj? Čak i za glazbenoga amatera zbunjujuće djeluje Messiaenovo užasa-

vanje i na samu pomisao o mogućoj *senzualnosti* njegove glazbe. Usuđujem se ustvrditi kako, štoviše, i najvrjednija ostvarenja njegova sakralnog opusa nisu lišena istoga osjetilnog izraza (što je opet posljedica iste, spomenute, kolorističke konstante njegova glazbenog bitka). Pod rizikom pogrešnog tumačenja, usuđujem se isto tako poslužiti (blasfemnim) poosobljenjem, koje mi uporno izranja slušajući tu, zapravo proturječnu glazbu, to jest pri-
spodobom satira u popovskoj mantiji.

Nastavak vašeg pitanja, na sreću, traži skromniju retoriku, pa ću biti kraći. Učili su nas i u bajkama razlikovati patuljke od divova. To me navodi da vas upozorim na neizvedivu mjerljivost pojedinih pojava ili skladateljskih dosega. Messiaenova nesklonost radikalnome modernizmu proistječe, ponaj-prije, iz silne količine energije koju je trebalo utrošiti da bi jedan tako složen filozofsko-skladateljski koncept zaživio, pri čemu nije bilo vremena, a ni potrebe baviti se radikalizacijom jezika, njegovom promjenom, poput spomenutih autora, a još manje *trendovskom politikom*. Za razliku od kolektivnoga autorskog čina zrenja jezika, koji je u pojedinim glazbenim razdobljima katkada trajao i stoljećima, imperativ glazbe dvadesetoga stoljeća nametnuo je bogom-danim pojedincima da to obave kroz jedan, svoj ljudski vijek. Budite sigurni da je Messiaen bio duboko svjestan svoje *odabranosti* i da je to bila njegova najveća briga, te usput, ravnopravno, i vjernička odgovornost. Rado bih da mi pojerujete kako oni drugi, *jezikoprevrtljivci*, nisu svoju poetiku gradili u ime "intelektualne svježine i neokoštalosti", već iz izriječkom iznesenih pobuda. - Stravinskijeva skladateljska ostavština s ovom pojavom nema blage veze, premda je, kako zapažam, još i danas poveći kamen spoticanja. Svojoj misli-vodilji Stravinski je ostao vjeran do isteka stvaralačkih snaga, praktički do konca života. I za njegov skladateljski kredo moguće je reći da je bio, *sui generis*, sintezne naravi. Za razliku od nekolicine drugih velikih sintetičara, čije se poimanje sinteze odvija unutar pojedinoga djela slojevitošću korištene građe, Stravinskijeva kohezijska osobnost amalgamira, od djela do djela, tako reći svukupnu povijest glazbe u namjeri da je *reinterpretira*, a nipošto *restaurira*.

- Čini se kako se pitanje o tome "kako skladati danas" preokreće u pitanje o tome "zašto skladati danas". Poznato je kako je *diskografska industrija*, kao jedan od najvažnijih plodova što ih je proizvela sposobnost mehaničke reprodukcije, proizvela i vlastiti ekvivalent u obliku *pop-kulture*. Budući da su kriteriji njegova funkcioniranja drukčiji, svijet tzv. ozbiljne glazbe - ukoliko želi opstati i unutar *diskografske industrije* - prisiljen je činiti određene ustupke. Tako se dio skladatelja priklanja *repetitivnome minimalizmu*, *bliiskom pop-umjetnosti*, u kojoj je - zbog izrazite strukturne jednostavnosti - u pitanju pojam jedinstvenoga glazbenog djela, kao jedno od temeljnih određenja *zapadne umjetnosti*. U čemu su, po vašem mišljenju, loše ili dobre

strane toga procesa? Moglo bi se, primjerice, tvrditi kako je stanjem u kojemu je glazbeno djelo tako jednostavno i bezlično postignuta upravo moderna ideja o demokratičnosti umjetnosti, budući da takvo djelo - uz pomoć potrebne tehnologije - može s lakoćom stvoriti bilo tko ...

U posljednjem kompleksu vaših pitanja nalazi se mala prašuma potpitanja, koju bi trebalo dugo krčiti. Dopustite mi, stoga, u odgovoru dolično pojednostavljenje. "Zašto skladati danas", odvodi nas u iracionalnu sferu nadvijenoga vječnog velikog i nedokučivog upitnika, koji (nam) se ne kesi samo nad ovom, već i nad većinom bitnih zagonetki. Teretu njegove težine odolijevali su, odolijevaju i odolijevat će samo oni koji su dorasli nositi ga. - Neka još donedavna sretnija vremena bila su sposobna neproblemski razlikovati klesarsku od kiparske djelatnosti, ne dvojeći oko njihove svrhovitosti. Pojmovno-pojavnu bujicu iznalazaka koju ste naveli kao posljedicu sofisticirane elektroničke zaigranosti *homo ludensa*, prihvaćam, vjerojatno na vaše čuđenje, s veseljem. Ukoliko je zvukovna igračka u stanju bilo kome osušiti suzu (u mome slučaju to je za netom završenih ratnih godina, u jednom drugom mediju, bila *Santa Barbara*), što nas sprječava da se poigramo *klesarskih demokratskih* "igara bez granica"? Glazbu, ponizno vas molim: poštujemo!