
ZRINKA MATIĆ

RUBEN RADICA

SKLADATELJSKA TEORIJA VS. SKLADATELJSTVO

Prethodno priopćenje

UDK: 78.071 : 929 Radica, R.

“Davno sam rekao ono iza čega i danas stojim: trebalo je istrčati do samog ruba ponora da bi se imalo kamo vratiti.”¹

NACRTAK/ABSTRACT

RUBEN RADICA (1931) započeo je svoj skladateljski put u razdoblju u kojem je hrvatska glazba obilježena pomanjkanjem umjetničkog napora, odnosno angažmana umjetnikove misli. Skoro potpuno neznanje o dostignućima suvremene europske glazbe u našim skladateljskim krugovima nagnalo je Radicu na potragu za tehnikama koje će mu omogućiti da izrazi svoju glazbenu i ljudsku ideju. Prolazi kroz tri stvaralačke faze unutar kojih doseže jedinstvenost glazbenog i misaonog, ono čemu stremlji od svojih skladateljskih početaka.

Ruben Radica (Split, 1931.) završio je na Muzičkoj akademiji u Zagrebu dirigiranje (1957. S. Zlatić) i kompoziciju (1958. M. Kelemen). U kompoziciji se usavršavao u Sieni (V. Frazzi), Parizu (R. Leibowitz, T. Aubin, O. Messiaen) i Darmstadtu (Gy. Ligeti, P. Boulez, H. Pousseur). Njegova prva djela nastaju sredinom pedesetih godina. U vrijeme kad “hrvatska glazba proživljava jednu od svojih najdubljih kriza”² koju bismo mogli odrediti kao pomanjkanje umjetničkog napora odnosno angažmana umjetnikove misli, što je bilo usko povezano s činjenicom da je vladalo skoro potpuno neznanje o dostignućima suvremene europske glazbe, nekolicina naših skladatelja nagonski osjeća potrebu da reagira na to stanje neznanja i straha i pronađe razlog i način da se glazba ponovno pokrene.³

Radica je krenuo u potragu za tehnikama iz kojih će moći izraziti ideju - ono općenito ljudsko, koje bi mi odredili kao nešto izvanglazbeno, ali u tom općenitom sadržano je u samoj biti ono Radičino ljudsko, a to je glazbeno ili angažman za glazbenost. U tom traganju mislim da je upoznavanje O. Messiaena i njegova stvaralaštva odigralo bitnu ulogu u formiranju Radičinog puta. Dale bi se povući paralele na jednoj općenitijoj razini, prema kojima

¹ RADICA, R., Vjesnik, 1991, broj 665.

² SIRIŠČEVIĆ, M., Ruben Radica: “Skrušeno”, Baščinski glasi, 1996., br. 5, str. 141.

³ Iz razgovora Z. Matić i R. Radice 12. 5. 1998.

bismo mogli zaključiti o izuzetnoj važnosti Messiaena kao umjetničke i kao ljudske veličine u Radičinom mišljenju glazbe i konkretnom stvaralačkom činu. Religiozno-humanistička ideja Messiaenove glazbe postoji i kod Radice. Ona je sve vidljivija u njegovom zrelijem opusu, izražena kroz finu treću dimenziju glazbe, tonsko-dubinsku višeslojnost za kojom Radica traga i doseže je kroz svoj kompozicijski sustav. Ta ideja nije više samo cilj gradnje djela, ona postaje i podloga izgradnje djela (to je vidljivo i u djelima u kojima Radica rabi literarni predložak). Upravo u toj istančanoj isprepletenosti ideje kroz glazbu približava se Radica ponovno Messiaenu. U jednom od Radičnih najvažnijih djela, u *Prazoru*, ta nam se vezanost opet ukazuje u liku Ljubavi (Ptice). Ptica koja je za Messiaena “najveći muzičar na planeti”⁴ i čiji se pjev provlači kroz svu njegovu glazbu, dobiva posebno značenje u ovom Radičinom djelu. Ona je ovdje utjelovljenje Ljubavi, ali možemo si dopustiti da je doživimo ne samo kao simbol Ljubavi, već i kao simbol glazbe, a negdje još dalje kao simbol i sjećanje na Messiaena. Sintetičnost kojom je obilježeno Messiaenovo stvaralaštvo, njegova fascinacija vremenski i prostorno udaljenim kulturama, odnosno glazbom i načinima njene organizacije, ostavila je utjecaja i na Radičin rad, ali kod Radice ta ideja sintetičnosti ima drugačije izvore: prilikom objašnjavanja “strukturne akcije”⁵ koju je poduzeo u kompoziciji *Barocchiana*, nastojao je svoju polemiku ili dijalog s recentnim i suvremenim glazbenim zbivanjima, te onima iz prošlosti odrediti kao “sve(izvan)vremensku glazbenu konstitutivnu konstantu”,⁶ koju N. Gligo opisuje kao “skladanje glazbe kao sinteze kojom se želi uspostaviti most između kompoziciono - tehničkih postupaka barokne skladateljske prakse i suvremenog stanja glazbenog materijala koji se Radici ukazuje kao zbir, nakupina, konglomeracija svih njegovih prethodnih povijesnih stanja”.⁷ I na razini organizacije glazbenog materijala, dakle na još nižoj razini, možemo govoriti o vezanosti Radice na Messiaena. Na području organizacije trajanja notne vrijednosti Messiaen polazi od iskustva indijske glazbene tradicije i starogrčkih stopa prema kojima svoju glazbu ritamski organizira. Radica, pak, u svojim skladbama razvija ideju organizacije ritma zasnovanog, bilo na sustavu kvantitativne versifikacije, bilo na akcena-tskim stopama. Kod organizacije parametra tonske visine izdvojila bih sustav *modusa (nizova) leitmotiva*, odnosno “leittembarske modalnosti”,⁸ koji rabi u *Prazoru*. Svaki modus ili kombinacija više njih kao leitmotiv prati određeni karakter u misteriju. Messiaenova specifična boja (a boja je ta koja je karakteristična i za Radičine moduse) proizlazi iz njegove organizacije tonske visine

⁴ Ibid.

⁵ RADICA, R., Strukturna akcija, str. 33.

⁶ Ibid.

⁷ GLIGO, N., Struktura - akcije - vrijeme - konstanta, str. 39.

⁸ RADICA, R., Vjesnik, 1991., broj 665.

u sustavu *modusa ograničene transpozicije*. Dakle, ovdje je zajednički taj postupak dobivanja specifične boje iz određenog modalnog sustava. Još možda jedna osobina koju bi se moglo pripisati obojici skladatelja, neka je vrsta namjerne samostalne, donekle izdvojene evolutivne putanje koja je kao takva uvjetovana postojanjem goleme količine trendova u 20. stoljeću kojima su se mnogi autori iz različitih razloga priklanjali. Radica je, dakle, jedan od onih kompozitora čija se pripadnost dvadesetom stoljeću obrazovala i potvrdila kroz iskustvo Messiaenove glazbe. Čini se važnim istaknuti upravo ovaj utjecaj, jer je između mnogih drugih bio ishodište iz kojeg je krenula većina skladatelja koji pripadaju glazbi druge polovice dvadesetog stoljeća.

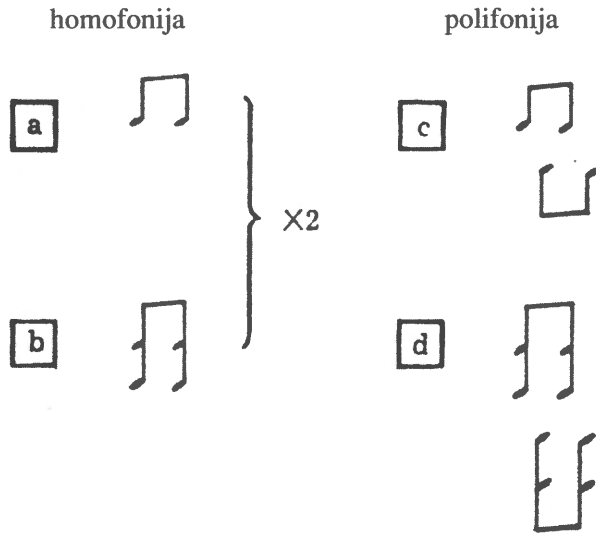
Za Radicu "stvaranje umjetničkog djela je herojski čin".⁹ Taj čin nikako ne može biti u ponavljanju već stvorenog, već osvajanje apsolutno novog koje će biti određeno novim zakonitostima. "Svaki autor ima vlastiti sustav, a daljnji korak je da svako njegovo djelo ima vlastiti sustav"¹⁰ - to je, čini se, polazište s kojega Radica pristupa stvaranju svoje glazbe. Sustav je usko vezan uz izvanglazbenu ideju djela, ali je također sam po sebi izazov jer sadrži problem savladavanja odnosno osmišljavanja nove tehnike. Ovisno o većoj ili manjoj preokupaciji izvanglazbenim ishodištem djela, problem kompozicijske tehnike je kompliciraniji. Psihološki učinak, koji bi se moglo odrediti kao tu izvanglazbenu ideju koja je ishodišna preokupacija Radićinih kompozicija,¹¹ je ono emocionalno koje traži ravnotežu s racionalnim, odnosno svoje ostvarenje kroz djelovanje sustava. Taj sustav "pronađen" je u kompoziciji iz 1966. *Klavierstück Nr. 3*. Već nekoliko godina prije nastajanja ovog djela, susreo se Radica u Parizu sa serijalnim tehnikama komponiranja. Prije nego je s njima uopće došao u dodir nastajala su djela koja su svoja uporišta imala u radu Bartoka i Ravela, te neoklasičnom i neobaroknom načinu komponiranja. No, već za vrijeme studija susreće se Radica s Messiaenovim *Traktatom o mojem glazbenom jeziku*, što ga uvodi u glazbena strujanja bliža avangardi. Prvo značajnije djelo koje koristi serijalnu organizaciju su *Lirske varijacije za gudače* (1961.), međutim uporaba serijalne organizacije ovdje nije svrha djela, već na stanoviti način polemizira s tadašnjom trendovskom totalnom serijalizacijom na razini oblika koji je klasični - tema s varijacijama. Dakle, svrha je u sintezi glazbene prošlosti i sadašnjosti. S tom kompozicijom započinje drugo razdoblje Radićinog stvaralaštva, u kojem je osnovna njegova preokupacija pronalaženje i usavršavanje vlastitog sustava organizacije parametara tonske visine i trajanja, koje on smatra najvažnijim glazbenim parametrima. To srednje razdoblje (mada konstantno u sebi sadrži osnovno Radićino izvanglazbeno ishodište) ima težište na strukturiranju same glazbe. Kroz

⁹ Iz razgovora Z. Matić i R. Radice 12. 5. 1998.

¹⁰ Ibid.

¹¹ RADICA, R., Razgovor s Evom Sedak, str. 52.

nekolicinu djela vidi se najjasnije njegova organizacija parametara tonske visine i trajanja: u kompoziciji *Klavierstück Nr. 3* najjasnije se i po prvi put upotrebljava sustav koji počiva na osam glazbenih struktura, od kojih će Radica kasnije polaziti u strukturiranju svakog djela. Postoje četiri *obične (homogene) strukture*. Prve dvije su melodija [a] i akord [b], a druge dvije dobijaju se iz umnažanja ovih struktura, koje na taj način iz homofonije prerastaju u melodijsko-akordičku polifoniju, tj. [c] i [d] strukture.



Iz ovih četiriju struktura proistječu ostale četiri *dvostruke (nehomogene) strukture*, kao jedino ostvarivo: [ab][bc][ad][cd]¹². U *Klavierstücku Nr. 3* svih osam struktura primjenjeno je u gradnji svakog od osam stavaka te kompozicije (I. -[d], II. -[c], III. -[ab], IV. -[b], V. -[ad], VI. -[a], VII. -[bc], VIII. -[cd]). Kompozicija je otvorenog oblika jer se redosljed stavaka može mijenjati. Djelo *19 & 10 Interferencije za recitatora, zbor i orkestar* (1965.), koje još ne rabi ovakav sustav strukturiranja, spada u središnji dio Radičinog opusa (tu su još skladbe *Extensio* za klavir i orkestar, 1973., i *K[ra]* za dvije instrumentalne skupine i synthesizer, 1977.) i možda je ono najvažnije kada govorimo o ostvarivanju izvanglazbene ideje kroz strukturiranje glazbe. Poticaj za nastajanje ovog djela jest kataloška knjižica izložbe *Iskrišta u tmini*, koja sadrži zapise umobolnih. U skladbi se pojavljuje dio jednog takvog zapisa, teksta *Lada u Atlantidi*, te kraći citati iz nekih drugih tekstova. Neki daleki, skoro podsvijesni poticaj ovoj skladbi je rat, u kojem ludaci preuzimaju kormilo u svoje ruke.¹³ Skladba se sastoji od deset brojeva. U devetom se javlja

¹² RADICA, R., *Novi zvuk*, str. 287.

¹³ Iz razgovora Z. Matić i R. Radice 12. 5. 1998.

umobolnik sa svojom opsesijom, čiji nastup pripremaju prethodni brojevi u kojima nema izgovorene riječi, već postoje nizovi vokala čiji slijedovi sami po sebi nose značenje odnosno ekspresivitet. Konačno izgovorene prve riječi, riječi su ludaka, koje vode u raspad, a podržane su iskomponiranim glazbenim raspadom, pojačan aleatorikom, ovdje u službi ponovno ekspresiviteta. Još jedan od povoda je muzički povod traženja treće dimenzije u glazbi - dubine, što se poklapa sa psihološkom intencijom djela. Slojevitost i preklapanje instrumentalnih boja ostavlja dojam dubine, s namjerom da se ti slojevi mogu čuti i pratiti, odnosno izdvojiti kao boje, "iskrišta". Psihološki učinak pojačan je uporabom još nekih kompozicijskih tehnika: primjena iracionalnih notnih vrijednosti, koje u međusobnim relacijama prema Radici tvore "ritamsku disonancu", artikulacija zvuka u gustim tremolima i trilerima, te izražajna dinamika. K[?] (1977.) je još jedna kompozicija koja spada u središnju fazu Radičina opusa. Njena osnovna ideja sadržana je u samom naslovu, kao što u ostalom sve Radičine kompozicije već u naslovu sadrže ono supstancijalno koje će unaprijed uvjetovati samo glazbeni sadržaj, [a] je oznaka za prvu strukturu - melodiju. Radičino usmjerenje ka melodiji možemo protumačiti kao angažman za glazbu općenito. Prema Radičnim riječima ta je skladba jednim dijelom "nastala iz potrebe za polemikom sa situacijom u našem recentnom stvaralaštvu". Treća faza Radičina skladateljskog rada obilježena je zaokupljenošću tekstom. Tekst je onaj koji sadrži neposrednu izvanglazbenu poruku, ali cjelokupni glazbeni dio skladbe i dalje je angažiran. Tekst i tu igra odlučujuću ulogu, on je direktni izvor strukturiranja glazbe. Dakle, tekst ima svoje originalno neovisno značenje, ali je istovremeno u službi glazbe, kao što je i glazba, naravno, s jedne strane neprevodiva u bilo što drugo osim glazbe same, a s druge je evidentna jedna njena dimenzija koja izravno proizlazi iz jezične strukture teksta. Izvanglazbena ideja tako je jednom zauvijek urasla u samo tkivo glazbe, tako da prestaje biti izvanglazbena. *Pasija* (za baritona i tri instrumentalne skupine, 1981.) od samog skladatelja nazvana još *Između strasti i muke*, glazbeno je otjelovljenje dva ljudska bogatstva - sposobnost strasti i sposobnost žrtve. Tekstovni predložak tri su pjesme dalmatinskog pjesnika Dubravka Škurle, iz zbirke *Kameni brid: Ljubavnici, Nespojojan zbog konjanika, Gehena*, koje u sebi udružuju produhovljenost riječi s njenom muzikalnošću. Jezičnu strukturu slijedi glazbena struktura, i to ne samo u vokalnim dionicama, već i u instrumentalnim. Ritmika je zasnovana na primjeni akcenatsko-kvantitativnih antičkih stopa versifikacije, odnosno prenošenju akcenatske vrijednosti sloga unutar antičke stope versifikacije na parametar trajanja notnih vrijednosti. U *Pasiji* Radica primjenjuje polifonizaciju solističke vokalne dionice na način da ona prati tri istovremena zbivanja u tri instrumentalne skupine naizmjenično, a prebacivanjem, koje može biti proizvoljno, stvara se dojam istovremenosti protjecanja svih triju dionica odnosno razina koje solist prati. U radiofonskoj varijanti ove kompo-

zicije, zamisao polifonizacije vokalne dionice je u potpunosti ostvariva. U Codi se javlja novi, duhovni element - melodija Gospinog plača pod koju su podmetnute zadnje Isusove riječi na križu. Taj sakralni element javlja se i u drugim kompozicijama ovog razdoblja: u *Prazoru* to je gradual *Christus factus est*, u prvom stavku *XIII. ure* pojavljuje se sekvenca *Stabat Mater*, a u *Skrušenom Radica* tvori dvanaest harmonijskih izraza Bachovog korala *Herzlich tut mich verlangen*. U *Prazoru*, misteriju za glazbenu pozornicu (1990.), ideja je ponovno sadržana u samom naslovu - "žrtva". "Žrtva je toliko širok pojam, toliko, rekao bih, arhetipski ugrađen u ljudsku prirodu da nema ni potrebe da je se oslobađamo. Dapače, mišljenja sam da se vrijednost našeg postojanja najčešće upravo njome mjeri. "Ako je Radica već davno u svojim skladbama dosegao cjelovitost svog kompozicijsko-tehničkog postupka, u ovom je trenutku sazrela njegova misao koju glazbom želi izreći. Taj trenutak njegove stvaralačke zrelosti sadržan je u *Prazoru*. Tu je našao smirenje od traganja za sustavom, "vratio se s ruba ponora", omogućivši si tako potpuno rasterećeno kontemplirati nad idejom ovog djela. I ovdje sveukupna ritmika proizlazi iz jezika, ali ovaj put tekst nije interpretiran prema pravilima antičkih versifikacijskih stopa, već je autor Kaštelanove stihove interpretirao prema osobnom doživljaju četiriju akcenata hrvatskog jezika i dužina u odnosu na notne vrijednosti.¹⁴

Važna polazišta mnogih Radićinih kompozicija njegove su posvete. To je također jedno od ishodišta skladbe, još jedan čimbenik koji je unaprijed određuje. Važno ih je spomenuti jer su one te koje često određuju karakter: *Lirske varijacije* posvećene su R. Leibowitzu, *K* a J. Hatzeu, *Extensio V*. Krpanu, *Barocchiana* trojica velikana baroka - Scarlattiju, Handelu, Bachu, *Pasija* "Prorocima prošlosti" (iz Škurline Gehene), *Prazor* "mučeništvu odabranih", *XIII. ura* gradu Zagrebu, ali i Matošu, *Skrušeno* vukovarskoj katastrofi (dopisivanjem vlastitog teksta 7. i 12. izrazu), *Tri sonetne bagatele* 1700. obljetnici izgradnje Dioklecijanove palače.

Sintetičnost Radićine glazbe ne uočava se samo u njenoj čisto glazbenoj komponenti. Ta glazba sintetična je i na razini svoje ideje. Ideja je široko postavljena, ona ide od njegove osobne borbe za osvajanje glazbenosti, do opće ideje humanosti i transcendentnosti. U svojim iskazima govori nam o svojoj glazbi i njenoj ideji, o sebi, no uloženi stvaralački napor može se riječima tek djelomično dodirnuti, a ideja se može zapravo doživjeti tek kroz susret sa samom glazbom.

¹⁴ RADICA, R., Vjesnik, 1991. Br. 665.

BIBLIOGRAFIJA

- DAVIDOVIĆ, D., Nova vertikalna sklada, *Vijenac*, 55/IV., Zagreb, 1996., str. 22.
- GLIGO, N., Struktura - akcije - vrijeme - konstanta, *Skladateljske sinteze osamdesetih godina* (ur. M. Božić i E. Sedak), MBZ Zagreb, 1985., str. 39-42.
- SIRIŠČEVIĆ, M., Ruben Radica: "Skrušeno", dvanaest harmonijskih izraza korala "Herzlich tut mich verlangen", *Bašćinski glasi* (ur. N. Buble), Omiš, Festival dalmatinskih klapa, 1996., str. 141-172.

IZVORI

- RADICA, R., Strukturna akcija - sve/izvan/vremenska glazbena konstitutivna konstanta, *Skladateljske sinteze osamdesetih godina* (ur. M. Božić i E. Sedak), MBZ Zagreb, 1985., str. 33-39.
- RADICA, R., Razlog za djelo K[a] (u razgovoru s Evom Sedak), u: *Zvuk*, br. 2, 1978. str. 48-53.
- RADICA, R., Žrtva je najveća tema (intervju A. Wagner), *Vjesnik*, br. 665, Zagreb, 1991., str. 3.
- RADICA, R., Mogućnosti izbora polaznišnih postupaka pri stvaranju vokalno - instrumentalnog djela, *Novi zvuk* (ur. P. Selem), Nakladni zavod MH, Zagreb, 1972., str. 285-291.

Razgovor Z. Matić i R. Radice 12. 5. 1998.

SUMMARY

RUBEN RADICA (1931) completed his studies of conducting (1957, S. Zlatic) and composition (1958, M. Kelemen) at Zagreb Music Academy after which he specialized in Siena (V. Frazzi), Paris (R. Leibowitz, T. Aubin, O. Messiaen) and Darmstadt (Gy. Ligeti, P. Boulez, H. Pousseur). He wrote his first works in the early 1950s, when he decided on a modern music idiom. Radica's idea of music is visible in every composition in a different way - new techniques of composition are what he searched for throughout

all his life in order to find and resolve the problem of modern music. "Each author has his own system; a step further would be for each composition to have its own system," - that is the starting point of Radica's creative work. The system is directly connected with the extramusical idea which expresses the need for a balance between the emotional and the rational. It synthesizes his personal struggle to conquer music and the general idea of humanity and transcendency.