

Milan Uzelac

HORROR MUSICAE VACUI

(Requiem za muziku i muzičare XX veka)



Novi Sad
2007

Our revels now are ended.
Šekspir

I kad je sve kazano, ostaje još ponešto nedorečeno. U dosadašnjem izlaganju više sam no jasno obrazložio tezu da muzike danas nema; ovde će biti reči o onima koji su u poslednje vreme tome najviše doprineli. Danas su, kako sam predmet tako i pojam muzike, postali do te mere problematični da propadaju svi pokušaji određivanja granicâ između muzike i ne-muzike; ne iznenađuje više ni to što se potraga za tom granicom koja se neprestano menja proglašava za sâmu muziku.

Jedna od najproduktivnijih definicija muzike mogla bi da glasi: "Muzika je sve što se čuje, a s namerom da se čuje muzika"¹. Na taj način prostor muzike trebalo bi da bude mnogo širi jer je napušten njen uobičajen pojam koji više ne ukazuje ni na šta i sve više sklon je tome da bude prazan pojam. Ako i sva najnovija istraživanja žele da pokažu bliskost muzike i jezika tematizovanjem problema kako zvuk postaje smisao, ja ne mogu na njih ne skrenuti pažnju već i stoga što ne smatram da razmišljanje o muzici vodi lošem raspoloženju. Dokaz tome je i ova knjiga u kojoj je sabrano ono što je izbačeno iz gore pomenute, a samo s jednom namerom: da se oda dužno poštovanje i "muzičarima" koji su hteli biti mislioci, da se pomenu i mnogi od onih koji će biti upamćeni samo po postupcima ali nikako ne i po muzici, budući da do nje nisu ni dospeli, a kamo li je "stvarali".

Kada sam se pozvao na savremenog italijanskog kompozitora Lućana Beria (1925), imao sam u vidu njegov intervju u kome kaže: "Čini mi se da je istorija veoma

¹ Berio, L.: *Two Interviews with Rossana Dalmonte and Bálint András Varga*. New York; London, 1985. P. 19.

nemilosrdna prema današnjim mladim kompozitorima. Ponekad imam utisak da joj oni uopšte nisu potrebni. Ako se razmisli sasvim strogo i kategorički, moglo bi se reći da su oni sami bili nemilosrdni i nezahvalni prema istoriji, pa im ona odgovara istom merom. U svakom slučaju ja nemam u vidu istoriju uopšte niti istoriju u njenom ograničenom vidu već osećaj našeg položaja u istoriji i naše osećanje za istoriju stvari. Kriza o kojoj slušamo tolike rasprave, označava, po mom mišljenju, samo krizu našeg osećanja istorije"².

Osuđeni smo na istoriju. Osuđeni smo na dijalog s našim prethodnicima jer naše misli kao i naša dela, bez njih nemaju nikakav smisao. Tek u razgovoru s velikim imenima prošlosti mi smo u stanju da razumemo sebe i naši prethodnici nisu tek neka "prašina na našim ramenima", kako je to rekao pesnik Edoardo Sangvineti; oni su daleko više od toga, ali za one koji su spremni da ponesu svu odgovornost za svoja dela. Bilo je takvih, i to mnogo, i u drugoj polovini XX stoleća; ako pak u životu nisu najbolje prošli, to je u najmanjoj meri njihova krivica i časno samosvedočenje Pjera Šefera ili Edisona Denisova na najbolji način svedokuje o tome da se i u svakom porazu nalaze delići neke pobede.

Prva polovina XX stoleća još uvek je u znaku velike muzike koja je dolazila iz prethodnog stoleća; još uvek se, uporedo s novom bečkom školom (Šenberg, Berg, Vebern) čula muzika Malera, Debisija, Skrjabina, Rahmanjinova, Pučinja, Ravela, Stravinskog, Prokofjeva, Šostakoviča, Hindemita, Honegera, De Falje; kada ih čovek pomnije dovoljna su i prezimena budući da imena svi znamo. Oni će biti upamćeni i u vremenu budućem.

Međutim, ovde će biti reči o "muzičarima" druge polovine proteklog stoleća, o mnogima kojima teško da će

² *Op. cit.*, p. 78.

biti upamćeno ime ili prezime. To je zapravo vreme preloma, vreme promene globalnog pogleda na svet; nije stoga nimalo slučajno što u znaku muzike kakva je tada nastajala živi čitava druga polovina XX stoleća. Mora se u vidu imati sledeće: sva muzika ranijih vremena podrazumevala je dve stvari: talenat i kompozitorsku tehniku; talenat je bio dar od boga a kompozitorska tehnika rezultat vrednog učenja i usvajanja iskustva muzičke umetnosti ranijih vremena.

Sada se desilo nešto posve novo i to je zapravo obeležilo poslednjih pet decenija: pojavili su se ljudi bez ikakvog dara, i u većini slučajeva bez nekog posebnog obrazovanja; a želeli su da budu muzičari; u Darmštatu su našli one koji su bili spremni da ih promovišu za muzičare (pod uslovom da im idu na poklonjenje i da ih slave). Posledice su više no surove. Od sve te napisane muzike, često i na kolenima, na putu vozom u Darmštat, neće ostati ništa.

Ostaje priča o međusobnom gloženju netalentovanog sveta, o pokušajima da se proba sve i svašta i da se svaka glupost proglasi za muziku. Najtragičniji u svemu tome jesu zbunjenost i nesigurnost novih, mladih "kompozitora", nekakva sveopšta smetenost, jer oni nisu bili ni kadri ni spremni da razumeju zašto ih ceo svet ne uvažava i zašto svi pred njima ne kleče. Svejedno da li je reč o Štokhauzenu ili o Šnitkeu, o Bulezu ili o Gubajdulini – priča je ista. Sav život proveli su u dokazivanju svoga egoa, a da u muzici za sobom nisu ostavili ništa osim pustoši.

U isto vreme, zahvaljujući razvoju sredstava masovnih informacija, diskografskim kućama, novorođenoj industriji masovne zabave svet je osvojila rok muzika koja je postala i muzika nove mlade generacije, koju je ova stvarala sama za sebe. Reč je o krajnje uprošćenoj muzici, sa krajnje siromašnim intonacijskim rečnikom i sa krajnje elementarnom ritmikom zasnovanom na najjednostavnijim

plesnim formama, no koja je od samog početka svesno bila orijentisana na pasivnu percepciju koja od slušalaca nije zahtevala nikakav napor ili koncentraciju.

Svetom je ovladalo nešto što se više ne može nazvati muzikom ni u njenom najširem značenju; oni koji to još uporno nazivaju muzikom čine to iz čisto ideoloških pobuda; ta "muzika" danas ima sasvim jasne ciljeve i zadatke koji dolaze iz sfere ideologije, politike i novih oblika manipulacija masama. O tome će se nešto morati reći u poslednjem poglavlju ne samo zato da bi slika današnjeg stanja stvari bila potpuna, ni zato da bi se još jednom objasnilo zašto je autorska profesionalna kompozitorska muzika izgubila svaki značaj, već zbog zahteva "same stvari" – da se jasno vidi ono što jeste i šta bi mu mogla biti buduća alternativa, budući da kroz desetak godina na scenu će stupiti nova generacija i ova knjiga je namenjena njoj.

Bez obzira na sva zbivanja, na mnoštvo događaja i najčudesnijih obrata koji su ispunili proteklo stoleće, reč je ipak o jednom kratkom segmentu vremena koji nam se možda čini značajnim više stoga što mu i mi pripadamo no što je on to sam po sebi. Posve je sigurno da će iz nekog drugog vremena, neki drugi ljudi videti i nas i naše doba na jedan drugačiji način. Da li će njihov sud biti pravedniji, to je drugo pitanje, ali, u svakom slučaju, mi na to više nećemo moći uticati. Možda se u tome sastoji i istinska istorijska pravda. Ako nam nije dato da istoriju krojimo i prekrajammo po sopstvenoj želji, ako nam nije dato da svima ne-muziku nametnemo za muziku, dato nam je da bar pokušamo da razumemo zašto je to sve tako a ne drugačije. Treba se čuvati velikih reči, a još više olako donetih sudova i to čak i onda kad smo prisiljeni da nepravdu trpimo; pre ili kasnije sve dolazi na svoje mesto – gora reč ne ostaje trajno bolja, ni bolja – gora; smrt Sokrata nije bila uzaludna.

Postoje grehovi; sa njima živimo; nisu ih oslobođeni ni najveći muzičari, a još manje oni koji su to želeli da budu; ovde se radi o daru koji je od boga, od muza, ili od nekog iz nama neznanog mesta, o daru koji se ne sme prezirati čak i kad su mu rezultati zanemarljivi, čak i kad je gozba završena (Bura, IV, 1, stih 148).

Uvod

XX stoleće je završeno. Antikvari samozadovoljno trljaju ruke. Sve više je nepotrebnih stvari: demodiranih lustera, polomljenih stolica, muzičkih pokušaja, gromoglasnih izjava, neupotrebljivih kompjutera, tacni, još donekle prepoznatljive kartonske ambalaže, metalnih spajalica, izmišljenih ključeva, obijenih kanti za vodu, neispunjenih obećanja, pogrešnih lančanih reakcija, postmodernističkih strategija, pocepanih čarapa, mesinganih svećnjaka, ostarelih starleta, a više od svega - loše muzike.

XX stoleće beše vreme globalne manipulacije. Za opis tako nečeg neophodan je nov jezik jer stari, sa u njemu utvrđenim značenjima, više nije delotvoran; neophodno je starim izrazima (kojima se denotacija samo prividno zna) dati novi, skriveni smisao i njima oblikovati svest onih koji misle da nešto znaju i razumeju. Istovremeno, davanjem proizvoljnog značenja ne samo starim no i novim rečima onemogućuje se svaki dijalog (a razgovor svodi na izmene poruka mobilnim telefonom); stvaraju se potpuno nove reči koje samo asociraju na nešto poznato i čak se ide toliko daleko da se pišu rečnici s dosad neupotrebljenim pojmovima³. Preplavljeni smo razno-raznim nepoznatim i samo prividno znanim –*izmima*, kakvima istorija nikad nije obilovala kao što je to u naše doba i to ponajpre stoga što se živi u iluziji da pomoću takvih reči komunikacija biva preciznija.

Sve manje se istinski razume ono što govore novokomponovani "viši" slojevi; neki govore da je oduvek bilo tako, čak i u srednjem veku kada je latinskim jezikom

³ Проективный философский словарь: Новые термины и понятия / Под ред. Г.Л. Тульчинского и М.Н. Эпштейна. – СПб.: Алетейя, 2003. – 512 с.

humanista bio potisnut niz nacionalnih jezika⁴; no, ovde se radi o nečem drugom: reč je o strukturi i samom sadržaju novih jezika koji čine jedinstven "novogovor" većini nerazumljiv, dok samo neznatnom broju ljudi služi kao sredstvo prepoznavanja. Ništa se ne zbiva trenutno, a već sada se u pređenom putu može nazreti više različitih etapa. U početku je jezikom ulice i žargonom potiskivan literarni jezik; "jezikom nauke", slengom nepoznatom većini, potiskivan je latinski jezik kao jedinstven jezik tokom srednjeg veka i renesanse, da bi, promenom percepcije, bio izmenjen i jezik percepcije i tako stvoreno novo viđenje sveta uz presudnu pomoć oruđa savremene psihologije i elektronskih sredstava masovne komunikacije⁵.

Nije nimalo slučajno što na kraju XX stoleća iznova dolaze do izraza ezoterika, mistika, magija, masonstvo... Reč je o simptomima vremena u kojem živimo, a koje karakteriše kriza u svim oblastima društvenog bivstvovanja

⁴ Analize govore da će za samo nekoliko narednih decenija broj jezika koji je u svetu krajem XX stoleća bio oko 6000 svesti na oko 600 i da će se ta tendencija ubrzano i dalje nastavljati (Иванов Вяч. Вс. Лингвистика третьего тысячелетия: Вопросы к будущему. - М.: Языки славянской культуры, 2004. – стр. 89).

⁵ Jezik Holivuda i masovne muzike na odlučujući način je odredio proteklo stoleće kao vek prevrata u oblasti umetničkog stvaralaštva; po prvi put umetnost se našla u potpuno novoj situaciji: cilj umetnosti nije više bio sama stvar umetnosti već iznalaženje postupaka i procedura pomoću kojih sama umetnost može biti uticajan instrument manipulacije osećanjima i ponašanjem velikim masama, posebno mladih. Rok koncerti i festivali muzike te vrste to najbolje pokazuju. Upravo tu se najbolje potvrđuje da je prošlo vreme vladavine estetskog; reč o nečem što primarno uopšte nema umetničke ambicije; posve je razumljivo što iza takvih "manifestacija" stoje političari i narko-dileri koji i sami nisu na nivou mogućnosti donošenja odlukâ već su tu u funkciji posrednika, organizatora oblikovanja amorfne mase podložne manipulisanju, nesposobne da izrazi neki svoj stav nezavisan od projektovanog i nametnutog.

nastala iz želje male, ali moćne finansijske elite da urušavanjem novih i tradicionalnih institucija građanskog društva većinu ljudi vrati u divlji feudalizam novog srednjovekovlja. Neko će reći kako je tu zapravo reč o smeni estetičkih paradigmi: oličenih u *novoj* i *najnovijoj* muzici i pritom zastupati tezu kako je potrebno vreme za širenje i učvršćivanje novih muzičkih paradigmi; ističe se nastajanje korenitih promena koje se odvijaju ne samo u sadržaju muzičkog stvaralaštva već i u kriterijumima i vrednostima, u psihologiji čoveka i njegovoj psihološkoj recepciji; sve te promene manifestuju se na neverbalnom, zvučno-čulnom planu izražavanja muzikom. A možda je stvar zapravo daleko jednostavnija i možda se sve svodi na to da li muzike ima ili nema - da li nešto jeste ili nije muzika.

Dekonstruisanje jezičke percepcije i sadržaja ljudske svesti kao i nametanje čitavom čovečanstvu semantičke šizofrenije nije moglo zaobići ni muziku, mada je destrukcija muzičkog klasičnog jezika započela već s delima Debisija i Ravela, da bi se potom nastavila sa "novom bečkom školom" (Šenberg, Vebern, Berg), Stravinskim, letnjom muzičkom školom u Darmštatu i muzičkim eksperimentima koji ne prestaju do naših dana, a sve pod zaštitničkim kišobranom teorije o novoj muzici Teodora Adorna.

Neophodno je izdvojiti muziku XX stoleća. Ona je priča za sebe; ne toliko zbog svojih "ostvarenja", koliko zbog šuma koji ju je neprestano obavijao. Većina dela nastalih u poslednjem stoleću nije doživela više od jednog izvođenja. Nije stvar u tome što ta dela više od toga i ne zavređuju već u tome zašto se više uopšte i pominju. A ovde će biti reći o akustičkim tvorevinama koje najverovatnije više nikad neće biti izvedene.

Ovu knjigu ne treba shvatiti kao posmrtni govor nad novom muzikom; ta muzika je sebe sahranila još u času

svog nastanka; isto tako ovde se i ne želi govoriti o "novim" muzičkim "delima", već o tome zašto su ona nastajala kao i o vremenu koje je uzrok njihovog nastanka, a koje je već za nama. Danas muzike u pojavnom obliku više nema. Ko je tome više doprineo: slušaoci, muzičari ili kompozitori? Za ove poslednje treba imati najviše razumevanja. Oni nisu krivi; njih treba žaliti, ali nikako kriviti. I oni su naši. Ne svojom krivicom.

Za kompozitore druge polovine XX stoleća karakteristično je da uporno traže istinu tamo gde je nema kao i da traže teorijske odgovore tamo gde ih ne može biti; dok u ranijim vremenima istinski velikim stvaralocima ni na kraj pameti nije padalo da vreme gube u traženju objašnjenja ili osnove svog stvaralaštva, već su sve vreme komponovali muziku, savremeni kompozitori svu svoju snagu iscrpljuju u ispraznom nastojanju da odrede svoju poziciju u muzičkom "kosmosu", nesvesni toga da su daleko izvan svake moguće muzike i svakog kosmosa.

Za kompozitorsko stvaralaštvo prve polovine prošlog stoleća može se reći da je posedovalo visok tehnički nivo, da ga je odlikovalo vrhunsko majstorsko umeće; činjenica je da se već u to vreme, sa isticanjem zahteva za "novom muzikom", javlja i prvi talas avangardizma s rušiteljskim tendencijama, a u sklopu futurizma, ekspresionizma, apstrakcionizma... Sa njima nastupa vek mašina i brzine, potiskuje se ono dotad prisutno prirodno i emotivno, neposredno duhovno, a na njihovo mesto stupa apstrakcija i teorijska kombinacija zvukova; sve se više insistira na onom ekstravagantnom, egzotičnom, stilizovanom, parodičnom. U muzici pred Drugi svetski rat i tokom njega, sve je prisutniji protest protiv rađajućeg varvarstva, protiv gluposti, protiv vlasti mašina i birokratije; među delima tog vremena ističu se *Žana d'Ark na lomači* (1938), *Druga i Treća (liturgijska) simfonija* (1942; 1945-6) Honegera.

Svu tu muziku obeležavaju osamljenost i vera u postojanje nade u istoj meri koliko i žeđ za nekom novom umetnošću; naše pitanje, gledano s rastojanja od više od pola stoleća, moglo bi da glasi: da li su se te nade ispunile, da li se utolila ta žeđ za umetnošću, kakva je to muzika nastala u vremenu koje je došlo? Čini mi se da je u nadošlom vremenu bilo mnogo manje muzike, a daleko više simuliranja, mnogo više taštine pravdane neosnovanom potrebom da se bude "rodonadžnik" nekakve nove orijentacije u muzici.

Treba imati u vidu da je u prvoj polovini XX stoleća stvoreno mnogo muzičkih dela koja će biti više citirana no izvođena; ta muzika, kao i muzika ranijih epoha, ispunjavaće zvučni prostor druge polovine XX stoleća koja će ostati upamćena ne po stvorenoj muzici već po "-izmima" koji su pratili čak i svaki neuspeo pokušaj proglašavajući ga za "događaj" i prevrat u muzici. Danas, kad smo se od svega već umorili, kad se prašina slegla, a strasti stišale, moguće je načiniti letimični pregled pokušaja da se dospe do muzike (sa malim slovom *m*).

Poznati nemački filozof i estetičar, pobornik nove muzike, Teodor Adorno svoj rad o Šenbergu 1940. završio je rečima: "Dok se oko slušane muzike vreme prelama kao metkom razbijeni prozračni kristal, neslušana muzika pada u prazno vreme poput kakvog ćorka. Pa ma došla i do poslednjeg iskustva koje mehanička muzika svakog časa proživljava, nova muzika je spontano ciljala na apsolutni zaborav. Ona je zapravo poruka u boci što pluta morem"⁶. O kojim vrstama muzike je tu još reč? Pominje se slušana, ali i neslušana muzika; ni jedne ni druge realno nema. Svet je postao metafora tišine. Najlogičnije pitanje stoga mora da glasi: ako muzike nema, kako se do tako nečeg uopšte onda

⁶ Adorno, T.: *Filozofija nove muzike*, Nolit, Beograd 1968, str. 155.

može dospeti, i mogu li nas do nje dovesti savremeni "kompozitori"? Ne treba zaboraviti ni pitanje koje je Šenberg izrekao na samrti: "Da li sam muzici doneo više dobra ili zla"?

Ostaje još jedno bitno, a za mnoge, ne samo slušaoce već i muzičare, bolno pitanje: šta se uopšte čuje? Čujemo li mi ono što se svira ili ono što očekujemo da bude odsvirano (a što smo već ranije mnogo puta čuli)? Čuje li muzičar uopšte sebe? Slušao sam mnoge i siguran sam da oni sebe uopšte nisu čuli, jer da jesu, nikad više ne bi prišli instrumentu (ako ga i najmanje poštuju). Ovo može biti i daleko ozbiljniji problem, problem koji se javlja pred onima koji su vrhunski muzičari poput Svjatoslava Rihtera koji je pred kraj života rekao:

"Imao sam apsolutni sluh i mogao sam po sluhu sve da izvedem, ali primetio sam da mi se sluh pogoršava. Danas brkam dirke i čujem za ton a ponekad i za dva više od stvarne visine, izuzimajući bas-note, koje čujem niže od njihove stvarne visine, a što je rezultat starenja mozga i slabljenja organa sluha, kao da mi je sluh poremećen. Pre mene su od iste pojave patili Nojhauz i Prokofjev: Prokofjev je pred kraj života slušao sve za tri tona više. (...) Pogoršavanje mog sluha je postojano. Ako, na primer, počinjem da sviram u a-molu, to čujem u h-molu, i pokušavajući da ispravim situaciju ja transponujem to što sviram, a kao rezultat je to da se nenamerno nalazim u g-molu, što je krajnje neprijatno, posebno kad sviram s orkestrom. Posle jednog tako užasnog koncerta, koji sam imao na Muzičkim svečanostima u Tureni, kad sam svirao osam *Transcendentalnih etida* Lista, i nakon jednog solističkog koncerta u Japanu, gde sam se uplašio i pre no što sam započeo Betovenovu sonatu op. 106, odlučio sam da više nikad ne sviram bez nota".

Ovde imamo primer teškoće koja se javlja na fiziološkom nivou uprkos apsolutnom sluhu muzičara. Ali, šta se dešava s muzičarima koji takav sluh nemaju, a sebe i ne čuju? Konačno, kakav odnos se može uopšte uspostaviti sa Muzikom u njenom apsolutnom smislu? Savremenu muziku obično nazivaju još i avangardnom. To bi trebalo da znači da je ona napredna, okrenuta budućnosti, za razliku od tradicionalne (Bah, Mocart, Betoven) koja je pisana za sadašnjost, ali je sticajem okolnosti ostala za večnost.

Ako će ovde biti i pomenuta mnoga dela modernih kompozitora, to neće biti zbog umetničke vrednosti njihovih kompozicija već zbog demonstriranja određenog kompozitorskog postupka onih koji su sebe videli kao avangardu umetnosti.

Imajući u vidu čitavo XX stoleće može se reći da je avangardizam u umetnosti jednako značajna pojava koliko i romantizam u XIX stoleću ili klasicizam u XVIII stoleću, ali s tom razlikom što tu nije više reč o terminu kao oznaci jednog novog stila koliko o pojmu kojim se izražava novina u umetnosti novog doba. Početkom XX stoleća, tačnije negde oko 1909-1910, javlja se u umetnosti sve glasnjiji zahtev za stvaranje jedne nove umetnosti koja bi ljudima dala istinu o svetu; nastaje niz pokreta kao što su futurizam, kubizam, nadrealizam; svi oni oslanjajući se na pozno-romantičarsko veličanje misije umetnika daleko više insistiraju na novini no na samoj umetnosti; sve su glasnjiji zahtevi za otvaranjem novih obzorja okrenutih budućnosti, zahtevi za radikalnim raskidom sa prošlošću praćeni veličanjem sveg što u sebi sadrži novinu. Zahtev za novinom postao je lozinka dana.

Simptomi ovog novog početka mogli su se zapaziti i dve godine ranije. Godina 1907. po mnogo čemu će biti upamćena: to je godina kada u arhitekturi nastaje antieklektizam, godina u kojoj Pikaso izlaže svoje (danas čuveno delo) *Gospođice iz Avinjona*, godina u kojoj Buzoni

objavljuje *Nacrt nove estetike muzike*, a Šenberg piše *Drugi kvartet*. Samo sedam godina kasnije doći će u krizu⁷ i modernizam i eklekticizam i antieklekticizam. Sa pobedom futurizma stupa na scenu avangarda i suprotnost *modernizam – avangarda* biće jedno od bitnih obeležja čitavog XX stoleća.

Modernizam istisnut sa scene početkom stoleća, ne rekavši tad do kraja i svoju poslednju reč, javio se nakon nekoliko decenija, na njegovom kraju, kao antiavangarda, a pod imenom postmodernizam vaskrsavajući mnoge ranije umetničke oblike; postmodernizam je ušao u dijalog i sa eklekticizmom (koji se razvijao pod imenom polistilistika, istoricizam, stilski pluralizam).

Sam pojam "avangarda", delom i zbog sfere u kojoj je prvobitno nastao nije se od početka upotrebljavao u umetnosti, pa ni u teoriji muzike. Do toga će doći mnogo kasnije, u času kad u prvi plan dospe zahtev da se ide samo napred, da se prevladavaju kanonske forme i sakralni odnos spram njih. Osnovna odlika avangarde jeste naglasak na progresivnosti i kultu novog. U muzici avangardni duh počinje da se oseća s pojavom nove bečke škole (Šenberg, Berg, Vebern) kao i sa Stravinskim i Bartokom; pre svega, ima se u vidu stvaranje novog muzičkog jezika emancipacijom disonanci i slobodnom upotrebom dvanaestotonske lestvice, a na osnovu funkcionalnosti, čime je otvoren put serijskoj dodekafoniji.

Kako se u prvo vreme još uvek ne dovodi u pitanje sama forma muzičkog dela i tradicionalna predstava o zvuku kao

⁷ Postoji uverenje kako se zalaganjem za sintezu može prevladati kriza u kojoj se našlo XX stoleće (Berdjajev); ali isto tako, može se i čuti da "u savremenoj muzici nema krize, da ona proživljava svoj najbolji period, da kompozitori po prvi put mogu da sintetišu različite tipove mišljenja, da kompozitori sad mogu da ostvare maštu traženjem veze među svim muzičkim eksperimentima". Ovo su reči K. Pendereckog, u mladosti vatrenog apologete avangardizma, izrečene u Moskovskom konzervatorijumu 1986. godine.

takvom, o pravom avangardizmu u muzici moguće je govoriti tek s pojavom umetnika koji deluju sredinom pedesetih godina XX veka. Prvi avangardisti i dalje deluju na tragu tradicionalne muzike nastojeći da joj prošire prostor. Šenberg i Stravinski ne smatraju sebe radikalnim avangardistima; kod njih nema ni mikrointervala ni šumova, što će biti jedno od bitnih sredstava kasnije avangardne muzike. Dok Šenberg svoju muziku vidi kao nastavak tradicionalne i logički produkt svekolike muzičke evolucije, Stravinski je još određeniji kad kaže: "Ja nisam modernista i ne pretendujem na to da stvaram muziku budućnosti... modernizam je za mene odviše pretenciozan".

Pedesetih godina javlja se reakcija na ranije avangardne tendencije i ona se ogleda u pokušaju uspostavljanja stanja kakvo je bilo pre pojave avangarde, povratkom na tradicionalne forme mišljenja. Tako nešto zapaženo je i tridesetih godina, a kroz suprotstavljanje avangardnim tendencijama obnavljanjem klasicističkih vrednosti i motiva; nakon kratkog vremena pokazalo se da to nije bio neki "obnovljeni klasicizam", budući da su dela, nastala u tom duhu, duboko bila prožeta iskustvima rane avangarde. Nešto slično dogodilo se i pedesetih godina, kada su u suprotstavljanju nekim ranijim tendencijama nastali polistilistika, ograničena aleatorika, minimalizam⁸.

Po mom dubokom uverenju sva avangardna i moderna muzika XX stoleća kreće se u luku između dva dela Džona Kejdža: na jednom kraju je *Muzika za "prepariran" klavir* (1949), a na drugom 4' 33" (1952)⁹.

⁸ Minimalizam je tipičan primer avangardne reakcije na avangardnu revoluciju: deleći s avangardom njen radikalizam, i u nekim trenucima čak je i prevazilazeći u tom radikalizmu, minimalizam je spreman da se odrekne čak i svog bitnog svojstva repetitivnosti i da uđe u simbiozu s neostilistikom (V.I. Martinov).

⁹ U samo nekoliko godina saželo se sve što će se zbiti u narednih pola stoleća. Možda je tu reč o "mučenju" materijala, možda o izživljavanju nad slušaocima, možda o lamentu nad sopstvenoj nesposobnosti da se bude

Kada je reč o prvom delu, u programu koncerta na festivalu *Dani muzike* u Donaušingenu (gde je potom izvedeno nakon "premijere" na Kolumbija univerzitetu nekoliko godina ranije), Džon Kejdž (koji je kratko vreme potpuno bezuspešno učio muziku kod Šenberga) objasnio je šta podrazumeva pod "prepariranošću klavira": na strune klavira bile su postavljene sordine od raznih materijala (metal, drvo, čoja), a s namerom da se izmeni normalni zvuk klavira. Pomenuti koncert, bolje bi bilo reći hepening, izveo je Kejdž s pijanistom Dejvidom Tjudorom, koji je za vreme dok je Kejdž svirao, svirao na pištaljci ili maloj flauti, udarao čekićem po metalu, puzao pod klavirom itd., a samo delo imalo je naziv *12,55. 677* za dva pijaniste i izazvalo je proteste obrazovane publike a ovacije nedarovitih istomišljenika¹⁰.

Tri godine ranije Kejdž se "proslavio" i bukvalno proslavio delom 4' 33". Ono je, navodno, muzika ćutanja. To je muzika koja nema visine, tembra i boje. Kao jedino svojstvo zvučnog materijala koristi se tišina. Delo je po prvi

na tehničkom i muzičkom nivou prethodnika. U svakom slučaju, susreli smo se s jednim posve novim fenomenom koji će svoj novi lik dobiti u političkoj tehnologiji s početka XXI stoleća: sve je moguće jer niko ni za šta ne odgovara i niko od predstavnika tzv. "vlasti" neće biti ni ukoren ni kažnjen za svoj lopovluk ili bezobrazluk jer više instance više nema. Nije stoga nimalo slučajno što se najviša doza drskosti manifestovala upravo kod predstavnika tzv. "elektronske" muzike. Bilo je tu i nečeg spasonosnog: ljudi su satkani od lošeg, lako kvarljivog materijala i takvi "avangardisti", "anti-harmoničari" ubrzo su počeli daleko više da se bave svojim društvenim statusom no muzikom; to je bilo dobro i za njih i za muziku: mogli su utoliti svoje primarne ambicije prigrabljivanjem raznih društvenih funkcija, a muziku su oslobodili svojih potencijalnih netaletovanih, nedarovitih tvorevina.

¹⁰ Prvom izvođenju ovog dela na Kolumbijskom univerzitetu prisustvovao je i P. Hindemith; o njegovoj reakciji na koncert i njegovom komentaru istog, videti u knjizi: Stuckenschmidt, H.H.: *Zum Hören geboren. Ein Leben mit der Musik unserer Zeit*, München 1979, S. 208.

put izvedeno u Njujorku s pijanistom D. Tjudorom, a sastoji se iz tri dela: *Tacet* (ćutanje) 33", *Tacet* (ćutanje) 2' 40" , *Tacet* (ćutanje) 1' 20". Početak dela određen je zatvaranjem poklopca nad dirkama klavira, a kraj njegovim otvaranjem. Delo je predviđeno za svaki instrument i instrumentalni sastav.

Da bi druga polovina XX stoleća ne samo vremenski nego i delima bila zaokružena celina treba pomenuti delo S. Gubajduline *Висельные песни*, za sopran, udaračke instrumente i kontrabas (1996). XIII deo ciklusa ima naslov *Noćna pesma ribe* (na stihove H. Morgenšterna). U stihovima nema nijedne reči; postoje samo simboli kojima su označeni naglašeni i nenaglašeni slogovi u pesmi. To je pesma bez zvuka na "nemu" pesmu pesnika. Umesto muzičkog ključa na početku svakog reda je oznaka za prestanak muzike. Vokalni deo pevačica izvodi tako što u prvom delu otvara usta, a u drugom delu ih polako zatvara. Za to vreme kontrabasist bez zvuka prelazi gudalom nad strunama dok bubnjar gestikuliše palicama. S čisto muzičke tačke gledišta to je delo sa bezzvučnim ritmom kao "materijalom" forme. Ritam je određen strukturom "nemih" slogova pesme, a forma je izražena samim predstavljanjem. Gubajdulina je to delo nazvala gestualnom muzikom.

Predmet sporenja teoretičara ovde je u tome da li je tu uopšte više reč o muzici. Mnogi će reći da tišina jednostavno nije muzika, ali će potom priznati egzistentnost tišine kao sasvim određenog elementa unutar muzičkog dela, a u obliku pauze; u tom slučaju, mora se imati u vidu da je tišina jednakog ontološkog statusa kao i zvuk. Ja smatram da su ova tri upravo pomenuta dela od izuzetnog značaja. Ona u sebi sabiraju čitavu drugu polovinu XX stoleća i najbolji su reprezentant kvaliteta i ozbiljnosti svih kompozitorskih pristupa muzičkom materijalu kao i kompozitorskih postupaka u vreme nakon Čajkovskog, Buzonija i

Rahmanjinova. Istovremeno, smatram da će samo ova tri dela ostati poputbina za kompozitore narednog stoleća¹¹, jer to su jedina tri dela koja će ostati za buduće vreme, ne kao "tuga i opomena", već kao simbol XX stoleća čiju muziku označavam ne kao *Muziku*, ni kao *muziku*, već kao *šoder*.

Možda će ovo nekom izgledati pregrubo rečeno; ja smatram da je to blag izraz kad je reč o muzičkoj "produkciji" poslednjih pola stoleća. Reč je o muzici "novih varvara", o muzici ciničnih "ljudi akcije". Na kulturnom planu tako nešto se ne događa po prvi put. Simptomi koji određuju naše vreme po prvi put su uočeni u poslednjim stolećima antike, u doba nakon Marka Aurelija, a potom vreme nakon 1350. godine, u smutno vreme koje vlada do pojave Novog doba, do 1630. godine. U oba slučaja čovek, pritisnut svojim socijalnim funkcijama iščezava, a znanje, pretovareno mnoštvom definicija, klasifikacija i argumenata (na kraju visoke sholastike, kao i u doba Jambliha, Prokla i Damaskina dijadoha) ne omogućava da se sagleda jasne, jednostavne misli koje bi čoveku omogućile da se orijentiše u svetu.

Naša kultura je prezrela i završeno je Novo doba započeto s Dekartom i Galilejem; prošlo je vreme transparentnosti o kojoj je govorio Hegel kao i racionalnosti na kojoj je još insistirao Huserl. Došlo je vreme

¹¹ Ovde ne pominjem "srpske" kompozitore druge polovine XX stoleća. Izuzimajući Dušana Radića, i njegove rane radove, sva tzv. "srpska muzika" nastala u poslednjih pola veka zajedno, ima manje muzike no što iste ima bilo koji od poznih Betovenovih gudačkih kvarteta. Koliko se naših kompozitora može pohvaliti time što im je neko delo izvedeno više no jednom, a i taj put s velikim natezanjem i peripetijama? Takva apsurdna situacija oko muzike, tačnije oko simulacije muzike, stvorila je prostor u kome se nalazi čitav niz "znalaca" – muzičkih kritičara i muzikologa, koji znaju ono što niko ne zna; oni mogu da nabrajaju nazive "dela" koji nikom sem njima ništa ne znače i to se smatra visokom učenošću.

postmoderne, vreme novih varvara, vreme kad je pojedinac ugušen svojom kulturnom sredinom. Hipertrofirana sofisticiranost dovela je u drugoj polovini XX stoleća do bitnih promena i na planu onog što bi se moglo zvati muzika, no vreme Buzonija i Rahmanjinova, vreme transparentnosti - netragom je prošlo.

Kao što su Burkhart i Niče govorili o vremenu velike krize nakon 1350. godine, nazivajući ga dezorijentišućim imenom Renesanse, i u Sezaru Bordžiji videli kao i Makijaveli lik novog čoveka, tako su danas neki teoretičari muzike u umetnicima poput Štokhauzena, Buleza ili Šnitkea hteli da vide novu Renesansu i početak novog pomaka u muzici.

Ali, kao što je Sezar Bordžija bio samo otelotvorenje novog varvarina nesposobnog da stvori u svom cinizmu ništa novo, tako isto i novi muzičari nisu ništa drugo do novi varvari nesposobni ma šta novo da stvore, ništitelji svega što bi se dotakli.

Kao što Rimsku Imperiju nisu uništili varvari koji su je okruživali već izrođeni Rimljani koji su postali varvari, tako su danas muziku definitivno uništili njeni unutrašnji varvari pod plaštom avangardizma i borbe za nešto novo i buduće. A budućeg nema jer nije dato, možda čak ni zadato.

Istina, ima još uvek ponegde usamljenih pokušaja da se muzika poslednjih pola stoleća smesti u kontekst istorije muzike. Jedan pristup nalazimo kod pobornika sonoristike koji sonoristiku vide kao način dijalektičkog prevladavanja monodije (melodija) kakva je postojala do IX stoleća i potom nastalog višeglasja (harmonija, polifonija). Dok je melodija jednodimenzionalna (znajući samo za dužine), a harmonija dvodimenzionalna (operišući dužinama i visinama), nova muzika je trodimenzionalna i tu srećemo sonoristiku kao veštačko stvaranje boje zvuka. Ovo se može posmatrati kao

nekakav dijalektički razvoj, ali i kao razvoj koji ima svoje granice i koje su ograničene mogućnostima recepcije.

Drugi pristup, mada sa sličnim namerama koje su prisutne kod Kejdža, nalazimo kod K-H. Štokhauzena koji u jednom pismu J.N. Holopovu (11. avgust 1998) piše kako se sva muzika može podeliti na religioznu muziku (pevanje pre jezika), ljudsku muziku (izražavanje osećanja) i kosmičku muziku (formiranje zvučnih odnosa saglasnih odnosu mikro-makrokosmos), te bi se mogle i izdvojiti tri epohe u razvoju muzike: vokalna muzika (pevanje anđela), instrumentalna (pevanje ljudi) i elektronska muzika (nova muzika)¹².

Mora se reći da i letimični pokušaj poređenja gornja dva niza već na prvi pogled pokazuje nesaglasje i protivrečje koje je posledica nategnutog pokušaja da se beznačajno proglasi za značajno i epohalno. Elektronska muzika nije muzika kosmosa. Da Štokhauzen bolje zna¹³ istoriju muzike, tada bi znao da pevanje anđela spada u *musica mundana* i da je pevanje anđela jedan od nižih stupnjeva muzike kosmosa. Ovde je reč o neveštom baratanju i pojmom *musica instrumentalis* u koju spada i elektronska muzika (i to kao jedan njen poseban momenat) bez obzira na elemente kojima se ista služi. Kosmička muzika nije

¹² Navodi se prema tekstu: Холопов, Ю. Карлхайнц Штокхаузен и музыка XX века. <http://harmony.musigi-dunya.az/harmony/rus/>

¹³ K-H. Štokhauzen je navodno pohađao kurs iz fonetike i teorije informacija na Bonskom univerzitetu, ali to ga nije spaslo od eklektičnog diletantizma i šarlatanstva koje najbolje manifestuju neke nepromišljene izjave poput one kako je on u stanju "da oseti trenutak kad bakterija ili virus ulazi u njega i kako on viruse izbacuje iz organizma kroz uho i kako ih ubija" ili, da je on "tranzistor koji neprestano bombardovan kosmičkim zracima konkretizuje dotične informacije" (intervju u: Ruling Stone, 8. 07. 1971). Ne mislim, poput nekih drugih teoretičara, da je tu reč o nekom manijakalnom buncanju; Štokhauzen nije čak ni na tom nivou. On samo jevtino blefira; čak je i ideju o "lovu na mikrobe" preuzeo (od T. Adorna).

završetak evolucije muzike već njen početak. Sva kasnija "muzika" je **otpadanje** od *musica mundana*. Muzika kosmosa ne nastaje sa Štokhauzenom (tvrditi tako nešto znak je samo samohvalisavog bezobrazluka): muzika kosmosa nastaje sa kosmosom; ona je način njegove egzistencije kao i uslov njegovog nastanka (a što je u saglasju s kosmologijom epikurejaca, Đordana Bruna, ili sa kosmološkom teorijom jednog od poslednjih laureata Nobelove nagrade za fiziku - Andreja Lindea).

Razumljiva je želja svakog umetnika da svoje delo vidi kao epohalno; isto tako, razumljivi su i narcisoidnost i samoljublje koji umetnicima XX stoleća ne nedostaju; umetnici imaju pravo da daju nekritičke i teorijski neutemeljene izjave; ali, nije dobro kad svoje radove takvim izjavama završavaju nesporno stručni muzikolozi koji pretenduju na ozbiljnost kao što je J.N. Holopov. To samo svedoči o tome da mišljenje o muzici mora doći ne iz onog što se bezuspešno u poslednje vreme proglašava za muziku već iz velike filozofije koja i jeste po rečima Platona "najviša muzika".

Da bi se moglo živeti neophodno je da postoje ubedenja, neophodno je da čovek poseduje veru u svet i veru u sebe. Ta vera može biti i negativna kao ona Sokratova, a tada nastupa kriza života, koji, kako bi rekao Hoze Ortega, i nije ništa drugo do prebivanje čoveka u negativnim ubedenjima. U takvo doba čovek sve dovodi u sumnju, počinje da odbacuje sve vrednosti i gubi energiju, nesposoban da se za ma šta uhvati. Ta nihilistička tendencija osećala se i u avangardnoj "muzici": razoriti sve prethodno po svaku cenu, nezavisno od toga što se ništa novo ne može stvoriti.

Odbacivanje svakog uporišta, odbacivanje koordinata koje bi mogle dati smisao našem delovanju i kretanju u svetu (a upravo to je ono što je Novome dobu dao Dekart), dovodi čoveka do gubitka sveta – uvodi ga u svet praznine.

Čovek se plaši praznine, plaši se beskonačnog praznog prostora (*horror vacui*) o kojem je govorio Blez Paskal. Nova muzika upravo je ta prazna muzika, muzika praznog prostora, slika prostora ispražnjenog od stvari, ljudi i zvukova. Zato ta "muzika" koju nam bezuspešno nameću kao istinsku sliku nas samih nije naša, zato nam je tako beskrajno strana i zato u njoj vidimo samo iznakažene, ogoljene duše njenih "tvoraca". Ne mogavši da stvore bilo šta u čemu bi se mogla ogrejati duša, budući da duše nemaju, avangardni, savremeni kompozitori ostrašćeno i uporno tehničko proglašuju za umetničko, nesposobni da shvate da je ljudsko u samom životu čoveka, a ne u njegovom telu ili duši, jer "čovek nije stvar već drama života" (Ortega).

I kao što je Renesansa samo vreme krize i prekida s visokom kulturom Srednjega veka, vreme varvarstva, isto važi i za "muziku" poslednjih pola stoleća u kojem se briše, gubi jedinka, a izdiže masa (često pod maskom demokratije) i u formi bezličnih ljudi egzistera bez svake odgovornosti. U takvoj situaciji život se ne živi već otuđuje; u takvoj situaciji muzika se ne stvara već uništava u ime njene "budućnosti" i proklamovane "slobode stvaralaštva".

Ne možemo se oteti utisku da su izgubljeni oni potencijali i one vrednosti koje su vodile čoveka Novoga doba. Naša kultura je prezrela u času kad se počela amerikanizovati i poprimiti vrednosnu formu tehnike čime je postala ne-ljudska i ne više po meri nas. Svoj dekadentni, maligni oblik ona nalazi u novoj muzici čiji je jedini cilj uništenje svake ideje stvaralaštva.

Tome se možemo odupreti samo stvaranjem temelja jedne nove kulture, no za izbor pravog kamena koji treba položiti u osnove buduće građevine neophodno je znanje, znanje razlike koje neće dozvoliti da među pravilno otesane

blokove zapadne šoder nove muzike i uruši sve nadolazeće iz vremena budućeg.

Avangardizam u muzici

Da se muzika u XX stoleću, velikim svojim delom našla na stranputici to će malo ko osporiti. Još će se manje osporavati hod stranputicom najvećeg broja kompozitora i muzikologa. Prve je zavelo vreme, a druge njihova povodljivost za shemama i sumnjivim teorijama kojima su hteli, mehanički ih prenoseći na tlo muzike, objasniti sâm fenomen muzike. Malo je ko od teoretičara muzike u XX stoleću našao za shodno da se zapita u kojoj je meri ne samo čovek u mogućnosti da dokuči muziku sfera već i sam Bog koji se stvaranjem sveta u dodiru sa stvarju pridružio palim anđelima¹⁴. Osnovno pitanje u vezi s muzikom sfera moralo

¹⁴ Razlikovanje Boga kao arhitekta, istinskog tvorca svemira, neokaljanog materijalnom gradnjom, što je svojstvo platonovskog Demijurga, koji je *iznad* boga Starog zaveta koji je kao tvorca čulnog sveta dao mojsijevski zakon, nalazimo već u prvim stolećima naše ere; izvesni Kerint (oko 115) razlikovao je najvišeg Boga, koji nije smeo biti okaljan nikakvim dodiranjem s materijom, od jevrejskog boga kao tvorca i učio, da je ovome prema tom datom "zakonu" Hristos doneo objavu najvišeg Boga. Isto se tako jevrejski bog javlja kod Saturnina kao glava sedam planetarnih duhova, koji kao najniža emanacija carstva duhova u pohlepi za samovladom vuku k sebi komad materije, da iz toga stvore čulni svet i da čoveka postave za njegovog čuvara. Iz toga, međutim, nastaje svetska borba, pošto sotona, da bi natrag osvojio onaj komad carstva, protiv demijurga i njegovih pristalica šalje svoje vlastite demone i niže "hiletsko" pokolenje ljudi. U toj se borbi demijurgovi proroci pokazuju bespomoćnima, dok najviši bog ne pošalje *eona* (nous) kao spasitelja, da pneumatske ljude, a ujedno i demijurga i njegove duhove, oslobodi iz vlasti sotone. I Bazilid dopušta, da čak i jevrejski bog učestvuje u iskupljenju. Ovde je Jahve pod imenom "velikog arhonta" uveden kao izliv božanskog svetskog semena i kao otkinuta glava čulnog sveta. Vest o spasu koju Hristos donosi od najvišeg Boga potresa i ovog "arhonta" i dovodi ga pokajnički iz njegove oholosti natrag pokornosti. Na sličan način pripada bog Starog zaveta (kod Karpokrata) palim anđelima koji ovlašćeni za stvaranje sveta, čine to prema vlastitoj samovolji, te osnivaju zasebna carstva, u kojima dopuštaju podređenim duhovima i

bi biti: da li se ona *u principu* može čuti? Ovo bi se moglo odnositi koliko na čoveka, toliko i na Boga jer i njegovo slušanje samo je jedno od mogućih čuvenja; muziku ni on ne može ni stvarati ni u celosti misliti, već, samo dokučivati. Čovek, kao njegova slika i prilika, čini to na jednom nižem stupnju, ali sa *istom* logičkom aparaturom. Stvarajući svet Bog se otudio od Muzike. Anđeli su sveže priučeni majstori-pevači, i, samo na jednom višem nivou, ponavljaju pevanje nekog hora učenika; Bog svima oprašta greške, pa i njima. Zna kao i mi da Muzika je nešto drugo: ne uspeva da je se priseti u istoj meri u kojoj mi ne uspevamo da je čujemo.

I Bog i mi mislimo muziku, jedino ona misli samu sebe. A svi znamo kako je to s mišljenjem, kako je mišljenje nesigurna stvar i to sve dok ne iskoraknemo unazad u razmišljanje koji vodi računa o obrtu zaboravljenosti bića, obrtu koji je predodređen u sudbini bića¹⁵; u trenutku neopreznosti ili preterane samouverenosti učini nam se da smo na sigurnom tragu Muzike, da k njoj idemo najkraćim putem i da smo je otkrili na počecima kulture na Balkanu: u antičkoj tragediji (Niče), u muzici Debisija (Jankelevič), u muzici prethodnika (Šnitke). A onda se pokaže da Muzika boravi na nekom drugom mestu i da se potraga mora iznova započeti, drugim sredstvima i drugim metodama. Ali, možda nam je predodređena sudbina da ostanemo na stranputici, i to ponajviše onda kad nam se učini da smo dokučili pravu

ljudima da ih obožavaju; ali dok se ove zasebne religije međusobno pobijaju kao i njihovi bogovi, najviše je božanstvo u Hristu, kao što je već ranije u velikim vaspitačima čovečanstva, jednom u Pitagori i Platonu, otkrilo Jednu, pravu univerzalnu religiju, kojoj je on sam predmetom. (...), učenik Marciona, Apel (oko 150) smatra jevrejskog boga čak za Lucifera, koji je u čulni svet, stvoren od dobrog "demijurga", vrhovnog anđela, uneo telesni greh, tako da mu je na molbu demijurga najviši Bog morao u susret poslati Spasitelja" (Vindelband, 1978, I/301-2).

¹⁵ Hajdeger, M.: *Stvar*, u knjizi: Hajdeger, M.: *Mišljenje i pevanje*, Nolit, Beograd 1982, str. 127.

prirodu Muzike (Štokhauzen, Bulez), ili kad celog života gradimo prilaze ka njoj (Šefer), ili, kad sav život potrošimo uludo, a u nadi da ćemo Muziku napisati (Denisov).

Prošlo je vreme Mocarta koji je danas pisao sonatu, sutra klavirski koncert, a narednog dana simfoniju; njega nije ograničavala forma – on je pisao muziku; današnji kompozitori ili oni koji sebe tako nazivaju, zarobljenici su forme koju ne određuju više zakoni koji leže u osnovi stvari, već minuti trajanja muzike, vreme koje su unapred odredili ili honorar koji će možda dobiti; time ponajviše liče na loše učenike Edgara Alana Poa, koji su njegovu interpretaciju *Gavrana* primili zdravo za gotovo. Zato se, s pomalo ironije, može reći i to kako je avangardizam u umetnosti jednako značajna¹⁶ pojava koliko i romantizam u XIX stoleću ili klasicizam u XVIII stoleću, kao i da se može govoriti o dva talasa avangardizma: nesporno je da je prvi talas avangardizma u muzici (1908-1925) u znaku dvanaestotonike nove bečke škole i muzičke ritmike Stravinskog i Mesijana, dok drugi talas avangardizma u muzici (1946-1968), nastaje pod odlučujućim uticajem A. Veberna i I. Stravinskog, a karakterišu ga sonoristika (muzika zvučnosti, polivalentno muzičko tkanje) i pojava "muzičkih projekta" (K-H. Štokhauzen) ili "zadataka" (S. Gubajdulina) kao zamene za tradicionalne muzičke forme.

Savremena muzika podržana raznim pomodnim avangardističkim manifestacijama sumnjivog teorijskog nivoa u najvećoj meri je muzika u kojoj niko ne uživa, koju niko više i ne traži, pa je njen život danas sveden na eventualno jedno izvođenje i tavorenje u partiturama kojima se bave još samo muzikolozi željni zabave i smešnih kurioziteta XX stoleća. Treba li podsetiti da još Albin Flak (735-806) piše kako je muzika "*divisio sonorum, et vocum*

¹⁶ Ovde se ima u vidu način manifestovanja avangardizma, ali nikako ne i njegovi rezultati, koji su na umetničkom planu više no skromni.

varietates, et modulatio cantandi" (Schemata, 947)? Drugim rečima: ako je posao kompozitora raspoređivanje tonova, melodija i glasova, onda tu nema ničeg epohalnog u onom što čine novi kompozitori i budući da se bitno ne razlikuju od svojih prethodnika¹⁷ jedino pitanje koje tu ostaje glasi: zašto čine to što danas čine? Simptome dominantnih tendencija u muzici II polovine XX stoleća moguće je videti već u nekim pojavama koje su bitno obeležile sam njegov početak. Tu pre svega imam pojavu **Edgara Varez**a (1883-1965), kompozitora slavljelog od svih umetnika koji su obeležili na-

¹⁷Pomenuo bih T. Adorna koji u *Filozofiji nove muzike* nastoji da opravda savremene muzičare, ali i njegove reči se odnose samo na prvi talas Avangarde i sežu do Šenberga koji ukupnim svojim delom pripada vremenu kojeg se potonji kompozitori već uveliko odriču. "Danas kompozitoru nipošto ne stoji na raspolaganju sve one nekad upotrebljene kombinacije tonova bez razlike. Čak i tuplje uho primećuje otrcanost i izlizanost umanjene septime ili nekih hromatskih prohodnih nota u salonskoj muzici XIX stoleća. Ta neodređena nelagodnost preobraća se za onoga ko je tehnički iskusan u jedan kanon zabrane. On već danas, ako nas sve ne vara, isključuje sredstva tonaliteta, dakle, sredstva sveukupne tradicionalne muzike. Ne samo zato što bi oni akordi bili zastareli i nesavremeni. Oni su lažni. Ne ispunjavaju više svoju funkciju. (...) Ali, za to da su lažni nije odgovoran samo nečist stil; tehnički horizont na kojem se tonalni zvuci odbojno pomaljšaju obuhvata danas u sebi svu muziku (...) Od početka građanskog razdoblja sva velika muzika je nalazila svoje zadovoljstvo u tome da ovo jedinstvo dočara kao potpuno i da konvencionalnu opštu zakonitost, kojoj je podvrgnuta, opravda pomoću njene vlastite individuacije. Tome se suprotstavlja nova muzika. Kritika ornamenta, kritika konvencije i kritika apstraktne opštosti imaju jedan te isti smisao. Dok je muzika, odsustvom privida, time što ne pravi slike, privilegovana pred drugim umetnostima, ona je, neumorno izmirujući svoju specifičnu sklonost s vladavinom konvencija, ipak participirala na prividnom karakteru građanskog umetničkog dela. Njemu je Šenberg otkazao poslušnost i to tako što je uzeo ozbiljno upravo onaj izraz čijom se supsumpcijom pod neutralno-opšte stvara princip muzičkog privida. Njegova muzika demantuje pretenzije da opšte i posebno budu izmireni" (Adorno, 1968, 61-2; 67).

še vreme, a koji za sobom ima 12 dela u ukupnom trajanju od oko dva sata¹⁸.

U svojoj autorizovanoj autobiografiji, govoreći o svojim muzičkim počecima, Varez ističe kako je uprkos ocu, koji je želeo da mu sin bude inženjer i poslovan čovek, u tajnosti od njega (kajući se potom što ga nije ubio), uzeo nekoliko časova harmonije i kontrapunkta kod tadašnjeg direktora konzervatorijuma u Turinu; istovremeno je naučio da svira na udaračkim instrumentima, a nakon nekoliko dana nastupao je već u orkestru konzervatorijuma; nakon nekoliko nedelja zamenio odsutnog direktora, i nastupio u ulozi dirigenta, na probi opere *Rigoletto*. Čovek bi rekao: šta je mnogo, mnogo je.

Činjenica je da je Varez 1904. bio bibliotekar jedne škole pevanja u Parizu, da se oduševljavao muzikom Leonina i Pergolezija, da je pored izučavanja stare muzike, kontrapunkt i fugu učio kod Šarla Borda, a komponovanje, analizu i dirigovanje kod Vensena d'Endija za kojeg je nakon mnogo godina rekao da je "ne kopile nego, nadkopile" (verovatno stoga što se prema njemu kako sam kaže, očinski ponašao). Ali, svo to obučavanje trajalo je ne više od pola godine. Nakon toga Varez je neko vreme sekretar skulptora Ogista Rodena, a potom pesnika R.M. Rilkea. Godine 1906. on je kratko vreme učenik kompozitora i orguljaša Šarla Vidora. Time je i završeno njegovo školovanje. Naredne godine on je prijatelj Masnea, Debisija, Ravela, a potom ulazi u krug umetnika kao što su Pikaso, Miro, Modiljani, Gris, Pikabija, Žakob, Apoliner....

Šta je stvorilo toliku popularnost Varezu u umetničkom svetu, ako u to vreme (kao ni dugo potom) on nema nijednog značajnijeg umetničkog dela? Njegova životna maksima je glasila "Treba opštiti samo sa elitom"; ali, o kakvom je

¹⁸ Znam da će neko reći: Da. Ali kakvih dela! Slažem se. Preporučujem mu da u njima uživa po ceo dan.

opštenju tu reč? Po rečima druge žene Vareza, na to da ga Roden izabere za sekretara, presudno je uticala "lepa, čak prelepa" spoljašnjost Vazeza; u pismu Masnea (1906) stoji: "Moj dragi Varez, veoma želim da Vam i na delu pokažem, do kakvog stepena sam za Vas zainteresovan".

Iz vremena dok je učio muziku, poznata je samo jedna romansa na stihove Verlana (*Un grand sommeil noir*) na koje je kasnije muziku napisao i Stravinski. Inače, to delo je obično podražavanje Debisija (isto je i u slučaju Stravinskog). Nakon toga Varez je napisao jednu simfonijsku poemu koja nije sačuvana, poznati su i neki naslovi, ali, o ranim radovima Vareza ništa nije poznato, a ništa se ne zna ni o radovima do ranih dvadesetih godina.

Ne dobivši Rimsku nagradu, ali dokopavši se "umetničke stipendije grada Pariza", nakon svade sa svojim visokim pokroviteljem i direktorom Konzervatorija Foreom, Varez je sa svojom ženom, glumicom Suzan Bin 1906. otišao u Berlin gde ga protežiraju čuveni dirigent K. Muk (libretista R. Štrausa), Hugo fon Hofmanstal, a potom i sam Rihard Štraus¹⁹ kojeg je Varez upoznao na preporuku Feruča Buzonija budući da se ustručavao da se sam javi tada popularnom kompozitoru. O Varezu s ushićenjem piše Romen Rolan, ističući kako je Varez "zapanjujuće lep, visok, s lepom crnom kosom i svetlim očima"; on mu piše panegirik povodom simfonijske poeme *Burgundija*²⁰ koja je bila izvedena samo jednom, 15. decembra 1910, i normalno, izazvala skandal. Sa skandalom je nekoliko godina potom

¹⁹ U zrelih godinama Varez se prilično ohladio spram muzike R. Štrausa: nastavio je da voli njegovu *Elektru*, no za *Kavaljera s ružom* imao je samo jednu reč: *govno*. Videti: Varèse L. A Looking-Glass Diary, vol. 1: 1883-1928. – London, Davis-Poynter, 1972, pp. 89- 90. Ova knjiga u slobodnom prevodu *Dnevnik u ogledalu* jeste najinformativniji izvor o mladom Varezu.

²⁰ Partituru ovog dela Edgar Varez je uništio 1960. godine.

propraćeno i jedno delo Stravinskog u Parizu, ali Varezovo delo nije imalo neophodne kvalitete koji bi skandal mogli pretvoriti u reklamu.

Nakon neuspeha, Varez napušta rad na više započetih partitura i sasvim je bilo normalno da on ostavi muziku i posveti se slikarstvu²¹; ali, poput mnogih nedarovitih i do bola netaleantovanih umetnika, kakvima obiluje XX stoleće, Varez je bio uporan. O njemu, iza koga u tom času ne stoji ništa, pesnik G. Apoliner u jednom pariskom listu piše: "U Francuskoj manje poznat no u Nemačkoj, gde ga smatraju jednim od najvećih talenata našeg vremena, Edgar Varez će nakon Berlina pokoriti Pariz". Debisi preporučuje Varezu gradonačelniku Bordoa za dirigenta opere; za njega je zainteresovan legendarni impresario Gabriel Astruk koji mu ugovara seriju koncerata u raznim gradovima centralne i istočne Evrope gde Varez treba da diriguje novu francusku muziku, ali to će biti osujećeno početkom I svetskog rata.

Sa 32 godine Edgar Varez 1915. odlazi u Njujork, bez znanja jezika, bez novca; poznavao je samo Karla Muka, koji je u međuvremenu postao glavni dirigent Bostonskog simfonijskog orkestra. Muk mu je omogućio da saraduje sa diskografskim kućama, da daje časove muzike i aranžira muziku za brodevska pozorišta i film, da igra u filmovima i da radi u firmama za proizvodnju klavira.

Što se komponovanja tiče, prve taktove svog dela *Amerike* on je napisao 1918. godine; rad na tom delu godinama su finansirala tri anonimna dobrotvora²². Ovo delo predviđeno za orkestar od 142 muzičara, a dužine oko 35 minuta, izvedeno je tek 1926. (dirigovao je L. Stokovski); u svom konačnom obliku *Amerike* traju 23 minuta (535 takta) i to je u isto vreme i najduže Varezovo delo.

²¹ Ostalo je sačuvano više Verezovih slikarskih dela.

²² N.F. fon Mek je novac daleko bolje ulagala i zahvaljujući njoj nama je ostala muzika.

Premijera je izazvala niz pohvala; jedan od kritičara je to delo proglasio "prvom apsolutno originalnom orkestarskom partitutom nastaloj na američkom tlu"; drugi je Vareza proglasio za "genija s orkestrom u venama"; nakon tri godine delo je ponovo izvedeno u Parizu. O njemu su pohvalno pisali kubanski pisac Aleho Karpentije i francuski pesnik-nadrealista Robert Desnos. I to delo do smrti kompozitora više nije izvedeno. A i zašto bi?

Slede dela *Hiperprizma*, delo za flautu, klarinet, itd., a u trajanju od četiri minuta (90 taktova), dve romanse pod naslovom *Darovi* (Offrandes), *Oktaedar* (1923) u trajanju od 6 minuta, *Integrali* (1925), u trajanju od 10 minuta (225 takta), *Arkana* (1926-1927), u trajanju od 20 minuta (445 takta). Ovo poslednje pomenuto delo izvedeno je 1932. u Parizu i dočekano od kritičara kao "džinovski korak napred ka samim izvorima muzike, kao muzika u njenom čistom obliku, šum pri sudaru svetova, projekcija sveopšteg ćutanja i pevanja zemlje...koncepcija nadljudske širine" (R. Žirar), dok je u *Arkani* kompozitor Floran Šmit video "veličanstveni stilizovani košmar, košmar gigantâ"; G. Galbrajh to delo naziva *Magnum Opusom* Vareza, "jednim od nesumnjivih vrhunaca ljudske misli svih vremena".

Krajem dvadesetih godina Varez je jedna od znamenitih figura američke umetničke elite i u to vreme osniva Panameričku asocijaciju kompozitora; iako građanin Amerike on od 1928. do 1933. živi u Parizu gde pokušava da osnuje muzičku školu na potpuno novim principima; on je organizator "okruglog stola" o budućoj "mehaničkoj muzici", ali, sa svojim stavom da je "današnja temperovana muzika iscrpljena i da je nedovoljna za muzičko izražavanje naših emocija i misli, te da nas zatvara u okvire pravila u času kad nova sredstva dozvoljavaju da se duboko razvijaju zakoni akustike i logike", Varez okuplja niz umetnika (Desnos,

Karpentije, Ungareti), no samo jednog muzičara – Artura Luriju.

Došavši do zaključka da su tradicionalna sredstva muzičkog instrumentarija iscrpljena, Varez stvara jedno od svojih glavnih dela posvećeno samo udaraljka – *Jonizacije* (1931). Ovo delo za 13 izvodača i 26 instrumenata, u trajanju od 6 minuta (91 takt), prihvaćeno kao obrazac modernizma i anarhizma, izvedeno je po prvi put u Njujorku marta 1933. Sledeće delo Vazeza *Ecuatorial* trebalo je da bude u izvođenju Šaljapina koji je s njim popio mnogo šampanjca, ali se ono dopalo jednom mnogo manje poznatom pevaču (Č. Baromeo) jer se Šaljapin sutradan otreznio.

Sledećih dvadeset godina su vreme duboke i duge Vazezeove stvaralačke krize. Tek 1950. godine dirigent F. Valdman je izveo *Hiperprizmu* i snimio long-plej ploču s Varezovim delima *Oktaedar*, *Integrali*, *Jonizacija*, *Čvrstina 21,5*, nakon čega su se u Evropi setili Vazeza i pozvali ga u Darmštat. Nakon nekoliko meseci provedenih u Zapadnoj Nemačkoj, gde drži predavanja, on se ponovo vraća muzici i po povratku u Ameriku pristupa stvaranju dela *Pustinje*. Ovo delo u trajanju od 16 minuta (325 taktova), koje je L. Bernštajn poredio sa Pikasovom *Gernikom*, izvedeno je 1954. godine; iste godine je veliki pisac i ministar za kulturu Francuske Andre Malro pozvao Vazeza (koga je upoznao u vreme Španskog građanskog rata) da dođe u Pariz; odmah po dolasku, Varez se sreo sa Pjerom Šeferom i Pjerom Anrijem s kojima je završio elektroakustičke interpolacije *Pustinja*. Premijerom u Parizu je dirigovao Herman Šerhen. Koncertu je prethodila velika reklama, bio je to prvi put prenos koncerta na radiju u stereo tehnici i cela Francuska je bila u prilici da sluša ako već nije mogla da vidi skandal koji je delo izazvalo. Buka u sali

prevazilazila je onu iz vremena Stravinskog, a samo delo teško se moglo čuti.

Varez se našao pogođenim i ogorčenim: "ljudi imaju pravo da ne vole moju muziku, oni imaju pravo da po njoj i povraćaju, ali, ako povraćaju, znači da su pre toga nešto i pojeli". Bez obzira na prijem dela u Parizu, ono je potom izvedeno u Hamburgu i Stokholmu (u oba slučaja opet je dirigovao Bruno Maderna) i delo Vareza je u znatnoj meri uticalo na dalji razvoj muzičke avangarde. Dve godine pre toga, Bulez je već izjavio da u Varezu, u kome su svi videli avangardu pre avangarde, avangardisti su sad videli jednog od onih koji nikom nisu potrebni. Njegova nova muzika nije se oslanjala na tehniku dodekafonije. Sa Varezom postveberijanstvo je dobilo alternativu i njegova renesansa dovela je do kraja serijalističku euforiju izvodeći avangardu na sasvim nov i daleko slobodniji put.

Već 1956. objavljena je ploča s muzikom Vareza kojom je dirigovao Bulez; naredne godine Varez radi sa Ksenakisom i Le Korbizijeom na paviljonu firme "Filips" za Svetsku izložbu u Briselu. Le Korbizije je paviljon zamislio kao flašu čiji je sadržaj trebalo da bude elektronska muzika; projekt paviljona je realizovao Ksenakis po svom matematičkom modelu na osnovu kojeg je nekoliko godina ranije već načinio svoje simfonijske *Metastasis*. Zadatak Vareza bio je u sintezi muzičke kompozicije – *Elektronske poeme* i za to mu je data na raspolaganje laboratorija firme "Filips" u Ajndhovenu (Holandija).

Samo delo Vareza u trajanju od 480 sekundi prvi put je zazvučalo na otvaranju Paviljona 2. maja 1958. Izvor muzike činilo je 400 zvučnika raspoređenih po unutrašnjoj površini Paviljona. Delo je bilo doživljeno kao senzacija i čudo najnovije tehnike. Nakon demontaže Paviljona *Elektronska poema* postoji samo kao zapis.

Dva meseca nakon otvaranja izložbe Varez se vratio u Ameriku; u poslednjih sedam godina života, Varez je dobio više počasnih nagrada, posvećeno mu je bilo više naučnih skupova, a kulminacija svega bila je proslava njegovog osamdesetog rođendana na kojem je govorio njegov stari prijatelj, pesnik i nobelovac Sen-Džon Pers.

Kada se sve ovo ima u vidu, bez obzira na poznanstvo Vareza sa Lenjinom iz 1910. i nešto kasnije sa Trockim, krajnje je nejasno kako je neko sa 12 dela koja ukupno ne traju duže od dva sata, iako ga je Stravinski nazivao marginalcem, uopšte uspeo da dosegne te dimenzije popularnosti i da bude uvažavan od svih pomenutih umetnika (čija se veličina već pomalo počinje i dovoditi u pitanje).

Po mom dubokom uverenju Varez je imao nesporan i veliki dar komunikacije. No to još uvek nije dovoljno objašnjenje. Smatram da je on naslutio kuda ide nova muzika; bio je prethodnik svih onih koji su bili uporni u nastojanju da budu muzičari bez temeljnog muzičkog obrazovanja. Sam nije znao da svira i najviši njegov domet to su udaraljke; nimalo slučajno on je isticao da nova muzika mora naglasak staviti na ritam odbacujući sve ono što sam nije znao i zato je sviranje na violini za njega bilo "drombuljanje na kravljim crevima".

Nakon što je Varez 1919. dao ostavku na mesto dirigenta upravo osnovanog Novog simfonijskog orkestra već nakon prvog od šest planiranih nastupa u Karnegiholu²³, ponuđeno mesto dirigenta odbio je i Sergej Rahma-

²³ Na programu su bila dela Debisija, Kazele, Dipona i Bartoka; za skromno delo Bartoka *Dva portreta*, jedan od kritičara je rekao: "U duhu Bartoka može stvarati svako ko ima papir, olovku, vreme i savršeno odsustvo savesti". Cit. po: Varèse L. *A Looking-Glass Diary*, vol. 1: 1883-1928. – London, Davis-Poynter, 1972, p. 143.

njinov rekavši kako je "Varez potpuno u pravu s obzirom na svoje namere" i dodao: "Otvoreno govoreći, ja ne razumem njegovu muziku, ali se odviše oduševljavam njim kao čovekom da bih dozvolio sebi da nasledim njegovo mesto". Kako razumeti ove reči Rahmanjinova? Kako je mogao veliki ruski kompozitor imati bilo kakav stav o muzici Vareza kad ovaj do tog vremena ništa nije ni napisao? Rahmanjinov je bio suviše veliki gospodin i daleko iznad svega što ga je okruživalo; u ovome se da samo videti veliki duh sokratovske ironije.

Ako se ima u vidu da strukturni principi Varezove umetnosti imaju malo zajedničkog s tradicionalnim muzičkim teorijskim pojmovima kao i da se on ni u običnim tekstovima nije služio znacima interpunkcije, već da je relativno celovite misli odvajao crticom, jasno je da se oko njegove muzike stvorio potpuno specifični "metafizički" prostor. I dalje ne razumem kako je uopšte dirigovao, svejedno da li Berlioza ili Debisija, ali pretpostavljam da su članovi orkestra bili upoznati s partiturom, a zna se kako se u vreme pre Betovena dobro sviralo i bez dirigenta²⁴.

Nezavisno od svega toga, Vareza pominjem ovde na početku jer on sa svojim stavovima o muzici nekoliko decenija pre pojave nove muzičke avangarde inauguriše njene bitne ideje. Tako, on već četrdesetih godina stvara neku vrste "konkretne muzike" u dokumentarnom filmu o svom drugu, velikom slikaru Huanu Mirou i možda je taj materijal kasnije korišćen u delu *Pustinje*.

Tri decenije pre Pjera Šefera, Varez je isticao da njegov cilj nije potraga za Gralom već za bombom koja će srušiti sav muzički svet i u novostvoreni svet pustiti

²⁴ Interesantna je i ta činjenica da su svi novi kompozitori voleli i da diriguju, bilo svoja, bilo tuđa dela; Varez nije izuzetak, setimo se samo Buleza, Maderne.

najraznorodnije zvuke koji se nazivaju šumovima; u svom prvom intervjuu koji je dao 1916. Varez je isticao kako je "neophodno obogaćivanje naše muzičke azbuke i da su u jednakoj meri neophodni novi instrumenti" (budući da na starima on nije znao da svira²⁵). On je odbijao da se pokorava svemu onom što je ranije zazvučalo i zato je insistirao na potrebi stvaranja sasvim novih tehničkih sredstava kojima bi se mogle izraziti najrazličitije misli. Po njegovom mišljenju muzika je po svojim izražajnim sredstvima krajnje ograničena²⁶ te se i dalje čeka neki novi Guido iz Areca koji bi pomogao da se načini korak napred.

Teorijske pretpostavke nekih Varezovih stavova treba tražiti u spisima posvećenim filozofiji prirode i mistici; njegova ideja o "četvorodimenzionalnoj muzici" koja u geometrijskom prostoru postoji kao živi organizam, samo je prepričavanje pročitane literature o tome kako je muzika "opredmećenje uma sadržanog u zvucima". Upravo to je omogućilo Varezu da muziku "vidi" prostorno, kao zvučno telo koje se kreće u prostoru. Varez je pod uticajem stanja u fizici njegovog vremena. Dovoljan primer je delo *Jonizacija*.

²⁵Sasvim je razumljivo što je za Vareza "zvučanje klavira bezživotno i što ono ne odgovara karakteru savremenog života, ritmu našeg vremena"; isto tako, razumljivo je i njegovo uverenje da "ako bi se *Pastoralna simfonija* mogla ponovo napisati, u njoj ne bi bilo nikakvih violina", jer se "danas mladi okreću od gudačkih instrumenata pošto učenje violine traje veoma dugo i staje veoma mnogo. U celom svetu nema više od pedeset do sto violinista. A šta da rade ostali, nesrećnici, koji kako-tako drombuljaju na kravljim crevima" (iz Intervjua s G. Charbonnierom, vođenim 1955).

²⁶ Krajnje je interesantno da Mocart, za razliku od Vareza, u vreme nakon velikog Baha, uopšte sedam nota nije video kao nekakvo ograničenje; nisu mu smetali ni instrumenti njegovog vremena, ni pevači; zašto su do tog osećaja "tesnoće" došli tek savremeni kompozitori? Da li je muzičko neobrazovanje bitan preduslov za epohalne pomake u savremenoj muzici, pa sve što se ne zna proglašava se za zastarelo, a improvizacija proglašava za najviši stil?

Sasvim bi bilo drugačije da je on znao za teoriju super struna; ovako, on muziku misli odviše "korpuskularno", ali i to je veoma napredno za njegovo vreme i zato, kad se konačno nađe u situaciji da može ostvariti neke od svojih mladalačkih ideja on najednom shvata da treba ići korak dalje i da eksperimentisanje sa zvukom nije krajnji cilj muzike. Nimalo slučajno Varez već dvadesetih godina ističe kako visina zvuka, tempo i ritam gube značenje a da se kao jedini suštinski elemenat sada javlja energetska napetost nekongruentnih zvučnih masa.

Varez nastupa s maksimumom "Nove uši za novu muziku – nova muzika za nove uši". Na taj način on otvara suštinsko pitanje "nove muzike" i na sudbonosni način određuje praksu avangardnih kompozitora. Lako je kriknuti parolu, mnogo teže je nju i realizovati. Ova parola ustaje protiv prirodne evolucije organa sluha u ime nove muzike. Ali, kakve muzike? Da li će se ikad u budućnosti o Varezu ili Bulezu govoriti kao o Šubertu ili Šopenu? Da li jaz koji postoji između umetnika i publike leži baš u tome što publika zaostaje za pedeset godina²⁷ u odnosu na umetnika? Da li će muziku, kako je verovao Varez, spasti "čisto instinktivni slušalac i aristokratska inteligencija"? Znamo da se to nije dogodilo. Isto tako, znamo da je Edgar Varez svojim delom u istoj meri kao i svojim životnim stavom bitno odredio tendencije u muzici druge polovine XX stoleća.

Ako je u ranijim epohama muzika živela na dvorovima i u salonima, potom u koncertnim dvoranama, prvih godina

²⁷ Postoji čvrsto ukorenjena zabluda o tome kako su geniji uvek neshvaćeni od svojih savremenika i da stoga svaki novi umetnik ima pravo da nerazumevanje na koje nailazi njegovo delo opravdava svojom stvaralačkom genijalnošću. Ovde nije mesto da se o tome opširno govori, ali oni, koje to interesuje, treba obavezno da pročitaju knjigu velikog kompozitora i pijaniste N.K. Metnera *Музыка и мода* (Pariz, 1935).

nakon II svetskog rata, s pojavom nove avangarde došlo je i do još jednog novog fenomena: muzika se obrela na međunarodnim letnjim školama, u majstorskim klasama i školama. Među prvim takvim školama biće ona u zapadnonemačkom gradu Darmštatu koju je osnovao tamnošnji referent za kulturu Wolfgang Štajneke 1946, a s namerom da se i u muzici počne s depolitizacijom, odnosno denacifikacijom. Udaljeni su kompozitori koji su svojim delima bili prisutni u muzičkom životu Trećeg Rajha i počelo se s Brehtom i Hindemitom da bi se sledeće godine s Rene Lajbovicom prešlo na analize muzike Šenberga, a uz izvođenje *Violinskog koncerta* Bartoka, nakon čega se došlo do zaključka da su dodekafonija i serijalna tehnika najpogodnija tehnička sredstva za stvaranje novih muzičkih dela.

Za veoma kratko vreme dodekafonija je u Darmštatu postala doktrina, raširila se među mladim kompozitorima i ovladala noćnim emisijama na radio stanicama²⁸. Pod uticajem skupova novih muzičara Darmštatu i Donaušingenu zaživela je nova moda i tržište nove muzike. Urednici su počeli da se bore za premijere novih dela, a mladi kompozitori su zadovoljavajući njihove narudžbine počeli da jedni drugima konkurišu na tržištu.

Nakon kratkog vremena pojavio se Karlhajnc Štokhauzen sa svojom izjavom da niko ništa ne razume o muzici osim njega²⁹. To je u znatnoj meri zaprepastilo muzički školovanog već tada poznatog filozofa i estetičara,

²⁸ Naručena muzika nije se mnogo plaćala, ali se od nje tada moglo živeti; budući da su nemački urednici preferirali italijansku muziku, mladi nemački kompozitori su im svoja dela slali pod italijanskim imenima.

²⁹ O tome videti opširnije u intervjuu H.V. Hencsa H. Kolandu 1980, potom publikovanom u knjizi: Henze, H.W.: *Musik und Politik*. Schriften und Gespräche. 1955-1984, München 1984, S. 300-331. U daljem tekstu pozivam se na isti intervju.

učenika Huserla i Hajdegera, bliskog saradnika Maksa Horkhajmera, Teodora Adorna, ali time se završila i dotad krhka međusobna solidarnost mladih autora; naredne godine bile su ispunjene arogantnošću, surevnjivošću, borbom za prestiž i prevlast u svetu avangarde; uskoro je i Pjer Bulez, sedeći za klavirom, patetično odbijao i da pogleda radove mladih kompozitora, proglašavajući ih unapred neinteresantnim, ako nisu napisani u vebernovskom maniru.

Među mladim kompozitorima osećao se i otpor, no ne prema muzici Veberna, koliko prema zloupotrebi njegovog stila i pogrešnog tumačenja njegove estetike koja je proglašavana za oficijelni stil i oficijelnu tehniku; Bulez i Štokhauzen su od drugih tražili ropsku poslušnost i religiozno prihvatanje svega što oni govore. Sve to ličilo je starim vebernijancima (onima koji su znali Veberna i koji su s njim radili) na komediju, ali se njihov glas više nije mogao ni čuti jer su nakon kratkog vremena bili potisnuti u stranu i isključeni sa muzičkih susreta u Darmštatu gde je bila sve naglašenija fetišizacija materijala dok se muzika Malera proglašavala za kič epohe jugendstila.

U to vreme većini još uvek nepoznat, mladi italijanski kompozitor Luidi Nono, uz pomoć i preporuke Hermana Šerhena po prvi put je 1949. bio u Darmštatu zajedno s nešto starijim od njega Brunom Madernom³⁰. Za vreme izvođenja prvog Brunovog dela (*Kanonske varijacije*, 1950) publika je negodovala, a na snimku iz tog vremena čuje se i komentar Šerhena: *Schweinbande*.

Treba pomenuti i to da je u Donaušingenu na festivalu avangardne muzike 1958. Luidi Nono zajedno sa Štokhauzenom i Bulezom nakon prvih taktova demonstrativno napustio izvođenje Henceovih *Nokturna i*

³⁰ Tada su publici bile izvedene Madernine Varijacije na temu BACH za dva klavira.

varijacija. I ako je u početku postojalo prijateljsko druženje, sa zajedničkim porodičnim vikendima, to nije smetalo Nonou da 1958. pročita pamflet protiv Kejdža i njegove ideologije, a da nakon dve godine raskine dobre odnose i sa Bulezom i Štokhauzenom.

Jasno je da muzika Nonoa kao i Hincea u to vreme nailazi na veliki odjek kod slušalaca i da on nije imao nikakvog interesa za darmštatske "diskusije" i njihove "borbe za vlast" niti da se dokazuje na temu "ko je ko u muzici". Ali, isto tako, sve to više no jasno govori o atmosferi koja se stvarala oko te nove muzike pedesetih godina.

To treba razumeti. To je ljudski. Upravo stoga što je taština ljudska odlika a ne božanska, ovde će biti reči o mnoštvu, baš u to vreme nastalih, pomodnih muzičkih pravaca, o nizu pokušaja da se stvori muzika od onog što nije muzika i čega nema u njenoj osnovi. Ako tu i bude manje reči o muzici H.V. Hincea, B.A. Cimermana, M. Kagela, E. Denisova, L. Nonoa, B. Maderne ili L. Beria, to je stoga što će se ponešto od onog što su oni pokušali da stvore možda u nekom budućem vremenu još i čuti, budući da su oni bolje od drugih razumeli granice avangardnih eksperimenata i da su više od tih drugih bili okrenuti muzici.

Da bi se razumelo šta se to dogodilo u XX stoleću i po čemu će ono biti upamćeno (a to što se desilo, desilo se više u kompozitorima no u muzici), potrebno je, sada već sa manje distance, razmotriti osnovne ideje koje su usmeravale kompozitore tog vremena. Moje tumačenje, trudiću se, biće što neutralnije, a iz jednog osnovnog razloga: ja sve to ne posmatram iz muzike već iz filozofije i mene u muzici interesuje isključivo filozofska, odnosno, teorijska strana stvari a ostalo prepuštam kompetentnima za to drugo.

Vlada neko opšte mišljenje da prvi značajni prodori u novoj muzici počinju sa dodekafonijom i serijalnošću; možda odatle treba i početi.

Serijalnost **(1949-1955)**

Reč je o pokušaju da se uspostavi totalna organizacija muzičkog dela i da se do logičkog kraja dovede tehnika predložena početkom XX stoleća od strane A. Šenberga, a koju je razvio njegov učenik A. Vebern (za koga je jednom Stravinski rekao da kod njega ima nekoliko minuta dobre muzike), ali koga su novi muzičari (Štokhauzen, Bulez) proglašavali za rodonačelnika svih svojih nastojanja. Kada se govori o serijalnosti kao postupku treba pomenuti dela *Četiri ritmičke etide za klavir* (1949-1950) O. Mesijana, *Igru ukrštanja* (za obou, bas-klarinet, klavir i udaraljke, i *Kontra-punkte* (1951; 1959), K. Štokhauzena, *Polifoniju X*, za osamdeset instrumenata (1951) i *Struktura 1*, za dva klavira (1952) P. Buleza kao i *Susreti* za dvadesetčetiri instrumenta (1955) L. Nonoa.

Grupa od dvanaest zvukova koji se ponavljaju a čije kombinovanje (po horizontali i vertikalni) iscrpljuje svu visinsku strukturu dela, dopunjuje se analognim, ranije iskonstruisanim grupama, koje, po zamisli serijalista, određuju način organizovanja drugih parametara muzike (vremenski, dinamični, ili boja). Serijalizam je zapravo i nastao proširivanjem principa serijske tehnike (visinske serije) na druge parametre koji su ostali slobodni (tembr, ritam); dobar primer serijalne muzike je delo O. Mesijana *Ostrvo vatre* u kojem ovaj kompozitor koristi različite serije parametara: pored dvanaestostepene visinske serije, tu srećemo seriju ritma (12 jedinica), seriju dinamike (5 jedinica) i seriju artikulacije (5 jedinica). Pritom treba razlikovati serijalnost od poliserijalnosti gde se primenjuju

dve ili više serija, obično jednog visinskog parametra (*Preludijum i fuga za klavir*, A. Šnitkea).

Rezultat "serijalizacije" svih parametara trebalo bi da bude postizanje najvišeg poretka u muzici. Reč je o uspinjanju od posebnog ka opštem, od različitog ka jedinstvenom (K. Štokhauzen). Cilj svega je u približavanju misaonom savršenstvu reda unutar celine i unutar delova. Predstavnici serijalnosti odbacuju dotad lako uhvatljivu vezu među komponentama muzike, kakva je postojala u klasičnoj muzici, a svi pokušaji stvaranja novih sistema nisu ih zadovoljavali jer svaki sistem se usredsređuje na samog sebe, a ne na druge (P. Bulez). Zato se pojedini delovi u serijalnoj muzici spajaju ili proizvoljno ili na osnovu apstraktnog numeričkog proračuna. U svakom slučaju, do muzike se dolazi u malom broju slučajeva, a ono najtužnije bilo bi u tome što se "fiksirana slika notnog zapisa uzima za suštinu dela" (T. Adorno). Koliko god bio silovit radikalizam, toliko je velika i paraliza moći; serijalizam je, pozivajući se na ideju nadržacionalnog, pobuđivao iluziju i lažne nade da će tim putem moći nastati nova muzika. Čvrsta logika i čvrst račun prisutni su i u delima klasika, ali ovde se pokazuju nedovoljnim.

Muzički poentilizam

Poentilizam je tehnika zasnovana na kombinovanju izolovanih zvukova koji nisu u vezi ni sa kojim sistemom koji bi imao neko muzičko značenje, što će reći da pojedine zvučne "tačke" ne obrazuju ni teme, ni motive, ni fraze, pa tako, ne stvaraju melodiju ili zakonomernu harmonsku celinu. Tehnikom poentilizma teži se tome da se izoluje svaki od tonova i intervala, i pritom pojedini ton ili interval dobija zadatak koji je ranije imao motiv, fraza ili tema. Smisao toga je da ton određene visine i izolovan, zvučeći u

zvučnom kontekstu, zvučnom prostoru, treba da bude nosilac muzičkog izraza, ideje. To je zvučno kretanje u statičnoj formi.

Poentilizam se po prvi put javlja u delima A. Veberna kao posledica težnje ka vremenskom sažimanju i polihromnoj stereofoniji. Poentilistička muzika nije zatvorena, ona nema ni jasan početak, ni jasan kraj; odlikuje se krajnjom rasepkanošću osnovnih muzičkih komponenti i teži totalnoj a-metričnosti. Niz zvučnih tačaka, okruženih mnoštvom praznina javlja se bez ikakve pripreme ili najave i isto tako iznenada iščezava. Poentilizam je novi oblik fature koji se odlikuje krajnjom prozirnošću i čitkom grafičkom slikom. To se najbolje ispoljava u serijalnoj tehnici zbog krajnje izolovanosti tonova s obzirom na tembr, ritam i druge odnose. Netradicionalni instrumentalni sastavi omogućuju korišćenje instrumenata bez određene zvučne visine (bubnjevi, gong) i druge sonorne i šumne efekte koji se slivaju s tembrima ksilofona i klavira.

U dela ove vrste spadaju: *Varijacije*, op. 27 (2. deo), *Bagatele*, op. 9, *Tri pesme*, op. 25, № 3, A. Veberna, *Strukture za dva klavira* (1952), *Čekić bez majstora za glas i šest instrumenata* (1952-1954) P. Buleza, *Varijante*, L. Nonoa kao i *Dela za klavir I-IV* (1952-1953) K.H. Štokhauzena. Sasvim je razumljivo što inspiraciju za svoja dela Štokhauzen nalazi u muzici Veberna. Najmanji fragmenti iz kojih je Vebern konstruisao svoju muziku behu dvozvuci. A odatle je bio samo jedan korak potreban da bi se došlo do stvaranja muzike od pojedinih zvukova. Štokhauzenovo delo *Ukrštena igra* za obou, bas-klarinet, klavir i udaraljke (1951) nastalo je pod neposrednim uticajem dela K. Gejvarta (*Sonata* za dva klavira) i O. Mesijana (*Modus trajanja i intenzivnosti*). Koristeći četiri momenta svakog zvuka (dužina, visina, jačina i tembr) Štokhauzen

nastoji da stvori jedan potpuno "novi svet" za koji će deceniju kasnije P. Bulez reći da u njemu nije sve baš naj srećnije: zvučni elementi koji se menjaju u svakoj sekundi samo spolja mogu biti tumačeni kao varirani, dok na dubljem nivou pokazuje se potpuno odsustvo variranja što vodi vladavini "razdražujuće monotonosti" (P. Bulez).

Iako se pedesetih godina XX stoleća može govoriti o drugom talasu avangardizma, sam taj avangardizam nije jednorodan, budući da inspiraciju nalazi u različitim oblastima i da je pritom različito orijentisan, te se stoga može govoriti o više "talasa" avangardizma. Početkom pedesetih godina avangardizam najbolje reprezentuje delo Luidi Nonoa *Prekinuta pesma*, kantata za troje solista (sopran, alt, tenor), hor i orkestar. Tekst za kantatu je preuzet iz zbornika *Pisma boraca evropskog pokreta otpora, osuđenih na smrt* (objavljeno na italijanskom jeziku 1954). Partitura je objavljena u Majncu 1957. godine. Ovo delo je i izraz osnovnog protivrečja koje srećemo u muzici Nonoa: s jedne strane, vođen visokim socijalno-etičkim motivima kompozitor se odlučuje za izbor tema, tekstova i sižea koji treba da izazovu duboka osećanja, ali, s druge strane, ova kantata napisana u tehnici poentilizma, od samog početka isključuje mogućnost muzički smislene interpretacije teksta. Nono je sve učinio da umetnost zvuka ne izrazi unutrašnja osećanja koja izaziva tekst i to tako što je tekst ugrađivao u takve muzičke oblike da se ovaj više nije mogao razumeti; pokušaj da se izbegne smisaona i formalna interpretacija teksta izazvala je i pohvalu Štokhauzena koji o Nonoovom postupku kaže: "preuzimajući sve na sebe kompozitor ne interpretira, ne komentariše: on samo razlaže jezik na njegove sastavne elemente i od njih stvara muziku. On u serijalnu strukturu samo ubacuje vokale..." Svoje eksperimente Nono tumači kao istraživanje "veze tehnike i ideologije", ali se na njima ne zadržava. Njegova

muzika hoće da bude angažovana, hoće da aktivno utiče na promenu sveta.

Luidi Nono je poznat kao obrazovan marksista, sledbenik Antonija Gramšija, član italijanske komunističke partije, ali istovremeno i kao najznačajniji predstavnik postveberijanstva u Italiji. Pritom se s nastavljajima Šenberga i Veberna kao i drugim predstavnicima posleratne avangarde nalazi u permanentnom sporu, a što je posledica njegove ideološke pozicije. Već na početku svog muzičkog stvaralaštva on postavlja pitanje o političkom značenju stvaralačkog delovanja i povezuje ga s pitanjem o novim teorijskim osnovima muzike, novim metodama i novom materijalu; kao najvećeg predstavnika posleratne avangarde, Nonoa privlače savremeni događaji i stoga se ne obraća biblijskim ili srednjevekovnim sižeima; njegove teme su: antifašistička borba u Španiji, borba za nezavisnost kolonijalnih naroda, ugroženost atomskom bombom, događaji na Kubi, u Vijetnamu, Grčkoj i Čileu.

Sonoristika

(1958-1962)

Novu muzike druge avangarde (1946-1968) odlikuje nova zvučnost; svako novo delo označava se kao nov individualni projekt nesvodiv na ranije forme, a to je vidno već i iz samih naziva prvih dela Štokhauzena: *Kontakti*, *Plus-minus*, *Gore-dole*, *Mantra*, *Momenti*, *Sirijus*, *Znak Zodijaka*...Reč je o "muzici zvučnosti", o zvučnosti tonova koji nemaju određenu visinu kao ni ritmičku i melodijsku organizaciju; u sonoristiku spadaju svi šumovi stvoreni netradicionalnim korišćenjem instrumenata (S. Gubajdulina: *Sedam reči*), ili nemuzičkim proizvođenjem zvukova (šapat, pljeskanje, udaranje); tehnika sonoristike

usredsređuje se na smese boja, na dinamiku i fakturu, na kompoziciju zvukova samih po sebi. To je "muzika tembra" – zvučna boja koja je postala samostalan kompozicioni faktor. Do takvog obrata u istoriji muzike moglo je doći u času kad je zvuk prestao da bude osnovna jedinica kompozicije. To ne znači da zvukova više nema, već da se zvuci sada ukrašavaju različitim modifikacijama; više ne postoje tradicionalni motivi i fraze; ukidaju se i tradicionalne forme koje su još uvek poštovali avangardisti prvog perioda (1908-1925).

Drugim rečima: sonoristika je postupak, pristup, način muzičkog mišljenja i delovanja koji se suprotstavlja muzici tonova. Tonska muzika operiše tonskim visinama i intervalima iz čijeg sazvučja nastaje harmonija. Viševjekovni simbol takve muzike je kontrapunkt. Za razliku od tonske muzike, sonoristika nastoji da u harmoniji prevlada takve zvučne odnose gde vodeću ulogu imaju ne visine i intervali koji se mogu razlikovati sluhom, već stapanje zvučnih grupa različitih visina. Prvi korak u nastajanju sonoristike je oslobađanje disonanci; slobodna disonanca oslobađa masu novih sazvučja, unificira vertikalnu i horizontalnu, reorganizuje melodiku i otkriva nove principe formiranja muzičkog materijala.

Manifest ovog smera je *Plać nad žrtvama Hirošime* napisan (1960) za 52 gudačka instrumenta K. Pendereckog gde osnovni sonorni materijal čine zvučanja bez određene visine, klasteri i novi načini stvaranja zvukova; u ovu vrstu muzike treba ubrojati i dela Đerđa Ligetija koja nastaju u isto vreme: *Apparitions (Pojave)*, za orkestar (1958-1959); *Atmosfera*, za orkestar (1961); *Aventures*, za sopran, alt, bariton i instrumentalni ansambl u sastavu: udaraljke, čembalo, klavir, violončelo, kontrabas, flauta, horna, (1952); *Rekvijem* za sopran i mezosopran, dva hora i orkestar (1963-1965); *Gudački kvartet № 2* (1968); *Trio* za violinu,

hornu i klavir, (1982), kao i *Hommage a Kandinsky*, za klavir i orkestar (1992) Tarnopoljskog. Što se samog Ligeti-ja tiče, treba znati da je on podstrek za reformu u muzici dobio još za vreme svog boravka u Mađarskoj kada se, sledeći Bartoka, bavio sakupljanjem i obradom muzičkog folklor; godine 1951. odlučio je da pođe drugim putem, da prestane da sledi Bartoka, i tada rođena ideja o "statičkoj" muzici realizovana je desetak godina kasnije u delu *Atmosfera*. U ovom delu Bartok montira zvukove iz života koji su smešani s dvosmislenim uzdasima i škripom; povremeno se javljaju dva-tri vokalna zvuka koje u istom momentu "guta" zaglušujući šum, a sve to prati instrumentalni ansambl.

Ipak. Bio bih ovde nepravedan kad ne bih podsetio na reči velikog F. Buzonija: Naš tonski sistem samo je delić jednog sunčanog zraka što dolazi od Muzike koja je poput sunca na nebu "večne harmonije". Možda sonoristika pripada drugoj avangardi, možda su njeni rezultati doneli nekima i neku slavu, ali ne smemo ne pomenuti one koji su nepravedno zaboravljeni, a koji su za sve kompozitore XX stoleća muziku u velikoj meri, kako to deca kažu, "izmislili". Smatram da je posle Pitagore živeo možda samo još jedan čovek koji je imao ne samo apsolutni već i istinski sluh; to je bio **Konstantin Saradžev** (1900-1942). Sa velikom odgovornošću spreman sam da tvrdim da su svi pobornici i tvorci sonorističkog pravca u muzici za njega stvarno muzički poletarci. O tome šta je zapravo zvuk, i šta je to što postoji u dimenziji slušnog samo je jedan čovek, a to je Saradžev.

Roditelji K.K. Saradževa bili su muzičari: otac Konstantin S. Saradžev bio je violinista, profesor dirigovanja na Moskovskom konzervatorijumu kome su Prokofjev i mnogi kompozitori posvećivali svoja dela, osnivač i rukovodilac Jerevanske filharmonije; majka

takođe muzičar, pijanista, završila je Moskovski konzervatorijum (njen otac (Nil Fedorovič Filatov, 1847-1902) bio je osnivač pedijatrije u Rusiji). Za Konstantina Saradževa malo bi ko danas i znao da o njemu Anastasija Cvetajeva, sestra pesnikinje Marine Cvetajeve, nije pisala knjigu od 1927. do 1984. godine *Moskovski zvonar*, a na nagovor Maksima Gorkog; na muzički deo u knjizi Šostakovič je izjavio da nema primedbi a on se u muziku nešto i razumeo. Sa jedanaest godina Saradžev je primljen na pripremnu godinu na Moskovskom konzervatorijumu; svi govore o njegovoj fenomenalnoj memoriji; svirao je sve instrumente; i znao je tonalnost svih zvona moskovskih i podmoskovskih crkava, a bilo je 274 crkava sa oko 4000 zvona. Konstantin Saradžev imao je neverovatan sluh, nepoznat u istoriji muzike. Oni koji su slušali njegova instrumentalna izvođenja na violini ili klaviru (iako je govorio da je klavir "temperirana glupača") govorili su o nečem nezaboravnom kao i oni koji su slušali njegovu muziku zvona ističući kako je to muzika sfera. Saradžev je jasno slušao obertonove (veliki broj zvukova koji prate osnovni zvuk) i jasno je slušao zvukove zvona. Objašnjavao je, i to je potom od strane nizova naučnika i eksperimentalno potvrđeno, da u oktavi sluša 1701 zvuk i svi ljudi, sve stvari, svi predmeti imali su određen zvuk koji je on jasno mogao da izdiferencira; zvuci su bili obojeni raznim bojama. Svaki zvuk je imao svoju boju.

Drug Saradževa kompozitor L.M. Ginzburg govorio je (1975/6) Anastasiji Cvetajevoj da ako savremena evropska teorija muzike ima za posla maksimalno s 24 zvuka u oktavi, sluh Saradževa hvatao ih je beskonačno mnogo; on je stvarao harmoniju nekog novog tipa. Njegova muzika zvona ne liči ni na šta što se moglo čuti pre i posle njega. On je bio jedinstven i drugog nema.

Skrjabin je vezivao tri određene boje za tri određena zvuka, dok je sve ostalo njemu bilo maglovito; jedino u šta je bio uveren jeste mogućnost jedinstva muzike i svetlosti i to se sad smatra njegovim delom. Od Saradževa nam nije sačuvano mnogo; znamo za nekoliko njegovih teorijskih tekstova i manji broj kompozicija, ali jasno je da ovakva notacija njemu nije mogla biti interesantna. Iznad apsolutnog sluha on je isticao istinski sluh, sposobnost da se sve čuje svojim bićem, da se čuje zvuk koji ima svaka stvar. Svoj zvuk ima kristal, kamen, drvo, metali od kojih je izgrađeno zvono i njihova mešavina određuje njegov zvuk. Saradžev je isticao pojam tona; ton nije zvuk već vatreno jezgro zvuka koje u sebi sadrži bezgraničnu životnu masu, određenu simfonijsku sliku – tonalnu harmonizaciju. Svaka nota oktave ima 243 zvuka (121 1 121) a cela oktava ukupno 1701 zvuk. Saradžev je verovao da će u nekom budućem vremenu njega razumeti jer u ovom niko ne čuje ono što on čuje; ljudi zapravo nešto čuju, bolje reći registruju utisak koji se dobija harmonizacijom zvona.

Saradžev je pisao: "Ja pišem muziku za zvona, zapisi moji nemaju ništa zajedničko s notnim sistemom mada ja imam i zapise zvučanja zvona u petolinijskom notnom sistemu. Napisao sam ih, kaže on, za izvođenje na temperovanom klaviru. Često koristim reč *harmonizacija*, ali treba objasniti šta imam u vidu. Harmonizacija, to je potpuno određen sled akorada i spoja zvukova. Svaka harmonizacija ima svoju određenu formu i individualnost. Harmonizacija je ukupnost svega što se u oblasti egzoteričke teorije muzike naziva ritmom, tempom, obojenošću, harmonijom, kontrapunktom i instrumentacijom. Svaka forma, predstava, pojam ima svoju harmonizaciju – individualnu i svojstvenu samo njoj. Harmonizacija je povezanost celine tonova, koji slede po paralelnim, vertikalnim linijama. Harmonizacija je isto što i

zakon bivstvovanja, po kojem su sazdane sve muzičke forme i to je apsolutna istina. Dinamika u harmonizaciji izražava reljef muzike, naglašava uspon, pad usredsređivanje napetosti ili njenu kontemplativnost. Melodija je nezamisliva bez potpuno prirodne i nenametljive harmonizacije, mada jedna te ista harmonizacija može biti ista za više melodija. Ritam i tembr zvona to je ono što izražava harmonizacija u određenom trenutku. Instrumentalizacija – to je brza smena izraza harmonizacijâ uz pomoć promene tembra tonova koji je čine. Kako postoji beskonačno mnogo harmonizacija, postoji i beskonačno mnogo formi. Na primer: oblik nekog čoveka je forma u individualnoj harmonizaciji. Oblik čoveka je forma njegove harmonizacije. Nula je simbol zvučne smrti, i zato smrt nema formu, boju i broj.

Zvono najbolje odaje zvuke koji postoje u prirodi i to zahvaljujući svojim obertonovima i bogatstvu zvučanja koje je posledica složenih legura iz metala i umeća livenja zvona. Klavir nema te zvuke koji postoje u prirodi. Zvuci nemaju granice kao što nemaju granice brojevi i forme. Zvuci su bezbrojno mnoštvo. U prirodi nema enharmonizacije. Enharmonizacija postoji zbog nepotpunosti i nesavršenstva opšteprihvaćenog muzičkog sistema.

U prirodi ne postoje disonance. Disonanca je posledica nerazvijenosti ljudskoga sluha, nerazvijenosti njegovog slušnog aparata. Postoje muški i ženski tonovi. Svaki ton ima svoju formu, boju i broj. Forma tona je prozirna kao staklo. Emituje zrake odgovarajuće boje – kao duga. I kupa se u sopstvenim zracima.

Ja sam protiv toga da se uobičajeno notno pismo na pet linija koristi za zapisivanje muzike zvona. Za to su potrebni sasvim drugi načini pisanja no to je poseban problem koji zahteva da ljudi imaju ne samo apsolutni već i istinski sluh kakav će ljudi posedovati u budućnosti.

Sazvučja, harmonija i melodija u muzici zvona nisu poput onih koje srećemo na ma kom od instrumenata ili na klaviru; notni zapisi sazvučja, saglasje nekoliko tonova uzetih zajedno u jedan ton kod zvona ne obrazuje se iz tih tonova iz kojih se navodno sastoji. Na drugi način proizvodi se i harmonija. To je aplikatura sleđa zvučnih sazvučja koja mogu biti razna i njihova povezanost može biti različita. Tako je i u slučaju melodije. Melodija označava aplikaturu određenog sleđa tonova. Ali, na zvonima nikakva melodija ne može da se svira.

Muzika zvona je zasnovana na harmoniji posve drugačijeg tembra i spleta zvukova; snaga koja ih izaziva igra veliku ulogu; ako se ne udara u jedno zvono, već istovremeno u dva i više, tada će ona svojim zvučanjem odati još jedno drugo, dopunsko zvučanje, a tog neće biti ako se u njih udara pojedinačno. Ako dato zvono ne menja stepen snage udara, a njemu odgovarajuće zvono bude ga menjalo i ako ih je nekoliko zajedno desiće se isto: pri svakom udaru dato zvono će menjati svoje dodato zvučanje. Svaka usklađenost zvonâ u vreme udara daje određeno sazvučje njihovih "individualnosti" pri čemu svaka od njih obrazuje svoje posebno dopunsko sazvučje. Sve te "individualnosti" sa svim "drugim" sazvučjima spajaju se u celinu i stvaraju atmosferu neke "individualnosti". Ako ta ista zvona date usaglašenosti, osim toga daju udare jednake snage, a taj jedan udar ne menja snagu udara ukupnosti zvukova kao i njihovih "ostalih" sazvučja, ukupnost tzv. "dodatih individualnosti" stvara već drugu atmosferu. Najmanja promena snage udara već daje novi oblik atmosfere celokupnosti udara zvona".

Svu složenost sabranih zvukova zvona koje je Saradžev čuo, on je predstavio shemom "zvučnog drveta"; to drvo sa svim granama i grančicama jeste i notacija jer tako tananog razlikovanja zvukova ne može biti ni na jednom muzičkom

instrumentu, osim kod zvona. Kada je reč o klaviru, svakoj dirci odgovara nota sa određenom visinom; na klaviru se po notama i izvodi neko muzičko delo; tako je sa drugim instrumentima: duvačkim, gudačkim, udaračkim. Kod zvona imamo niz muzičkih, zvukovnih atmosfera, najraznovrsnijih sa krajnje složenom strukturom. Tu zvučnu atmosferu moguće je nazvati "zvučnim drvetom" i zato se "zvučno drvo" svakog zvona crta u obliku korena, stabla i krune drveta.

Zvono je originalno do te mere da se izdvaja u odnosu na sve druge instrumente. Da bi se mogla izvoditi muzika na zvonima nije dovoljno znati samo teoriju; neophodno je imati najapsolutniji, najtananiji sluh, no takvih osoba Saradžev nije znao; sreo je nekoliko osoba sa tananim sluhom blizu tome kakav je on imao, no sebe je smatrao izuzetkom. Samo osoba tako istančanog sluha može dospeti do skrivenog smisla, koji leži u osnovi harmonizacije. Takva osoba ima istinski sluh koji je daleko iznad apsolutnog sluha. To je sposobnost da se sluša svim svojim bićem, da se čuje zvuk koji odaje svaki posebni predmet. Samo tako može se raskriti tajna prirode.

Svaki dragi kamen, ima svoju individualnu tonalnost i ima takvu boju koja odgovara njegovoj strukturi. Svaka stvar, svako živo biće na Zemlji i u Kosmosu zvuči i ima svoj poseban ton. Ton čoveka nije ton njegovog glasa; čovek može da ne izgovori ni reč u prisustvu drugog koji vlada apsolutnim sluhom ali ovaj će odmah moći da odredi njegov ton, njegovu punu individualnu harmonizaciju. Ta harmonizacija zvuči unakaženo, deformisano na postojećim muzičkim instrumentima jer instrumenti ne sadrže one zvuke koji se nalaze u prirodi.

Saradžev je pisao da svaki dragi kamen ili metal ima svoju individualnu tonalnost i boju: *kristal* – Des-Ges; *staklo* – E-Cis; *metali* (uopšte): Des-B; *bakar*: D-H; *čelik*: As-

F; *zlato*: F-D; *srebro*: E-Cis; *platina*: Es-C; *tuč*: Ges-Es; *čink*: H-Gis; *olovo*: G-E...

U jednoj belešci Saradžev ističe kako on u prirodi razlikuje daleko više zvukova no drugi ljudi; kao kad bi se more poredilo s nekoliko kapi i da on čuje daleko više no što apsolutni sluh doseže u običnoj muzici. Ta muzika prirode nalik je ogromnoj masi tonova koja je nalik zvučnom plamenom jezgru koje na sve strane emituje zvučne talase; sve to je kao koren nad kojim je drvo s mnoštvom grana koje neprestano rađa novu i novu masu zvukova čineći strukturu koja se u beskraj širi. Snaga tih zvučanja i njihovih složenih zbirajućih odnosa ne može se porediti ni sa čim što se dobija na instrumentima; samo zvona u svojoj zvučnoj atmosferi mogu izraziti deo veličanstvenosti i siline koja će jednom u budućnosti biti dostupna ljudskom sluhu.

Prema ovim rečima Saradževa možemo se odnositi različito; ali, reč nije ni o nekom mistiku, ni o nekom ekscentričnom čoveku (tridesetih godina niz naučnika (akustičara i elektroničara) proveravao je sluh Saradževa i uverio se u njegove neverovatne sposobnosti u odnosu na obične ljude); da se on nije bavio muzikom, sve bi bilo u redu i savest muzičara bi bila mirna. Da postoji muzika zvona, postoji. Da je većina ne čuje kao Saradžev, i to je tačno. Da su ljudi napuštali svoj posao, a učenici odlazili sa časova iz škole, da slušaju njegovo sviranje na zvonima, i to je poznato.

Spremni smo da prihvatimo i svedočenja nekih od Bahovih savremenika da su njegove partiture samo bleđa slika onog što je on svirao; manje smo spremni da prihvatimo konsekvence koje slede iz onog o čemu piše iz svog iskustva Saradžev, uostalom, za njega danas malo ko i zna.

Ipak. Ne možemo, a da ne mislimo problem muzike na način kako ga je on otvorio. Ponavljam: teorija muzike nije

ni muzičko, ni muzikološko, već isključivo filozofsko pitanje i tako je to od vremena Pitagore i Platona, pa do naših dana. Muzikolozima filozofija može biti nebitna, oni mogu poput slepih kućića ostati u svetu njihovih "zvukića" i sve što čuju uguravati u sheme koje priroda ne zna. Ali, oni ne smeju misliti da oni govore o muzici, a još manje o Muzici. Postoje društveni slojevi za koje treba pisati orkestracije, treba od nečeg živeti i prehranjivati porodicu; ali, ružno je nazivati sebe umetnikom, muzičarem; Muze imaju svoje miljenike a to su Orfej, Pitagora, Saradžev i njima slični. Nije nimalo slučajno najomiljeniji citat Sergeja Rahmanjinova bila reč apostola Pavla (Rim., 9. 16).

Pomenuh Rahmanjinova. Misli li neko od današnjih "kompozitora", "pijanista", "dirigenata" - da je bolji od njega? U poslednjih sto godina dva su imena koja se približavaju na neki način Saradževu: Buzoni i Rahmanjinov. I to je više no dovoljno.

Avangardizam (1968-1969)

Avangardizam ima svoj produžetak u delu **Hansa Vernera Hincea** i reč je o avangardizmu s naglašenom socijalnom dimenzijom; pre svega reč je o delima: *Splav "Meduza"*, narodni i vojni oratorijum, za sopran, bariton, besednika, mešoviti hor i orkestar, posvećen Če Gevari (1968), *Simfonija № 6* za dva kamerna orkestra (1969) i *El Cimaron*, za pevanje solo, flautu, gitaru i udaraljke (1969).

Sa delom *Splav "Meduza"* počinje Hinceov politički angažman u umetnosti; nastanak tog dela podudara se sa tadašnjim burnim studentskim protestima. Prvi pokušaj izvođenja *Splava "Meduza"* u Hamburgu završio se političkim skandalom – demonstracijama protiv potrošačke kulture i bacanjem letaka s levičarskim sadržajem, ali i

nasilnim uklanjanjem portreta Če Gevare od strane direktora hamburškog radija. Kao politički angažovan autor, Hence u komponovanju koristi moderna eksperimentalna avangardna sredstva; ovo se posebno može videti u delu *El Cimaron* gde se *na delu pokazuje* kako se "pravi muzika": tu svaki izvođač ima materijal za stvarajući rad jer postoje mesta gde je određena samo visina zvuka; jačina, fraziranje, ritmika stvar su improvizacije samih instrumentalista; istovremeno, u nizu slučajeva i pevač može po sopstvenoj želji da izabere i visinu zvuka i ritam. Postoje, opet, mesta gde je sav tok muzike usmeren samo grafičkim crtežom; na taj način orkestar učestvuje u stvaranju muzike.

Hence je isticao kako "forme u muzici rastu zajedno s društvom, zajedno s razvojem kulture... One su arhetipovi naše civilizacije. Zašto je nastala fuga i zašto je danas više niko ne piše? Zato što tonalni sistem koji je stvarao neophodnu napregnutost fuge više ne funkcioniše. Postoje i dvanaestotonske fuge, istina formalističke. Ovde se reprodukuje stara forma bez napregnutosti materijala koji je nekad fugu činio delatnom i živom". Na osnovu ovoga moglo bi se očekivati da Hence ima negativan stav i prema simfoniji kao formi i da se slaže sa adornovcima da u naše vreme stvaranje simfonije više nije nužno; njegovo stanovište je ambivalentno, posebno ako se, s jedne strane, ima u vidu da piše simfonije³¹, ali i da istupa protiv njih³².

³¹ Ima se u vidu Henceova *Šesta simfonija* koja je 1969. bila napisana u znak podrške Kubi, a izvedena 24. novembra iste godine u Havani, u koncertnoj dvorani *Garsija Lorka* pred oko 3000 slušalaca, pod dirigentskom palicom samog autora.

³² Nakon što je Akademija umetnosti u zapadnom Berlinu odbila da primi Mikisa Teodorakisa za svog člana, Hence je istupio iz Akademije rekavši da je "jedna pesma Teodorakisa, koja zvuči na ulicama grčkih

Ako su dela koja u to vreme i sam Hence piše daleko od "korisnih pesama" koje zvuče grčkim gradovima, ona su isto tako daleko i od simfonija i sonata koje nastaju u svetu čiste "neangažovane" muzike.

Hence je isticao da se služi aktuelnom tehnikom, ali da nastoji da joj izmeni funkciju kako bi mogla služiti političkim ciljevima; njegova *Šesta simfoniya* govori o "teškoćama društva u kojem živimo", o "teškoćama revolucionarnog procesa", o "teškoćama u odnosima sa trećim svetom", o "teškoćama s muzikom"; problem tog dela, po rečima samog autora nakon što je to delo mnogo puta dirigovao, sastojao se u tome što je on hteo da izrazi opravdanost revolucije, a dospevalo se samo do priče o teškoćama; sve to samo je posledica nesaglasja ciljeva i sredstava korišćenih u ostvarivanju zamisli autora.

Avangardizam

(Orijentalno i neevropsko u evropskoj muzici)

Reč je o muzičkoj niti koja se provlači tokom čitavog XX stoleća: od Debisija i Skrijabina, preko Orfa i Mesijana do Štokhauzena a koja istovremeno svedoči o deevropeizaciji muzike. Istočni i vanevropski uticaji počinju da prodiru u evropsku muziku još krajem XIX stoleća i to kao atribut novog, jugend-stila, zatim, kao odraz rasprostrućeg interesa za etnografske vrednosti vanevropskih kultura i, kasnije, sa naglim širenjem džeza. Sredinom XX stoleća odvija se i suprotno kretanje: asimilovanje zapadne umetnosti od strane istočnih umetnika. Pokazalo se da umetnici, posebno kompozitori vaspitani u razvijenim kulturama Istoka daleko dublje i lakše asimiluju zapadnu muziku, no što to

gradova, korisnija od mnoštva beskorisnih sonata, simfonija, kvarteta i opera nekih kompozitora koji negiraju Teodorakisa".

čine predstavnici evropske avangarde, pa nije slučajno što je u više navrata ukazivano na neadekvatnost razumevanja Istoka kod muzičara "slobodnog džez", Bitlsa, ali i Jehudi Menjuhina (poznavaoca istočne kulture i priznatog jogija) koji se odvažio da snimi duet violine i sitara (sa Ravi Šankarom).

Evropski muzički avangardisti pozivali su se u drugoj polovini pedesetih godina na kursevima nove muzike u Darmštatu ne samo na Veberna već i na Džona Kejdža, smatrajući ovog sebi bliskim jer je on nastojao da premosti i izbriše ponor između zvuka i najrazličitijih šumova, tako što će osloboditi pomoću automatskog pisanja sam zvuk³³. Neki su to videli kao posledicu zen-učenja i pojavu astralnog smisla u muzici, spoj astralnog i socijalnog uopšte. Moglo bi se reći da je Kejdž imao više osećaja za duh vremena nego za muziku: od samog početka bio je povezan s američkom filozofskom boemijom, s američkom kontrakulturom između pedesetih i sedamdesetih godina XX stoleća, a i sa kalifornijskom školom koja je podrazumevala poznavanje radova O. Hakslija, Dž. Keruaka, kao i neo-zen-budizma Alana Votsa – zbog toga evropska avangarda nije uvek uspevala da u Kejdžu prepozna muzičkog klovna i šarlatana. Ali, to je samo bio jedan od tada još uvek retkih simptoma nadolazeće postmoderne. Ocene o Kejdžu su protivrečne: jedni ga hvale i ističu kako je stvorio svet s one strane muzike i navode spisak delâ koji je po obimu ravan Bahovom (Riman, 1972) dok ga drugi smatraju za ekscentrika poput američkog eksperimentatora

³³ Ne treba gubiti iz vida da na tim letnjim kursevima nije postojalo neko opšte saglasje; dovoljno je pomenuti istup Nonoa protiv Kejdža 1958. godine nakon čega on više nije učestvovao u tamnošnjim diskusijama jer mu je "borba za vlast" koja se tu vodila bila krajnje strana. O tome opširnije u knjizi: Henze, H.W.: *Musik und Politik. Schriften und Gespräche. 1955-1984*. München 1984.

Fridriha Rževskog koji je svoje delo *Sonata bez ruku* napisao za izvođenje podbratkom na klavijaturi.

Svako okretanje Istoku obično se pozivalo na ono mistično i ezoterično; nakon niza pokušaja Kejdža da muziku nađe u *Knjizi promena* i sve to osmisli na mističan način u manifestu *Blank Painting*, kod Štokhauzena nalazimo poletnu fantaziju koja govori o ritmu vasiona i letu među zvezdama, a u suštini krajnje tanku zvučnu materiju, daleko od prave muzike, za šta je dobar primer *Mantra*, delo za dvoje pijanista, 1970 (nastalo za vreme Štokhauzenovog puta u Japan)³⁴.

Avangardizam

(kraj XX stoleća)

Postoji svedočenje B. Pasternaka o tome kako je sa svojim mladalačkim kompozicijama posetio Skrjabina. Dotad verujući da bez muzike ne može da živi, nakon dužeg

³⁴ Mada naziv nedvosmisleno ukazuje na Indiju, i mada u intervjuu povodom ovog dela autor govori o indijskoj filozofiji, o méni ljudske svesti, o novom čoveku koji se vaspitava takvom muzikom, realno gledano, ovo delo nijednim zvukom ne podseća na Indiju. Kada je Debisi, možda jače od svojih savremenika, osetio specifičnosti muzičko-etnografskog Istoka, on nije ni pomišljao na istočnu ezoteriju, a još je manje smatrao da muziku i muzičko stvaralaštvo treba mistikovati na način kako to stoleće kasnije čini Štokhauzen. Zato ne čudi jalovost pokušaja zapadnih avangardista da se domognu nečeg novog, istočnog ili indijskog. Njihov osnovni nedostatak je: nepoznavanje muzike jednog kompozitora kakav je Skrjabin, u kojoj i nema ničeg indijskog, ali ima onog što su svi potonji avangardisti podsvesno tražili, a to je – ekstaza, put uznošenja nad realnost, put koji vodi s one strane realnog, put u bit same muzike. Tu postoji još jedan problem koji teško mogu prevladati zapadni muzičari, a to je neophodnost imanjanja duše da bi se mogla stvarati muzika. I to ne bilo kakve duše (jer bi u ovom poslednjem slučaju i A. Šnitke bio muzičar, a ne bezdarni tvorac nečeg što vodi u totalni bezizlaz).

muziciranja i razgovora s velikim maestrom, Pasternak je otišao kući s osećajem olakšanja, odlučan da postane pisac. Ostaje trajna šteta što nije posetio i nekog velikog, dobronamernog pesnika.

Alfred Šnitke nije položio prijemni ispit za muzičku školu; bolje sreće nije bio ni drugi veliki ruski kompozitor Edison Denisov: nije položio prijemni ispit na Konzervatorijumu i to zbog "odsustva kompozitorskih sposobnosti" – nije položio ispite iz kompozicije i solfeda. Ali, i Šnitke i Denisov bili su uporni; uspelo im je po drugi put. Živeli su u vreme soc-realizma koji se odlikovao naprednim idejama, ali ne i visokim stilom u obradi ideja, i to se moralo odraziti u delima ovih kompozitora koja su nastajala mahom kao posledica porudžbina što su dolazile ili od pojedinaca, ili od institucija, a najmanje iz unutrašnje potrebe. I jedan i drugi bez apsolutnog sluha, trudili su se da sviraju klavir; prvi je muziciranje započeo na harmonici, drugi na mandolini. Potom su postali kompozitori. Zašto? Zato što nisu razumeli upozorenje, ili zato što nisu imali svog Skrjabina?

Edison Denisov se u mladosti oduševljavao Skrjabinom; najveći autoritet mu je bio Šostakovič s kojim je godinama bio u dobrim odnosima; studirao je Mehaničkotehnički fakultet u Tomsku i da nije bilo muzike on bi na tamnošnjem univerzitetu bio dobar profesor matematike. Ali, sve vreme on je želeo da bude kompozitor. Trideset i četiri godine na Konzervatorijumu u Moskvi je učio studente orkestraciji³⁵ da bi tek pred kraj života od tadašnjeg Rektora iznudio mesto profesora na katedri za kompoziciju. Najviše je pisao muziku za pozorište i film,

³⁵ U Dnevničkim zabeleškama Denisova nalazimo: "U početku su me smatrali muzikologom, potom nastavnikom instrumentacije. Jednom će me možda prihvatiti i kao kompozitora..." [80].

pravdajući se da od nečeg mora da se živi³⁶. Sećam se njegove muzike za film *Večera sa Staljinom*. Siguran sam da je to bilo tada i dobro plaćano. Iako je tvrdio da je komponovao najbolji balet posle Čajkovskog, u najboljim njegovim tradicijama (*Ispovest*) [str. 98], sve vreme maštao je o operama kojima nije bilo suđeno da ih napiše; smatrao je da nije uspeo da uradi ni deseti deo onog što je mogao i što je trebalo da učini.

"Sve vreme bavio sam se nečim drugim, a ne onim što je trebalo", piše Denisov u svojim dnevnicima: "Da sam mogao da se bavim onim što sam želeo, mogao sam biti veliki kompozitor"³⁷, a na drugom mestu čitam: "niko i ne može sebi da predstavi u kako lošim uslovima treba da živim i radim" [41]; ili: "tek sad postajem kompozitor, a vremena više nema" [45]; "sav moj život je groblje neostvarenih želja" [86]; konačno: "Da nije bilo nužde da pišem primenjenu muziku zarađujući za život, mogao sam napisati toliko stvarno dobre, lepe i prave muzike! ... Rad u oblasti primenjene muzike ne samo da zamara, pustoši i iscrpljuje već negativno deluje i na sav ostali rad. Nisam protiv rada u "prigodnoj" muzici – odista volim pozorište i film – ali tako nešto se može činiti u izuzetnim prilikama i ne za novac" [78]. Bilo bi međutim pogrešno misliti da Denisov ustaje protiv svake porudžbine; naprotiv, u vreme kad se sve više i više zaboravlja suština muzike, treba i tako nešto umeti: "Treba naučiti da se izvršavaju porudžbine tako lako i dobro kao što je to činio Mocart" [77], jer ako umetnicima slava i nije važna, važno im je da budu priznati.

³⁶ "Kada bi se sabralo svo izgubljeno vreme i sva snaga, koju sam izgubio na muzici za film, posebno dokumentaran, a koja nikom nije nužna, mogao sam napisati toliko opera koliko Verdi ili Wagner" [79].

³⁷ Неизвестный Денисов: Из Записных книжек (1980/81-1986, 1995). – М.: Композитор, 1997. - С. 36. Dalji navodi iz iste knjige daju se u uglastim zagradama.

Sve vreme Denisov je želeo da napiše operu na tekst Bulgakova "Maestro i Margarita", ali pisao je posve druge stvari, svestan da to nije ono što je i želeo iz dubine duše. Želeo je da piše vokalnu muziku, a dobijao narudžbine samo za instrumentalnu. Pritom, on je neprestano imao pred sobom ideju muzike kojoj je nastojao da se približi; u dnevničkim zabeleškama Denisova čitamo: "Čitavog života nastojim da napišem svoj *Zimski put* i *Lepu mlinarku*, ali ne znam kada ću to uspeti" [52]. Znao je da se muzika rađa, a ne "pravi", da su "i Šostakovič i Prokofjev lišeni svakog dara za stvaranje melodije, da su se oni *mučili* da pišu melodije, ali da ništa nisu uspevali. Oni su ih izmišljali, a sve izmišljeno jeste neživo. Živo treba da se rodi samo od sebe, da se prirodno javi, a ne da se pravi" [94], a da "u muzici Šostakoviča ima mnogo smeća" [100].

O kakvom je kompozitoru tu reč? Svojim osnovnim delom smatrao je *Penu dana*; sve ostalo, verovao je, tek će napisati³⁸. Od svih kompozitora najviše je pominjao Glinku i Šuberta; iako je još 1962/63. napisao obiman rad o serijalnosti i dodekafoniji, za polistilistiku nije imao razumevanja; "tzv. polistilistička tendencija, pisao je Denisov, jedno je od najsvetlijih svedočanstava krize i degradacije muzičke umetnosti. Ta tendencija je spekulativna po svojoj biti i nije slučajno da joj se obraćaju danas umetnici koji su najviše skloni spekulaciji (...) Istinskom majstoru nikad nije potrebna polistilistička odeća – on uspeva da i u osamljenosti bude svoj" [82]. Na jednom drugom mestu čitamo: "Većina dela savremene muzike poslednjih godina – veštačko je cveće. Ali ljudi se na njega

³⁸ U dnevničkim beleškama Denisov piše: "Neprestano me prati osećaj da još ništa u životu nisam uradio, a da se samo nalazim na prilazu nečem važnom, neophodnom i značajnom" [63].

tako navikavaju da im više nije potrebno živo i pravo cveće. Isto se dešava i u slikarstvu, a posebno u poeziji" [64].

Videći sebe među poslednjim vitezovima sveta koji iščezava, Denisov je pisao: "Prljave ruke "polistilista" dotiču se i Mocarta, kidaju i prljaju njegovo predivno tkanje. Ali to je tendencija vremena: istinske vrednosti se obezvređuju, i njihovo mesto zauzimaju pseudovrednosti. Narodu se to više sviđa – lažne vrednosti se lakše usvajaju. Sada su svi pojmovi pomešani i svet živi bez boga. Bog nas napušta..." [82]. Denisov je isticao kako "u novoj muzici ima mnogo nebitnog te da je ona stoga tako brzo zastarela. Čitava njena osnova bila je na određen način lažna" [51], a Šenbergov obrat tonalnosti, pred kraj života, bio je loš i neprirodan.

Među kompozitorima koje je Denisov visoko cenio, bio je Debisi s kojim je u saglasju kad piše kako se "muzika često zasniva na lažnom principu – prečesto se ona traži na papiru, a zaboravlja da se otvori prozor i pogleda na svet. Sve te škole užasno učenog nemačkog kontrapunkta – pisao je Denisov – gotovo su iskorenile iz muzike gipkost, nežnost i čistotu, bez kojih je muzika odavno već prestala da bude muzika. Svi ti Regeri, Prokofjevi, Floran Šmiti, Honegeri i ostali prosečni (ne posebno "učeni") kompozitori iz muzike su prognali skoro sve živo, a što je uvek činilo njenu bit. Prva stranica Glinkinog *Valcera-fantazije* više vredi no sabrana dela preučenog Hindemita (koji se iz nepoznatih razloga još uvek smatra kompozitorom)" [83-4].

Mnogi stavovi Denisova mogli bi nam se dopasti: recimo, oni izloženi u intervjuu povodom njegovih *Italijanskih pesama* na stihove A. Bloka, sudovi o Kejdžu kao "čovjeku potpuno lišenom kompozitorskog talenta kojeg nema ni u jednom njegovom delu, i mada je reč o interesantnoj ličnosti s interesantnim idejama, materijal njegovih dela ne da je oskudan, nego mu je vrednost ravna

nuli" dok je "muzički materijal u delu za prepariran klavir na nivou učenika prvog razreda muzičke škole, i da ga tu praktično i nema"³⁹, ili "sada nastaje mnogo dela kojima je suđeno da samo jednom budu izvedena i da potom zauvek nestanu"[43]; mada s druge strane čudno zvuče njegove reči povogom *Katulovih pesama*: "to su stihovi Katula, rimskog pesnika, koji je, po mom mišljenju, živeo posle Homera"⁴⁰.

Denisov je bio protiv neoklasike: oštro je istupao protiv *Pulčinele*, *Igre kartama*, *Violinskog koncerta* Stravinskog; jednako stran bio mu je i Prokofjev; plagijatom je smatrao dela neoklasicizma, neoromantizma, polistilistike... Sve to s prefiksom *neo-*, isticao je on, ima cilj da obmane publiku da skrene njenu pažnju na samog kompozitora; sve to je igra starim sredstvima, prema kojima je obrazovana navika i ona su već unapred programirana za uspeh koji je ipak kratkotrajan. On pominje pesme i opere za "jedan dan", američki minimalizam koji je izraz praktičnog kukavičluka, jezik ljudi koji se boje i ne mogu biti istinski kompozitori. Sama polistilistika kao pravac, Denisova nije nikad interesovala. Polistilistiku je najmanje voleo kod Šnitkea: taj smer bio mu je apsolutno besmislen, antipatičan kao i većini kompozitora. Po mišljenju Denisova tu se računa, s jedne strane, na veoma visok kvalitet publike, a s druge, na njenu neobrazovanost. Možda postoji samo jedan izuzetak i to je nemački kompozitor, učenik R. Lajbovica, Bernd Aloiz Cimerman (1918-1970) koji je polistilistiku kao pravac stvorio i posle njega teško da neko može dobiti tako dobre rezultate. Cimerman je mnogo pisao muziku za dramske predstave na radiju i od njega su režiseri tražili često kompilacije te se u tome izveštio. Isti je slučaj i sa Šnitkeom

³⁹ Шульгин И. Д. Признание Эдисона Денисова. По материалам бесед. – М.: Композитор, 1998. – С. 160.

⁴⁰ *Op. cit.*, str. 144.

koji je često pisao za film i pozorište a koji su imali veliki uticaj na njegovo delo. Za Šnitkeov *Klavirski koncert* Denisov kaže da je na nivou lošeg epigona Šostakoviča – Levitina, i da on ne razume zašto se to delo i dalje nalazi na Šnitkeovim programima, zašto ga ovaj već jednom ne baci na đubrište; samog kompozitora on ne osuđuje: svako ima svoje slabosti (str. 127).

Sama polistilistika nije ni stilistika ni tehnika, već manir pisanja, budući da se na tom putu nikakva tehnika ne može stvoriti; Denisov je isticao da muzici treba da se služi (kako je to činio Vebern) i da se ne sme dozvoliti prizemljivanje muzike, njeno svodenje na pozorišnu ilustraciju. Da bi pismo kompozitora odgovaralo njegovoj ličnosti neophodno je da on nađe svoju individualnu tehniku koja se gradi iz drugih tehnika; zato kompozitor, ako hoće da ide svojim putem, mora da prođe kroz sve tehnike, ne samo savremene no i one koje su već odavno mrtve; samo tako je moguće da se oceni šta je nekom potrebno, a šta ne.

Kada je reč o velikim uzorima u muzici, onda je to Šubert a posebno Glinka, prvi veliki ruski kompozitor, u muzici isto što i Puškin u poeziji; njegova muzika, rekao je u jednom razgovoru Denisov, kao da se rađa sama iz sebe, bez ikakvog svesnog napora: ona je do te mere plastična i takve plastičnosti nema više ni kod jednog ruskog kompozitora.

Zašto govoriti o Denisovu? Možda je i on na prilazu muzici, kao i Pjer Šefer o kome ćemo govoriti kad bude reč o konkretnoj muzici. Imam utisak da je značajniji zbog dela koja nije napisao, i stoga što je makar znao šta bi trebalo da čini. Znao je šta bi trebalo da bude muzika. U tome se razlikuje od A. Šnitkea. I zato su moje simpatije na njegovoj strani.

**

Ovde u kontekstu pojma *avangarda* pominjemo Šefera, Denisova, Šnitkea. Nije na odmet reći da je sam termin *avangarda* izašao iz upotrebe sredinom sedamdesetih godina XX stoleća. Taj pojam je skoro u isto vreme prestao da se koristi u likovnim umetnostima, književnosti, muzici. Jedan od mogućih razloga leži u tome što je u to vreme savremena prestala da izaziva proteste široke publike; otišli su u prošlost skandali, protesti publike na izložbama, dramskim predstavama, koncertima kao i u sredstvima javnog informisanja. Čovečanstvo je ušlo u fazu kad više ništa ne može da ga uzbudi do te mere da bi protestovalo. U atomizovanom, pluralističkom svetu, nijedna promena više ne nosi opšti karakter i zato ne izaziva opštu reakciju: Revolucije su postale nemoguće; preostaju samo pojedinačne psovke.

Konkretna muzika **(1948-1951-1957)**

Korišćenjem već postojećih elemenata, najraznovrsnijih zvučnih materijala (bio to šum ili obična muzika), **Pjer Šefer** (1910-1995) je u Parizu s delom *Koncert šumova* (5. oktobar 1948) inaugurisao jedan novi smer u muzici. Nastojeći da uspostavi neposrednu vezu muzičkog materijala, načina stvaranja i čak izvođenja (bez posrednika) sa prirodnom, empirijskom recepcijom zvukova, Šefer je smatrao neophodnim da ne samo fiksira zvučnu prirodu već i da stvori potpuno nove sonoričke efekte. Eksperimentisalo se s magnetofonskim zapisima pri različitim brzinama i montažom dobijenih fragmenata. U tu svrhu bili su konstruisani različiti aparati (fonogen - magnetofon s dvanaest brzina, ili morfoton – magnetofon koji menja karakter zvuka). Tako su nastala dela P. Šefera

Svita za četrnaest instrumenata (1949) *Ptica RAI* (1950) kao i dela P. Anrija *Koncert dvosmislenosti* (1951) [sa baletskom koreografijom M. Bežara (1954)], *Muzika bez naslova* (1951). Ova dvojica kompozitora su zajednički sačinili i dvanaestominutnu *Simfoniju za jednog čoveka*, izvedenu marta 1950. u Parizu i koja je bila daleko od onih simfonija kakve znamo kod Mocarta ili Betovena; autori su tu izraz *simfonija* koristili u njenom izvornom značenju: *sazvučje*; zvukovna sredstva većinom behu muški i ženski glasovi (krikovi, uzdasi, delovi razgovora, koraci, kucanje na vrata). Svi muzički zvuci bili su podvrgnuti akustičkim deformacijama, dok su šumovi dobili status supstancije muzičke forme i to tako što su zvuci i šumovi bili krajnje izmenjeni ili su ostavljeni u netaknutom obliku; tehniku i estetiku te nove umetnosti Šefer je nazvao *konkretnom muzikom*. Moglo bi se s punim pravom reći da se tu radilo i o uništavanju tradicionalne muzike. H.H. Štukenšmit ističe kako se to činilo na dva načina: (a) istiskivanjem intonaciono smislenih zvučanja slučajno fiksiranim "prirodnim" zvucima, prvenstveno šumovima; (b) zamenom specifično muzičke organizacije zvukova proizvoljnim mehanički zapisanim kombinacijama ili proizvoljno zadatim logičkim sledom veličina.

Već na prvi pogled iznenađuje spoj ova dva pristupa; u svakom slučaju, nedoslednost i besmislenost dobijenih rezultata vodili su samo do varljivog senzacionalističkog efekta novine koji se nalazio naspram sveg što se dotad označavalo kao muzika.

Drugačije rečeno: Šefer je nastojao da otkrije svet zvuka koji se njemu činio daleko prostranijim no što je to svet muzike. Slikari i skulptori se bave prostorom i bojom, a ne jezikom, što je posao pisca. Tako je i sa zvukom: konkretna muzika sakuplja zvuke, stvara zvučna dela, zvučne strukture, ali ne i muziku. Zato, po mišljenju predstavnika

ovog smera, ne treba nazivati muzikom stvari koju su prosto muzičke strukture.

"Inženjer iz nužde, pisac po profesiji, kompozitor iz slučajnosti", ili, "ni istraživač, ni kompozitor, ni pisac", ili "pisac po sklonosti, muzičar po nasleđu, politehničar iz nužde, novator po temperamentu" – šta je od svega toga Pjer Šefer, celog veka usamljenik, neshvaćen od kolega, eksperimentator-empiričar, autor mnoštva teorijskih radova, radikalni muzičar-anarhist, razočarani estetičar-asket, možda najveći diletant (svakako ne veći od Kejdža), uz sve to umetnik koji je za sobom ostavio desetine hiljada sledbenika, kompozitor koji je celog veka tražeći novi, čisti zvuk, tragao za muzikom koju nije dosegao, ali svakako stvaralac kome će ime biti upamćeno među pobornicima avangardne muzike.

Pjera Šefera ne bismo smeli smatrati "ne-specijalistom", još manje "ne-muzičarem". Potičući iz porodice muzičara (otac mu je bio violinista, majka pevačica), učio je teoriju muzike, klavir, violončelo i imao je solidno muzičko obrazovanje; radio je kao radio-inženjer i elektroakustičar na francuskom radiju. Autor je obimnog rada u šest knjiga *Traktat o muzičkim predmetima* (1966) gde je opširno izložio nov sistem muzičkog mišljenja "zvučnim predmetima" i to delo je iscrpna slika muzičko-estetičkih pogleda ovog autora.

Po sopstvenom priznanju, Šefera je od samih početaka užasavala dominacija nove bečke škole i njene 12-tonske muzike čime je obeležena čitava prva polovina XX stoleća⁴¹.

⁴¹ Na taj način Šefer se približio shvatanju koje je mogao naći kod Adorna: "Dvanaesttonska tehnika treba razumeti kao didaktička pravila: ono po čemu se didaktička pravila razlikuju od estetskih normi, to je nemogućnost da se konsistentno zadovolje. Ta nemogućnost je pokretač napora u učenju. Da bi se došlo do novih plodova napor se mora pokolebati i pravila se moraju ponovo zaboraviti (...) Dvanaesttonska

Sâm sebi je u mladosti govorio: "možda ću ja naći nešto drugo... možda spasenje, možda oslobođenje". Niko, kaže on, ne zna više šta da se radi sa *do-re-mi*... i zato je smatrao kako je neophodno da se zađe za njihove granice. No šta je zapravo muzika, šta bi ona trebalo da bude, na to pitanje Šefer nije nalazio odgovor; uprkos svim njegovim pokušajima da odgovori i delom na ovo pitanje nije se mogao ne zamisliti nad rečima oca koji je imao običaj da ga često pita: *čime se to baviš, sine? Kad ćeš početi da se baviš muzikom?* Po njegovim rečima, iz jednog intervjuua iz 1986, on je zapravo do kraja ostao u predvorju muzike do koje nikad nije dospao i s mnogo pesimizma, pod starost zaključio je kako je uludo protraćio sav svoj život. Imao je običaj da kaže: radim, ali ne mogu da stvorim muziku; u isto vreme, bio je duboko nesrećan onim što je radio jer ne može ni da priđe onom što je smatrao da bi trebalo biti muzika.

Svoje muzičko istraživanje započeo je u proleće 1948. eksperimentišući sa zvucima koji su imali industrijsko poreklo, tačnije zvucima stvorenim u depou *Gare des Batignolles* u Parizu; to behu zvuci predmeta iz okolne sredine, da bi njima kasnije dodao zvuke udaračkih instrumenata i klavira. Prvo delo *Concert de bruits* izvedeno je na francuskom radiju 5. oktobra 1948. i izazvalo skandal u Parizu. Može se reći da njegova prva dela nisu izazvala otpor samo kod predstavnika tradicionalne instrumentalne muzike već isto tako, ne u manjoj meri, i kod predstavnika nove eksperimentalne muzike (elektronske muzike⁴²) koji

tehnika je polemička koliko i didaktična. Ali, sad se radi samo o tome kako da se dode do tehničkih merila pred licem varvarstva koje nadire. Postavi li dvanaesttonska tehnika jednu branu pred njega, onda je, po rečima Adorna, već dosta učinila, čak ako još i nije stupila u carstvo slobode (Adorno, T.: *Filozofija nove muzike*, Nolit, Beograd 1968, str. 140).

⁴² Treba praviti razliku između konkretne i elektronske muzike: dok elektronska muzika teži sonornosti muzičko-akustičkog materijala,

su u Kelnu, Hamburgu, Baden-Badenu i Minhenu s velikim negodovanjem primili njegovo delo *Simfonija za čoveka solo*. Do otvorenog sukoba je došlo na letnjem festivalu u Darmštatu 1951. kad su se Šeferu suprotstavili Štokhauzen i G. Ajmert, a što je jedan od učesnika (M. Pierret) prokomentarisao: "Francuzi i Nemci ljutito nisu mogli da se usaglase, a Švajcarci su kritikovali i jedne i druge zbog toga što su svoje radove nazivali "muzikom"⁴³.

Opravdanost svog postupka Šefer je video u tome što ako mašine čine danas deo prirode, dakle, deo našeg okolnog sveta, to znači da su i muzici potrebne mašine da bi ona mogla da predstavi prirodu. Ali, dok su za njega mašine sredstvo za stvaranje zvuka, zagovornici elektronske umetnosti išli su korak dalje svojim nastojanjem da mašine treba da stvaraju neposredno i muzičko značenje.

Šefer je osećao istrošenost tradicionalne muzike, odnosno njene tonalnosti i pritom dobro primećivao kako mnogi kompozitori nastoje da prevaziđu njene granice, poput Bartoka ili impresionista (Debisi, Fore) koji su u nastojanju da se muzici obezbedi čvršće i pouzdanije tlo načinili nekoliko koraka napred da bi nakon njih nastupio period bezdušnosti, varvarstva. To se otelotvorilo u novoj bečkoj školi u času kad je ona bila nadahnutna naučnim idejama, čvrstinom koja je poticala iz discipline i koja je bila algebarska jednačina, a ne muzika.

polazeći od totalne struktuiranosti, konkretna muzika, obratno, teži da kompozicionu struktuiranost dâ izvorno datom tembr-šumnom materijalu.

⁴³ Antagonizam pobornika konkretne i elektronske muzike bio je uslovljen razlikom zvukovnog materijala: konkretna muzika je koristila zvuke i šumove prirodnog porekla, dok su predstavnici elektronske muzike koristili veštački dobijene zvukove i to elektronskim putem.

U doba visoke tehnologije moglo se dogoditi da ili sama tehnologija pomogne i spase umetnost⁴⁴ koja se nalazila u stanju kraha, ili da ideje nastanu iz ideologije i to ideje matematike, ideje s naučnom austom, realne naučne ideje koje nemaju veze s umetnošću od koje traže disciplinu i principe sopstvenog organizovanja, ideje koje su van umetnosti, a ne tamo gde je izvor njihovog nadahnuća. Tako se i moglo desiti, po rečima Šefera, da s jedne strane, imamo iscrpljenu i slabu muziku, a s druge nauku u punoj snazi i procvatu.

Vladajuća dvanaestotonska muzika je izgubila komunikaciju sa slušaocima jer je tradicionalni sistem muzičkog mišljenja zvučnim tonovima zapao u ćorsokak apstrakcije i shematizma; kompozitori ovog smera daleko su se više bavili shemama-strukturama no otelotvorenjem same ideje; zato je Šefer smatrao da evropska muzika može izaći iz krize i da povrati svoju "izgubljenu" muzikalnost, ali iza granica tradicionalnog mišljenja koje se izražava notama. On je pedesetih godina i lansirao izraz "konkretna" muzika, i tu je izraz "konkretno" antinomičan pojmu "apstraktno". U tome je sadržan istovremeno i zahtev da se kompozitori moraju vratiti od sheme zvuku, realnom zvučanju koje počiva na realnim zvučnim događajima od kojih se empirijskim putem stvara struktura budućih dela; razume se, Šefer je u tome imao i prethodnika, misli se na E. Vareza koji je prvi stvorio delo za samo udaračke

⁴⁴ O samoj tehničkoj strani muzičkog dela Adorno je pisao: "Neuspeh tehničkog umetničkog dela nije neuspeh pred njegovim estetskim idealom, nego potiče iz same tehnike. Radikalnost s kojom tehničko umetničko delo razara estetski privid prepušta ga na kraju prividu. U realnosti tehnika treba da služi ciljevima koji se nalaze izvan njenog kruga; sa dvanaestotonskom tehnikom to nije slučaj: ona postaje sama sebi cilj. Ali, time što privid umetničkog dela odumire, stanovište umetničkog dela kao takvog biva neodrživo" (Adorno, *op. cit.*, str. 94-95).

instrumente (*Jonizacija*, 1930). Smatrao je da treba da primeni novu metodologiju stvaranja - da zvuk zapiše na traku, a potom da njim manipulira; u tom slučaju nije bio važan karakter izvora zvuka već način na koji se dati materijal koristi. Zvučni objekt, svaki zvučni događaj, odvaja se od fizičkog akta u kom nastaje i potom mu se daje novi smisao; ako se zvuk na taj način oslobodi, to je istovremeno moglo značiti da izvor konkretne muzike može biti čitav kosmos.

Iako su u Šeferovom studiju od 1951. do 1958. radili pored Mijoa i Mesijana, Bulez, Štokhauzen i Ksenakis, to nikako ne znači da su među njima bili idilični, kolegijalni odnosi. Ova poslednja trojica nastojala su da na drugim principima inaugurišu jedan drugi smer – elektronsku muziku čiji je najveći pobornik bio Štokhauzen. Bulez je, po rečima Šefera, "neobično podmuklo" muziku Šefera nazvao *bricolage*-om, nekom bezvrednom stvarju. To određenje Buleza (koga je smatrao pretencioznim, malim muzičkim staljinistom, dok je sebe smatrao anarhistom), Šefer nije video kao uvredu već kao simptom stanja u muzici. Uostalom, govorio je on, iz čega je nastala muzika? Kroz *bricolage*, s tikvama i vlaknima korenja od čega su pravljene prvi instrumenti⁴⁵, a temperovani aparat jeste takođe kompromis i *bricolage*, koji je momenat u evoluciji muzike, proces koji stvara čovek, njegov sluh, a ne neka mašina ili matematički sistem.

Šefer smatra da postoji simetrija između sveta zvuka i sveta muzike. Svet zvuka je prirodan u tom smislu što ne sadrži zvuke proizvedene na instrumentima; njega čine glasovi, zvuci prirode, vetra, groma i slično. Ljudsko uho je navikavano milionima godina za recepciju tih zvukova i oni

⁴⁵ Šefer je posebno proučavao muziku afričkih naroda, naročito njihove instrumente.

su zapravo rečnik prirode. Kad vetar duva, on kaže: "ja duvam", kad voda teče ona kazuje: "ja tečem". Naspram tog prirodnog sveta zvukova, Šefer ističe svet muzike, svet muzičkih bića, "muzičkih objekata"; oni nastaju kada zvuci dobijaju muzičko značenje. Mi možemo porediti mjaukanje mačke i škripu vrata, kao što možemo porediti zvuk violine i zvuk trube koji mogu imati istu visinu i trajanje, ali se razlikuju po tembru.

Ako neko želi da stvara muziku, tada on mora ostaviti nadu za stvaranje nove muzike koja sledi iz novih instrumenata, novih teorija i novih jezika. Šta preostaje, pita Šefer i odgovara: *barokna muzika*. Treba imati u vidu da najuzvišenija muzika zapadne civilizacije, kao muzika Baha, naziva se *baroque*, nastrana, kapriciozna. Bah je živeo u vreme sinteze u smislu instrumenata, teorija (temperovana skala) i sve ih sjedinjavao u celinu. On je iskoristio nasleđe srednjeg i novog veka (u oblasti instrumenata njegovog vremena), italijansku tradiciju i stvorio muziku iz komadića i delića, muziku koju su kasnije nazvali baroknom, muziku koja je istovremeno bila i tradicionalna i nova. Ako se primeni to na muziku naših dana treba očekivati da kad savremeni istraživači se odreknu od svojih smešnih tehnologija, sistema i "novih" muzičkih jezika, shvatiće da nema nikakvog puta van tradicionalne muzike i da možemo samo preći u "baroknu" muziku XXI stoleća, koja na nov način treba da bude sklopljena kao što je to u svoje vreme učinio Bah. Ali, potreban je novi Bah.

U muzici se javljaju nove stvari magnetofoni, sintesajzeri i dr. mada ljudi i dalje imaju iste čulne organe, uši, stare harmonske strukture u glavama; i dalje se rađaju u *do-re-mi-* i iz te kože se nema kud. Ako postoje neke razlike u muzici one su samo etničke. Progresu u muzici nema. Svet se, doduše, materijalno menja, nauka usavršava tehnologiju i razumevanje, ali ljudski svet se ne menja.

Srednji vek, kao i period XVII-XVIII stoleća moguće je nađići, ali zato postoji atomska opasnost. Zašto civilizacija koja zloupotrebljava sopstvenu vlast, pita Šefer, treba da ima, i zaslužuje li to uopšte, normalnu muziku?

Ono što zaprepašćuje Šefera to je nasilje zvuka koje ne dopire samo do uha već do creva. Ponekad to deluje kao droga: današnja muzika je zapravo, po njemu, prefinjena droga, ali nju ne bi trebalo nazvati drogom jer ona ne ogрубljuje već uzvišuje. To je situacija u rok-muzici: nasilje zvuka i funkcija narkotika. To Šefera vodi u depresiju, jer, to više govori o nostalgiji među mladim ljudima, o želji da se vrate divljini, primitivizmu. Ne treba ih kriviti, primitivizam je takođe oblik života. Ali, tu muzička sredstva izgledaju tužno i prilično primitivno. No to u suštini i nije pravi primitivizam jer se dostiže vrhunskom tehnologijom.

Jedina nada, po mišljenju Šefera, bila bi u tome da naša civilizacija propadne, kao što se i ranije događalo tokom istorije, i da potom, iz varvarstva, ponovo nastane renesansa. Šefer se, otkrivajući i istražujući konkretnu muziku, tokom čitavog svog života borio protiv elektronske muzike koja je imala drugačiji pristup; smatrao je da sa zvukom treba raditi neposredno, empirijski. Ali, u isto vreme, braneći muziku nad kojom je radio, on se i užasavao onog što je zapravo činio; duboko je verovao da se našao na kraju nekog puta i da puta i dalje zapravo ima - ali iza njega, dok ispred, nema ničeg.

Jedan od mogućih smerova konkretne muzike je *elektronska muzika* (1950-1957). Glavni cilj kompozitora elektronske muzike je stvaranje novih izražajnih formi uz pomoć elektronskih aparata, čime se isključuje izvođač. Na taj način teži se ne samo ukidanju napetosti koja postoji između muzičke forme i muzičkog materijala (stoga što sintetišući zvuk kompozitor biva obavezan da određuje i mikrostrukture), već i suprotnosti prisutne između kompozitora, izvođača i proizvođača instrumenata. Predmet

rada nije samo zvučno tkanje i kompozicija u celini, već i zvučni materijal. Akustički materijal (sinusoidne frekvencije tonova, razni šumovi: "beli", "obojeni"...) obrađuju se, kombinuju i pretvaraju u različite smese tembrobojenih zvučanja i na taj način kompozitor zapravo "realizuje" svoje delo. Početni materijal pri stvaranju može biti i neko zapisano zvučanje, uključujući muzičke zvuke kao i zvuke iz prirode. Obično se koriste dve vrste elektronskih instrumenata: (a) instrumenti sa slobodnom intonacijom na kojima se izvode zvuci različite visine u dijapazonu ljudskog glasa i gudačkih instrumenata (najčešće jednoglasni, ređe dvoglasni: violina, violončelo, gitara) i (b) instrumenti s dirkama na kojima je fiksirana intonacija (harmonijum, električne orgulje). Za razliku od serijalne muzike, ovde se operiše zvučnim objektima i masama kao "nadtembrima" ("sonorima") koji se ne misle kao diskretna mnoštva već kao sliveno jedinstvo. U početku su postojale dve tendencije diskretno-strukturna i sinkretičko-sonorna no one su se uskoro približile i počele međusobno dopunjavati postajući jedinstvena kompoziciona tehnika.

Kada bi se htele tražiti preteče elektronske muzike, onda bi ih trebalo tražiti još u XVII stoleću kada se naglo počeo širiti arsenal tradicionalnih muzičkih izraza. Mogli bismo pomenuti *Uskršnji koral* za hor, orkestar i crkvena zvona G.F. Hendla ili uvertiru za *Bitku Velingtona kod Viktorije* L. van Betovena gde kompozitor "primenjuje" artiljeriju, ili *Dečiju simfoniju* J. Hajdna s korišćenjem igračkainstrumenata, kao i opersku muziku gde se zajedno uz orkestarsku muziku koriste i zvuci raznih mašina. Početkom XX stoleća prvi je Otorino Respigi primenio gramofon sa snimkom peva slavuja dok je ruski kompozitor, učenik R.M. Gliera i G.P. Prokofjeva, A.V. Mosolov (1900-1973) dvadesetih godina u delu *Fabrika* kao instrument iskoristio čeličnu ploču. Sve to, ipak samo su sporedne pojave kada se

kompozitori obraćaju egzotičnim sredstvima no koje su na izvestan način i nagoveštavale novo vreme.

Treba pomenuti i italijanske futuriste (L. Rusolo, B. Pratela) koji su u drugoj deceniji XX stoleća stvarali dela primenjujući neobične zvučne efekte kojima anticipiraju buduće forme elektronske muzike i pišu prve grafičke partiture. Oni su objavili manifest u kojem se traži razbijanje "uskog sveta čistih muzičkih zvukova kako bi se osvojio beskonačno bogati svet zvuka-šumova" čime su anticipirali estetičku poziciju Pjera Šefera. Prvi koji je shvatio neograničene mogućnosti bio je američki kompozitor i dirigent Edgar Varez (1883-1965) koji je tridesetih godina napisao niz dela uz pomoć elektronskih instrumenata ističući kako su svi zvuci dostupni ljudskom uhu legitimna sredstva kompozitora. Tako, na zemlji i nema predmeta koji ne bi mogao da se sluša.

Time se htelo pokazati kako nova muzika tehnički ne kida svoje veze sa klasičnom muzikom već je asimiliše i daje joj nove mogućnosti i načine kontrole zvučnim prostorom. I dalje su zadržani pojmovi kao što su *tema, intonacija, faktura, ritam*, no sad je elektronska tehnika dala mogućnost da se prodre u njihovu dubinu.

Prve eksperimente sa zvučnim strukturama stvorenim pomoću elektronsko-akustičnih aparata počinje da vrši u Kelnu 1950. godine urednik noćnog muzičkog programa kelnskog radija Herbert Ajmer kao i Robert Bajer, Fric Enkelm i Hajnc Šuc koji su mu se ubrzo pridružili; prve elektronske muzičke kompozicije imaju nazive: *Etide zvučnih boja, Ostinatne figure i ritmovi, Zvukovi u bezgraničnom prostoru, Jurnjava automobila, Jutarnja zora* i dr., a behu izvedene u Darmštatu na letnjim kursevima Nove muzike 1951, da bi u oktobru iste godine bile emitovane na kelnskom radiju pod nazivom "Zvučni svet elektronske muzike"; nakon kratkog vremena u ovom

studiju počinju da rade K. Štokhauzen (*Etida I, Etida II*, 1952), P. Gredinger (*Formanta I, Formanta II*, 1953) i A. Puser (*Seizmogram*, 1953), a potom⁴⁶, P. Bulez, G.M. Kenig, D. Ligeti.

Studio sličan onom u Kelnu, Lučano Berio i Bruno Maderna su nakon kratkog vremena otvorili u Milanu; u prvo vreme su na zahteve režisera stvarali zvučne ilustrativne fragmente za radio drame (blaga kiša, jak vetar, zvona) koji behu pomoću elektronskih uređaja jako prerađeni prirodni šumovi. Kasnije nastaje velika kompozicija Beria *Slika grada* koja je zapravo zvučna reportaža o životu Milana od jutra do večeri propraćena lirskim tekstom, a slede elektronske drame koje imaju apstraktni karakter: *Sintaksis* (1956), B. Maderne i *Mutacija* (1956) L. Beria.

Elektronski uređaji poseduju različite mogućnosti povezane s pronicanjem u dubinu prirodne strukture zvukova i njihove atomizacije, a najvažnije je mogućnost stvaranja sinusoidnih čistih zvukova. Lišeni obertonova oni se koriste kao elementarne jedinice za stvaranje savršeno novih akustičkih struktura—smeša najraznovrsnijih šumova i zvukova. Ta mogućnost "građenja zvukova" bila je među avangardistima prihvaćena kao najperspektivnija i najprivlačnija. Ona je takođe sugerisala da je moguć dalji razvoj principa "totalne organizacije" muzičke forme i to je posebno interesovalo pobornike serijalne muzike i dodekafonije. Elektronska muzika je, po rečima Štokhauzena, po prvi put dala mogućnost ne samo stvaranja nizova zvukova, već i samih zvukova, pre svega, kombinovanjem njihovih najmanjih elemenata. Kod eksperimenata s elektronskom muzikom bile su prisutne dve tendencije: (a)

⁴⁶ Među ruskim kompozitorima, treba istaći E. Denisova (*Pevanje ptica*, 1969), A. Šnitkea (*Tok*, 1969), S. Gubajdulinu (*Vivente – non vivente*, 1970), E. Artemjeva (*12 osvrta na svet zvukova*, 1971).

traženje novih muzičkih boja i (b) pokušaj zamene muzike apstraktnim zvučnim konstrukcijama, pri čemu je prva tendencija imala prednost.

Postoji više vrsta elektronske muzike: (a) kompjuterska elektronska muzika, u kojoj se automatski sintetiše zvuk i planiraju "forme", (b) "živa elektronska muzika", koja polazi od zvučanja tradicionalnih muzičkih instrumenata i glasova pevača kao početnog materijala i (c) primenjena elektronska muzika, koja se piše za dramske predstave ili filmove (primer: *Solaris*, Tarkovskog) .

U većini dela elektronske muzike, a koja teže tome da budu visoka umetnost precizno su data uputstva za izvođenje; namerno je, već unapred isključena mogućnost svake interpretacije i svaki interpretator postao je nemoguć već po definiciji stvari. Ostao je samo "kompozitor" koji nastupa kao novi tvorac, kao bog koji sve odlučuje da bi tek na kraju osetio kako se "davi" u svojoj nesreći. Na taj način savremena muzika je postala obmana i zamka istovremeno: obmana, kad se misli da je tu reč o Muzici, a zamka za one koji joj se previše približe.

Precizno rečeno: savremena nova muzika je muzika Sirena s negativnim predznakom: ona je zavodnica, ali za razliku od one koja je kušala Odiseja, ova zarobljava slučajne namernike negativnom "pesmom". Istina i danas ima onih koji se bave elektronskom muzikom (vreme se može provoditi na različite načine). Moglo bi se reći da je ona i kod nas imala svoje zastupnike, mada u naše krajeve sve umetničke mode dolaze s nekoliko decenija zakašnjenja, ali, uzimajući u obzir rezultate koje su naši "kompozitori" postigli, to što su oni pravili (sada je to očigledno) jeste njihova privatna stvar.

Koliko god se neko trudio da akustičko eksperimentisanje proglasi za komponovanje, a rezultate svojih pokušaja obrade tonskog materijala za muziku i ne

shvata istinsku prirodu muzike, toliko dugo on ostaje sa one strane muzike i daleko od Muzike.

Muzika po matematičkim projektima **(1954-1966)**

Sredinom pedesetih godina jedan broj kompozitora smatrao je da komponovanje nije ništa drugo do konstruisanje muzike, zvučno realizovanje čisto matematičkih projekata i to je imalo za posledicu pokušaj da se muzika stvara oslanjanjem na teoriju verovatnoće (stohastička muzika) i teoriju algoritma. Među vodećim eksperimentatorima te vrste spada grčki arhitekta i kompozitor **Janis Ksenakis** (1922) autor niza dela kao što su: *Metastasis* (prelazak) za 61 instrument, (1954); *Pifoprakta* (delovanje verovatnoća) za 50 instrumenata, (1955); *Ahorripsis* (bačeni eho) za 21 instrument, (1957); *Duel*, muzička igra za dva dirigenta i dva orkestra, (1959); *ST/10-1, 080262*⁴⁷, za deset instrumenata (1956-1962); *Terrektor* (Delovanje u prostranstvu), za 88 muzičara, raspoređenih u publici, (1966).

Ksenakis pripada onim kompozitorima koji su smatrali da zanat kompozicije ne treba mnogo da se uči (Varez, Bulez, Štokhauzen), da se može komponovati ako se samo to poželi. Istina, bio je kratko vreme kod O. Mesijana koji je navodno ukazao na njegov dar i naivnost; sam je isticao da je blagodareći Mesijanu koji je na Pariskom konzervatorijumu rukovodio klasom za estetiku (to beše zapravo analiza muzičkog dela), Ksenakis je došao do zaključka da u komponovanju on može biti potpuno slobodan, da može da čini

⁴⁷ Ovaj naslov bi se mogao prevesti: *Stohastička muzika, za 10 instrumenata, 1. izvođenje – 8. februara 1962.* (kada je delo bilo programirano za IBM računar).

sve što hoće. Ali, ako se može činiti sve, onda se postavlja pitanje: šta je to *sve*?

Budući da je Ksenakis u Atini studirao politehnički fakultet, ali da tokom studija nije imao predmet teorija verovatnoće, on je odlučio da popuni prazninu u svom obrazovanju i da teoriju verovatnoće primeni u muzici. Paralelno s interesom za muziku u Ksenakis u je rastao i interes za arhitekturu; posledica je srećnih okolnosti što se Ksenakis obreo u ateljeu arhitekta Le Korbizijea⁴⁸ (1886-1965) gde je arhitektura služila matematici, a matematika muzici. Smatrajući da njegova amaterska izučavanja teorije verovatnoće ne mogu imati neke pozitivne rezultate bez praktične primene u stvarnosti kojom vladaju zakoni verovatnoće, Ksenakis je došao do zaključka da samo arhitektura i matematika mogu biti pomoćna sredstva koja vode stvaranju muzike.

Uočivši kako su konstrukcija, proporcija i prostor tri elementa zajednički i arhitekturi i muzici on je došao do zaključka da je muzičko delo tvorevina koja se nalazi u prostoru i da u muzici kao i u arhitekturi stvaralački proces neprestano pulsira od dela ka celini i od celine ka delu⁴⁹.

⁴⁸ Sam Korbizije isticao je značenje matematike za muziku; isticao je da naša civilizacija u oblasti vizuelne percepcije nije još uvek dosegla onaj nivo na kojem je muzika, i da ništa od onog što je stvoreno, a što ima dužinu, širinu ili obim, do današnjeg dana ne poseduje sistem merenja kakav poseduje muzika, iako su umetnička dela odraz matematike, pa je i moguće da se na umetnička dela gleda kao na matematičke stavove i formule.

⁴⁹ U jednom intervjuu objavljenom 1986. Ksenakis je rekao kako između arhitekture i muzike postoji most koji se oslanja na naše psihičke strukture koje su jednake u oba slučaja (a što matematičari vide u redu). Kompozitor se koristi simetričnim sklopovima kao arhitekta. Najbolji način da se nađu ravni i simetrični delovi pravougaonika je da se on rotira, pri čemu treba imati u vidu da se on može rotirati na četiri načina. Takve transformacije postoje i u muzici i to otkriće je učinjeno u vreme Renesanse. Melodija se može stvarati, unazad, može se vršiti njena

Ovo poslednje bilo je odlučujuće da Ksenakis muzici pristupi na sasvim nov način: ne polazeći od detalja, motiva ili teme koja bi se potom razvijala dok se ne postigne celina (za što je najbolji primer fuga, gde teme i kontrapunkti, ponavljanjem, transformisanjem i suprotstavljanjem, po određenim pravilima harmonije i kontrapunkta obrazuju osnovu forme koja nastaje gotovo automatski), Ksenakis je smatrao da treba poći suprotnim putem, suprotnim i od onog kojim je išao serijalizam polazeći od gotove strukture (kakva je serija) da bi se njenim ponavljanjem i permutovanjem dospelo do celine dela.

Takav pristup omogućio je Ksenakisu da izgradi metod stvaranja muzike koji bi zauzimao srednje mesto između dve tada vladajuće krajnosti – serijalnosti i aleatorike.

Polazak od "opšteg" u muzici podrazumevao je da treba poći od forme, da se forma misli u sebi samoj, da se stvar muzike misli samom formom; jasno je da tu postoji teškoća: kad ne postoje elementi, nije najjasnije kako se može dospeti do celine. Ako se ne koriste motivi, teme ili melodije, tada se mora poći od zvučne mase koja ima osnovnu ulogu u stvaranju forme i njenom kretanju kroz vremenski prostor.

Kompozitor, po rečima Ksenakisa, ponaša se isto kao i inženjer koji gradi most; u početku sve se mora proračunati da se most ne bi, nakon što se izgradi srušio, no, jasno je da niko ne razmišlja o tim proračunima kada posmatra most. Isto je i u slučaju muzike: ono što je najvažnije, to se u njoj ne čuje, pa je i moguće da neki zvuk koji se čini potpuno banalnim, akustički posmatran može biti veoma složena pojava. Bit pojmova ne otkrivaju do kraja ni logika i

inverzija, tj. može se polazeći od intervala voditi od niskih zvukova visokim i obrnuto; tome se dodaje suprotno kretanje kojem su pribegli polifonisti renesanse i koje se koristi u serijalnoj muzici. To je primer na kojem se vidi kako u muzici postoje četiri transformacije kao i u arhitekturi (J. Ksenakis: *Muzika i nauka*, Kurir UNESKO, maj 1986).

matematika, ni umetnosti. Umetničkim delima dominira ono što se nalazi na njihovoj površini: u skulpturi ili slikarstvu to su forma i boje koje jesu deo umetničkog dela ali ne i njegov najvažniji deo. Istinska stvarnost – estetska i plastična – daleko je bogatija i ona se potpuno otkriva tek u oblasti atomske fizike. Isti je slučaj i sa egzaktnim naukama koje dosežu samo do kontura stvarnosti.

Ksenakis smatra da se umetnost može istraživati uz pomoć fizike i logike kao što se i logika i fizika mogu posmatrati estetski i da je tu reč o oblastima koje nisu jedna drugoj suprotstavljene već se uzajamno dopunjuju pa će već u bliskoj budućnosti biti moguće stvaranje teorije univerzalne forme koja će se oslanjati na rezultate istraživanja formi prisutnih u prirodi. Tako nešto imaće za posledicu da se možda i u muzici mnoge postojeće forme pokažu kao pogrešne, da se shvati kako i u prirodi postoji samo nekoliko vrsta i beskonačno mnogo njihovih varijanti koje su izvor svake razlike i svog estetskog bogatstva pojedinih umetničkih dela.

Ksenakis polazi od minimalnog broja kompozitorskih pravila⁵⁰ na osnovu kojih kompjuterski program određuje sled zvukova programirajući ih jedan za drugim. Ovde je pre svega reč o matematizaciji muzike. Fizička priroda zvukova kao i njihova brojčana zakonomernost nikada nisu

⁵⁰ Pitanje pravila kao i muzičkih konvencija ovde je krajnje problematično, jer, određenje umetničkog dela njegovom slobodom, pretpostavlja da konvencije obavezno važe. Samo onda kad one unapred i slobodno od svakog pitanja garantuju totalitet moglo bi sve u stvari biti drugačije, jer ništa ne bi bilo drugačije. Većina Mocartovih stavova, istiće Adorno, pružala bi Mocartu dalekosežne alternative, a da ništa ne izgube. Niče se dosledno pozitivno zauzeo za estetske konvencije, i njegov *ultima ratio* predstavljala je ironična igra formama, čija je supstancijalnost iščezla. U sve što se tome ne povinuje sumnjao je kao u nešto plebejsko i protestantsko i taj ukus je u mnogo čemu bio prisutan i u njegovoj borbi protiv Wagnera (Adorno, *op. cit.*, str. 67).

u muzici bili potpuno zanemarivani, ali ni preceñjivani do te mere da muzika bude samo puki materijal matematičke procedure.

Bilo bi pogrešno Ksenakisa optužiti za scijentizam, za nekritičku primenu matematičkih i fizičkih modela na umetnost; kompjutersku tehniku Ksenakis vidi samo kao pomoćno sredstvo i principe verovatnoće moguće je primeniti samo u izradi "predkompozicije", pri preliminarnom određivanju dinamike muzičkog dela. On ističe kako je u komponovanju moguće koristiti matematičke funkcije, a ponekad i fizičke teorije samo stoga što već postoji duboka veza između muzike i brojeva, a na čemu počiva i sva pitagorejska škola. U početku to se zasnivalo samo na psihološkom osećaju, da bi tek sa pojavom notnog pisma u desetom stoleću, kada se precizno mogla zapisati visina i dužina tona, bilo moguće osećanja koja nisu imala ničeg zajedničkog s prostorom transformisati u prostorno notno pismo. Kako se to desilo šest vekova pre Dekarta, moglo bi se tvrditi da je muzika tada išla ispred svog vremena. S druge strane, Ksenakis smatra da muzičar mora biti na nivou dostignuća filozofije, fizike i matematike svoga vremena i navodi primer Šenberga i nove bečke škole čije odustajanje od dodekafonije i povratak polifoniji epohe Renesanse jeste posledica toga što nisu bili na nivou svoga vremena jer bi u protivnom slučaju koristili i račun verovatnoće; isto važi po njegovom mišljenju i za napuštanje nekih naprednih tendencija u serijalnoj muzici.

Ovi Ksenakisovi stavovi deluju pomalo protivrečno; možda stoga što i on filozofiji prilazi usputno s приметnom dozom amaterizma, kao i Štokhauzen; u jednom slučaju pokazuje kako je muzika šest vekova ispred nauke u drugom da ona treba da prati nauku. Čini mi se da je problem upravo u tome što je na muzičkom planu muzika nakon Dekarta izgubilo nivo koji je imala u delima Johanesa

Keplera. Možda je Šenbergova odluka da se vrati polifoniji Renesanse posledica svesne odluke da se samo tim povratkom otvara mogućnost kako bi se opet moglo otići šest vekova napred.

Vežu muzike i svarnosti Ksenakis je video u opštosti matematičkih zakona koji determinišu različite oblasti čovekovog života i samu prirodu. Zato je on video saglasje muzike i arhitekture, a koje se može nazreti u dubinama psihološke strukture, za šta je potvrdu našao kod Žana Pijažea koji je ukazivao na činjenicu da je razvoj psiholoških struktura deteta potčinjen istim zakonima koje su otkrili matematičari i fizičari.

Ksenakis, kao ni Štokhauzen, nije stvorio nikakvu muziku; i dalje, obojica su bili beskrajno daleko od muzike kosmosa o kojoj su maštali. Muziku kosmosa kakvu su oni hteli da naprave (ne i muziku kosmosa kakva ona oduvek jeste) napisao je Johanes Kepler koji se za razliku od njih razumevao dobro u matematiku. Nije na odmet još jednom ponoviti da najviše mišljenje muzike imamo kod Aristida Kvintilijana i Keplera koje Ksenakis i Štokhauzen⁵¹ kao ni ostali savremeni kompozitori (s izuzetkom Honegera) nisu čitali.

Ako se ipak hoće govoriti o nekom novatorskom značaju Ksenakisa onda je isti sadržan u korišćenim metodama pri stvaranju muzike; rezultati do kojih je došao on, po nekim teoretičarima, poseduju umetničku vrednost, a poseduju je stoga "što Ksenakis zauzima visoko mesto u svetu savremene muzike". Ako znamo metode i načine uz pomoć kojih se zauzimaju "visoka mesta u savremenoj umetnosti", tada je izložen stav više no sporan.

⁵¹ Da se Štokhauzen malo napregao i pročitao poslednju knjigu Aristidovog spisa o muzici, njegove bi izjave u raznoraznim intervjuima koje je svuda davao bile mnogo skromnije i mnogo odmerenije.

Ovde se ne bih zadržavao na analizi faza "stvaranja" stohastičkog muzičkog dela; reč je o formalizovanju muzike zasnovanom na zakonima koji nemaju specifično muzički karakter i sasvim ostaje opravdano pitanje: u kojoj meri tako stvorena muzika još uvek je i muzičko delo? Ako je zadatak kompozitora, po mišljenju Ksenakisa, stvaranje novog, ali ne i slučajnog, razumljivo je zašto se zalaže za "heteronomnu" muziku koja se stvara pomoću savremenih matematičkih metoda – teorije igara.

Pre svega imam u vidu Ksenakisovo delo *Strategija* (1963) napisano za festival avangardne muzike u Veneciji koje je izvedeno sa dva orkestra kojima su dirigovali B. Maderna i K. Simonović, a za koje je sam autor napisao "pravila igre" na osnovu kojih je svaki dirigent mogao birati svoju taktiku. Na taj način u muziku se uvodi princip koji postoji samo u sportskim takmičenjima i stoga u prvi plan izbija "igrački", a ne umetnički momenat.

Sve to više no jasno pokazuje Ksenakisovo udaljavanje od bitno muzičke problematike; prevođenjem muzičke terminologije i muzičkih pojava na jezik matematičke logike, pre svega logike relacija, i dalje ostavlja otvorenim pitanje: kako apstraktno modeliranje vodi ka stvaranju umetničkog dela?

Opus Ksenakisa nije mali, naprotiv; treba imati u vidu dela kao što su *Medea Senecae* (1967), *Arura* (1971), *N'Šima* (1975), *Wendungen* (1976) i mnoga druga; ono što mu daje podsticaj za stvaranje leži i u njegovom uverenju da danas "nema nikakve kritike i da kritika nema nikakvu moć budući da nije jasno kako bi se čovek njom mogao baviti jer da nema instrumenata, jer ne postoje merila stvaralaštva". Ovde nalazimo nesporno dubok uvid o stanju nove muzike druge polovine XX stoleća. Sve je moguće: moguće je da Varez bude slavljén i moguće je da Ksenakis bude kompozitor.

Ovde treba pomenuti još jedan pokušaj obrade zvučnog materijala matematičkim sredstvima, a to je tendencija poznata kao *Varijabilni metri* (1950-1958), vezana za ime nemačkog kompozitora **Borisa Blahera** (1903-1975) i demonstrirana u njegovim delima *Ornamenti*, sedam dela za klavir (1950), *Dijalog* za flautu, violinu, klavir i gudački orkestar (1951), *Drugi klavirski koncert* (1952), *Orkestrirani ornament* (1958). Zamisao ovog kompozitora svodi se na to da se sve prisutniji promenljivi metri, koji se sve češće sreću u muzici XX stoleća (posebno kod Stravinskog), matematički usklade. Međutim, ako je jedno delo i sazdana uz pridržavanje svih matematičkih pravila, može li te matematičke odnose (makar i podsvesno) da opazi naš sluh i registruje pravilnost sleda elemenata opisanih u radovima V.A. Cukermana (1903-1988)? Koje su granice u okviru kojih matematičko uređivanje muzičkog materijala može imati smisla i u kojoj meri se tu uopšte govori o muzici, a u kojoj o sračunatim zvučanjima koja nemaju drugi smisao već da samo potvrđuju sebe?

Ima mnogo razloga da se muzici nastaloj po zakonima verovatnoće približi, možda kao njen antipod, muzika nastala po zakonima slučajnosti. Sama slučajnost više odgovara stanjima disipativnih struktura čiji krajnji ishodi se ne mogu predvideti primenom zakona verovatnoće. Po ovom poslednjem svet se ne ravna. Savremena nauka otišla je dalje i napuštena su neka od temeljnih uverenja koja su Ksenakisu pružala i oslonac i nadu da će stvoriti muzičko delo.

Činjenica je da se u drugoj polovini XX stoleća srećemo s čudnim fenomenom: niz inženjera, matematičara, elektroničara, arhitekata hoće da budu muzičari i u isto vreme nikog od njih ne interesuje ni muzika ni sam fenomen muzike. Oni muziku ne vide kao problem; oni se samozadovoljavaju zvučanjima (ma kakva ona bila), i

proglašavaju ih za muziku, a sebe za muzičke velikane ne uviđajući da muzike nema. Šarlatanstvo se proglašava za stil, a neodgovornost za manir. Džon Kejdž je sjajan primer i nije slučajno što se često i aleatorika vezuje za njegovo ime.

Aleatorika je smer u istraživanjima prirode zvuka koji je bio aktuelan između 1951. i 1962. godine; sam izraz *aleatorika* je latinskog porekla (*alea*, lat. kocka) i ukazuje na igru kockom pri čemu se ima u vidu sama slučajnost koja postoji u igri kockom. U muzici to je pravac nastao kao reakcija na sve muzičke smerove prožete totalnom organizacijom muzičkog procesa, a koji su do krajnosti dovedeni u nekim delima sazdanim uz pomoć serijalne tehnike. Primer takve muzike je *Treća klavirska sonata* (1957) francuskog kompozitora Pjera Buleza (1925); autora je inspirisala knjiga stihova pesnika Stefana Malarmea u kojoj su slobodno izmenjivani listovi mogli biti čitani u svakom poretku. Sonata ima pet delova (antifonija, trop, konstelacija, strofa, sekvencija); tako, drugi deo (trop), može početi sa svakim od njegovih četiri dela i ima osam varijanti realizacija (abcd, abdc, bcda, bdca, cdab, dcab, dabc, cabd) pri čemu se samom izvođaču ostavlja da izabere red po kojem će delo izvesti.

Struktura muzičkog dela (uključujući i njegovu realizaciju), tj, rad s različitim elementima i parametrima muzike potčinjen je više ili manje organizovanoj slučajnosti. Kompozitor u određenoj meri ostavlja u delu mesta neodređenosti koja potom realizovanjem popunjava interpretator; zato, slučajno ili proizvoljno rešenje određuje strukturu dela u celini ili pojedinih njegovih delova. Realizacija određenog aleatoričkog izbora predviđena je od strane kompozitora ili zavisi od načina na koji ga realizuje izvođač.

Ovakvo variaciono-improvizatorsko muziciranje ima svoje poreklo u dalekoj prošlosti; tokom srednjeg veka i renesanse praktikovala se slobodna zamena vokalnih glasova instrumentima, (*basso continuo*, tj. neupisana harmonija) dok su se na instrumentalnim koncertima, tokom vremena prosvetljenosti (XVIII stoleće), mogle sresti kadence koje nisu fiksirane u partituri. Isto tako, u muzici neevropskih naroda često je nemoguće odvojiti proces stvaranja od procesa izvođenja, a isto važi i kad je reč o melodijsko-ritmičkim improvizacijama u džezu.

U začetnike savremene aleatorijske tehnike ubraja se Džon Kejdž koji u svom klavirskom koncertu *Muzika promene* (*Music of Changes*, 1951) koristi sve moguće elemente slučajnosti i varijabilne forme, kao i potom u delima *Muzika za klavir 21-52* (1952-1953) i *Koncert za klavir sa orkestrom* (1957-1958). U *Koncertu za klavir* klasične partiture zapravo nema: postoje samo pojedini nezavisni glasovi. Partija klavira fiksirana je u šezdesettri fragmenta koji međusobno nemaju nikakve veze. Pijanista ih može izvesti redom kojim hoće, može ih spajati, a može ih dopunjavati magnetofonskim snimkom.

Dalji razvoj ovog kompozitorskog metoda može se pratiti na *Delu za klavir № 11* nemačkog kompozitora Karlhajna Štokhauzena (1928) iz 1956/1957. koje se tokom koncerta obično izvodi više puta u različitim varijacijama. Faktički, partitura je sledeća: na velikom notnom papiru (53 x 93 cm) odštampano je 19 međusobno nezavisnih notnih grupa različitog trajanja koje je kompozitor snabdeo komentarima za izvođače; oni su veoma složeni i precizni; u njima piše da slučajnim pogledom na papir, izvođenje treba započeti prvom grupom tonova koju je pijanista ugledao, pri čemu mu se ostavlja slobodnim da izabere nivo glasnosti i formu artikulacije. Nakon izvođenja prvog fragmenta, pijanista na njenom kraju nalazi oznake za brzinu, jačinu i

artikulaciju i s njima pristupa nasumično izabranoj sledećoj grupi i tako redom do kraja. Iako je red izvođenja fragmenata slobodan, bitno je da izvođač izvede svih 19 fragmenata.

Godine 1957. **Pjer Bulez** je napisao teorijski rad *Alea* (Kocka) koji je potom čitao na kursevima kompozicije u Kranjihštajnu. Iste godine traktat je objavljen u *Nouvelle Revur Francaise*, a sledeće godine u *Darmstadter Beiträge zur Neuen Musik*.

Na prvi pogled aleatorika, koju karakteriše slučajnost i nepredskazivost, potpuno je suprotna tehnici serijalizma gde je sve determinisano; pri bližem posmatranju ta razlika nestaje: i u jednom i u drugom slučaju kombinovanje elemenata lišeno je muzičkog smisla. Razlika bi bila samo u tome što se u aleatorici muzička apsurdnost otkriveno deklariše, a u serijalnosti ona pretenduje na smisao na višem nivou. Prednost aleatorike je u tom što se njom može baviti i onaj ko nikad nije komponovao muziku, jer za tako nešto nije potrebna nikakva posebna priprema.

Moguće je razlikovati (a) otvorenu, veliku ili neograničenu aleatoričku formu koju bismo mogli odrediti kao savršeno neorganizovanu instrumentalnu kompoziciju i koja u velikoj meri zavisi od samog izvođača (*Sonata za klavir № 3* (1957) P. Buleza, kao i *Delo za klavir № 11* (1956), K. Štok-hauzena) i (b) malu, kontrolisanu, ograničenu aleatoriku koja je posebno postala popularna u drugoj polovini XX stoleća (*Simfonija № 2* Lutoslavskog kao i *Serenade za 5 muzičara* A. Šnitkea).

Kada je reč o "ograničenoj aleatorici" autor muzike u potpunosti kontroliše sled i kontrast slučajnih i zakonitih oblika koji se u delu izlažu i mogu se razlikovati dva oblika "kontrolisanja": (a) aleatorika stvaralačkog procesa i (b) aleatorika izvodačkog i reproduktivnog procesa; u većini slučajeva ta dva procesa se kombinuju. Primer kontrolisane

aleatorike je postupak koji je primenjivao Kejdž: na čist list papira ispisana su četiri niza od po pet notnih linija; između njih je dovoljno veliki razmak da se mogu upisati još devet linija gore i šest ispod tih pet linija; notni ključ se određuje proizvoljno (bacanjem novčića); približno na sredini za levu i desnu ruku upisana je linija za zapisivanje zvukova koji nastaju udarom po unutrašnjoj i spoljašnjoj strani rezonatora klavira...

Više je no jasno da je aleatorika takav pravac u kojem je veoma teško odvojiti avangardne tendencije koje su svesno usmerene ka precizno postavljenom umetničkom cilju od pomodnog i često vešto maskiranog diletantizma i šarlatanstva. Zahvaljujući dugoj, mnogovekovnoj muzičkoj tradiciji, bavljenje muzikom je uvek pretpostavljalo i određenu količinu znanja koje je trebalo da bude respektna brana koja čuva muziku od zloupotrebe u ne-muzičke svrhe (u čemu ona, uprkos svemu, nije oskudevala).

Prostorna muzika **(1969-1981)**

Kada se govori o prostornoj muzici, obično se ima u vidu "instrumentalni teatar", a tim izrazom se misli na eksperimente koji se bave premeštanjem i kretanjem zvuka u prostoru. Takvi eksperimenti su na sebe skrenuli pažnju još početkom XX stoleća i svoje poreklo imaju u estetičkoj futurologiji A.N. Skrjabina (1871/72-1915) koji je u *Prometeju* predlagao da se uvedu elementi teatralizacije muzičkog izvođenja: "Možda bi i sam orkestar trebalo da uzme učešće u kretanju i procesijama... On treba da živi u pokretu, kao i hor. To je skoro igra". Skrjabin je u to vreme maštao o muzici koja bi dolazila "s neba", o u to vreme nemogućim oblicima lokalizacije i kretanja zvuka.

Nagoveštaji nastojanja u pomenutom smeru mogu se naći još u antičko vreme kad se u orhestri koristilo više horova, zatim, u baroknom orkestru, da bi se prostornim razdvajanjem izvodača koristili Mocart (*Don Žuan*) i Borodin (*Knez Igor*); lokalizacija instrumenata u simfonijskoj muzici kasnije se rede sretala, ali ima i izuzetaka: *Muzika u šumi* (Hendl), *Serenada* (Mocart), *Rekvijem* (Berlioz). Za razliku od vremena baroka u orkestru XIX stoleća vlada princip jednorodnosti, čemu odgovara prelaz od polifonije ka monofoniji). S pojavom nove polifonije, evolucijom simfonijskog žanra, početkom XX stoleća iznova se javlja interes za "prostornu muziku", pre svega u delima Gustava Malera i Čarlsa Ajvza. U toj oblasti su eksperimentisali E. Sati, A. Šenberg (*Jakovljeve lestvice*), E. Varez (*Integrali*, za udaraljke). Da bi se mogla teatralizovati, muzika je morala da bude ekspresivna, da ima određenu spoljašnju snagu, i da može preći na vizuelne efekte. Ovo se moglo najbolje postići primenom elektroakustike koja se kombinovala sa živim orkestrom kao i kod S. Ejzenštajna, A. Šenberga, K. Štokhauzena, P. Buleza, E. Varez. Treba pomenuti i J. Ksenakisa kod koga se orkestar nalazi u publici (*Teretektor*), M. Kagela, A. Šnitkea (opera *Jedanaesta zapovest*, kao i *Druga simfonija*, 1972), S. Slominskog (*Antifoni*).

Efekat kretanja zvuka pri doživljaju elektronske muzike daleko je prirodniji no što je to slučaj s običnom muzikom kojoj je zvučnik samo prenosnik zvuka, dok je prvaj izvor. Ovo su iskoristili pobornici elektronske muzike koji su kretanjem zvuka nastojali da stvore iluziju prostornog delovanja i njene najviše mogućnosti pokazale su se u delima E. Varez (*Elektronske poeme*, EKSP0-58, Brisel), J. Ksenakisa (*Politopi*, EKSP0-67, Montreal), K. Štokhauzena (*Zvučni vrt*, podzemne pećine pod Bejrutom i paviljon SRN EKSP0-70, Osaka).

Sam izraz *instrumentalni teatar* pomenut na početku mogao bi i da zavede, ali on je veoma dobar kao oznaka orijentacije u muzici sedamdesetih godina; ovde se zapravo radi o pokušaju pisanja "parodije" na ranija muzička dela; reč je o muzičkom pokušaju preispitivanja klasične muzičke tradicije; tu pre svega spadaju dela argentinskog kompozitora **Mauricija Kagela** (1931)⁵²: *Ludvig van*, "metakolaž" za dvestagodišnjicu rođenja Betovena, 1969, *Staatstheater*, 1971; *Aus Deutschland*, dramska opera, 1981.

U metakolažu *Ludvig van Kagel* uzima fragmente i motive iz Betovenovog dela, a potom ih proizvoljno raščlanjuje, deformiše, sjedinjuje, što vodi i do nedoumica kod slušalaca. Kompozitor ističe da je imao nameru da istakne specifičnost slušne percepcije Betovena koji sve više gluvi, pa su visoki zvuci izgubljeni, a pojedini basovi jedva čujni. Razume se, ovo čisto kagelovsko tumačenje Betovena možda je povezano s nekim fiziološkim, akustičkim ili medicinskim aspektima čuvenja, ali ne i sa stvaralaštvom samog Betovena koji je i u poznim godinama, bez obzira na nedostatak sluha, ali imajući "unutrašnji sluh" stvarao svoja velika dela. Čini se da je u ovom delu, na osnovu kojeg je potom načinjen i film, Kagel sa svojom ironijom i svojim specifičnim smislom za humor išao i koji korak dalje: tu nije reč samo o kritici betovenovskog mita; tu pre svega nalazimo kritiku zapadne kulture na čijim razvalinama igraju zveri. Samo tako moguće je razumeti razloge spajanja uzvišenosti *Himne radosti* i igre majmuna i drugih životinja u ovom delu.

⁵² Ne zanemarujući Kagelove eksperimente u oblasti konkretne muzike (*Proširena ornitologija*, 1968) i aleatorike (*Ponavljanje*, za grupu izvođača-improvizatora, 1971) smatram da su pomenute Kagelove antiopere (kao i *Patnja po svetome Bahu*, 1985) zapravo najavangardnije i da će on po njima najviše i biti upamćen.

Ovo svoje satirično delo, nastalo iz želje da se "uzdrma svetost" Betovena⁵³, Kagel nije smatrao antibetovenovskim; ono nije bilo upućeno protiv Betovena čiji kult traje preko 150 godina, već protiv činjenice da je njegovo muzičko nasleđe postalo oružje licemera i dvoličnjaka koji čovečanstvu neprestano ponavljaju: "On je patio za nas i mi smo mu obavezni". Muziku Betovena posle toga nemoguće je više prihvatiti kao muziku, već kao sredstvo moralne prinude i vid nasilja nad ličnošću savremenog čoveka. Prevazilaženje takve situacije moguće je na dva načina: ili Betovena predati našoj agresivnoj žedi, što čini Kagel, ili ga neko vreme ne izvoditi da bi se naš sluh od njega mogao odmoriti.

Istrošenost Betovenove muzike toliko je velika da bi ovog kompozitora, po mišljenju Kagela, trebalo predati instituciji za "zaštitu spomenika". A ako ipak dođe do toga da ga treba orkestarski izvoditi, onda to treba činiti onako kako je i čuo, "loše". Tek nakon razaranja njegove muzike moguće je videti koliko je to velika muzika. Govori li ovo Kagel iskreno, ili, na njemu specifičan način - ironično?

Antiopera *Staatstheater* pisana od 1967. do 1970. po porudžbini Hamburške opere, a izvedena 25. aprila 1971. pokušaj je ostvarenja "instrumentalnog teatra". Po zamisli autora delo je trebalo da bude analiza institucije koja se zove državni teatar, a s namerom da pobudi sumnju kod

⁵³ Treba obratiti pažnju i na to da ovde o Betovenu, a i recepciji nemačke muzike ne govori jedan Nemačac već Argentinac koji propagandu nemačke klasike u inostranstvu opravdano vidi kao izraz nemačkog kulturnog imperijalizma. Kagel je sebi dao ulogu onoga koji razobličuje i skida maske: činjenicu da su u Japanu koncerti evropske muzike dobro posećeni on tumači time što koncertom zapadnog tipa Japanac zadovoljava svoju želju za ritualom. Za Japanca zapadna muzika je egzotička muzika, a ako neko tamo u njoj može i da uživa, onda je to znak visokog ukusa.

običnog posetioca u namere države koja mu pruža takav teatar. Delo je bilo zamišljeno kao provokacija teatarskog skandala s potonjim odjecima u štampi.

Kroz parodiju Kagel nastoji da razobliči i obesmisli operu, njen "idiotizam" i njenu "nepotrebnost", a s namerom da se prevlada "mit opere", ali da se dovede u pitanje i sama recepcija tako što će "vidljivo moći da se čuje, a čujno vidi" . U "instrumentalnom teatru" muzika izlazi iz sebe, izvođači počinju da gestikuliraju, viču. Njihovo kretanje i krici uključuju se u proces muzičkog izvođenja. Ova muzička predstava nije toliko usmerena na akustičko, koliko na vizuelno doživljavanje. Ponašanje koje prati muziku nije motivisano samom muzikom već je otuđeno od "zvučanja". U nekim trenucima izvođači pred publikom ogoljuju sam proces muzičkog proizvođenja ističući u prvi plan fizičku stranu samog izvođenja. Muzički zvuci se tad rastvaraju u šumovima, dok se estetsko delovanje na publiku meša sa neestetskim. U većini slučajeva nastaje nešto slično muzičkom hepeningu. U pomenutom delu nije reč o nekoj tradicionalnoj sintezi budući da je kompozitor težio stvaranju parodije, paradoksalnog nesaglasja, šokirajuće neočekivanosti. Sve to treba da dovede do angažovanja publike, do njenog burnog učešća što može voditi protestima i skandalima. Svojim parodijama i groteskama Kagel je nastojao da dovede u pitanje "stanje ekstaze" kod operске i koncertne publike, stanje koje ne dozvoljava publici da kritički sagleda ono što se na sceni, odnosno koncertnom podijumu, zapravo događa.

Ali, opera *Iz Germanije*, iako parodija na operску umetnost, obraća se kulturnijem slušaocu: 27 scena čini inscenaciju već komponovanih tekstova, prvenstveno Šuberta i Šumana. Predmet ironije je narastajući interes za romantizmom XIX stoleća, a koji kompozitor konstatuje osamdesetih godina XX stoleća. Delo se obraća onima

kojima su poznati izvori i u tome je njegova ezoteričnost. Može li ono biti nešto čemu ćemo se vraćati – to je već sasvim drugo pitanje.

Minimalistička muzika (1964-1971-1975)

Reakcija na hipertrofirano subjektivistički radikalizam i neobuzdanost posleratne avangarde nalazimo u *minimalizmu*; sam termin nastao je u likovnim umetnostima šezdesetih godina XX stoleća. Naspram zvukom bogate avangardne muzike, minimalizam koristi minimalni broj elemenata (otud mu i naziv); mesto krajnje hromatizacije javlja se dijattonika, a kao antipod avangardnoj disonanci javlja se konsonanca. Umesto dinamičkog procesa koji teži finalu ovde se javlja statični princip postepenog razvijanja i ritmika dobija najvažnije mesto. Neprekidnost ove muzike ima fiziološko delovanje na slušaoca. Pobornici minimalizma podsećaju na to da je ponavljanje osnovna ljudska manifestacija; najstarije melodije koje su došle do nas počivaju na ponavljanju jednog zvuka i na njegovom variranju. Princip ponavljanja je osnovni princip opstanka u prirodi. Zadržano je tradicionalno notno pismo, ali je dodato mnoštvo znakova za ponavljanje.

Pre svega, reč je o odustajanju od neočekivanih sredstava izražavanja, o odustajanju od toga da se sve neprestano odbacuje, pa i svoje ranije delo; nije nimalo slučajno da je u teorijskoj literaturi ovaj izraz često blizak izrazu *postmodernizam*; u američkoj literaturi sreće se i izraz *new simplicity* (nova jednostavnost); američki muzički minimalizam se razlikuje i od *nove jednostavnosti* (neue Einfachkeit) o kojoj govore nemački teoretičari kao i od *nove jednostavnosti* o kojoj je govorio S.S. Prokofjev (1891-1953),

i to prvenstveno stoga što je ovaj pravac nastao u sprezi sa drugim umetnostima, recimo skulpturom (Robert Moris, Donald Džad) gde se nastojalo na ritmičkom multipliciranju prostih geometrijskih formi (*minimal art*).

Iako minimalizam može imati prethodnike u E. Satiju, ipak je tu reč o radikalnom avangardnom pravcu nastalom šezdesetih godina u američkoj "eksperimentalnoj muzici" pod vođstvom Kejdža, a s namerom da se "američka" muzika suprotstavi celokupnoj evropskoj muzičkoj tradiciji; smatra se da razloge nastajanja muzičkog minimalizma treba tražiti i u strukturnoj složenosti same avangardne umetnosti i da tu zapravo imamo reakciju na serijalizam. Činjenica je da prva minimalistička dela uopšte nisu nastojala da ugone uhu slušalaca; čak naprotiv: ona raskidaju sa onim što je avangardu još uvek povezivalo s tradicijom, a to je smisaona logička konstrukcija zasnovana na pamćenju i organizovanim unutrašnjim odnosima u svesti slušalaca.

U suštini, minimalistička umetnost se ne razlikuje od druge umetnosti toliko na planu realizovanog, koliko u samom odnosu spram dela i publike: umetnik-minimalist ne baca izazov u lice publici kao što to čini ultramodernista niti se od nje skriva u "podzemlju kontrakulture", već nastoji da preoblikuje sredinu u kojoj živi njegova publika; on ne nastoji ni da poučava, ni da iznervira, već da umiri. Reklo bi se: umetnost kao sedativ.

Minimalizam polazi od toga da je neophodno dati značenje iskonskim elementima kao što su tišina, izdvojen zvuk, najjednostavniji akustički odnos i stoga, odbacujući diskurzivno-logičke principe evropske kulture, minimalizam ne teži dekonstrukciji već oslobađanju muzičkog mišljenja, stvaranju dela oslobođenih od humanističkih apstrakcija u kojima nema više ničeg osim samih zvukova. Posledica toga je da u minimalizmu više nema značaja dra-

maturgija, razvoj, kulminacija ili kontrast i zato je u minimalističkim kompozicijama svaki muzički elemenat samostalan, samodovoljan, pa kako nema ulogu sintaksičke jedinice, ta dela su zapravo *ne-dela* zato što elementi u njima nisu povezani i ne mogu stvoriti sistem koji bi se mogao suprotstaviti elementima iz njihovog najbližeg okruženja. Minimaliste ne povezuje toliko sama tehnika koliko muzičko-filozofske koncepcije nastale pod uticajem istočne filozofije. Ova muzika je na socijalnom planu izraz postindustrijskog društva koje je visoko tehničko, ali u isto vreme i globalno selo (stoga su neki kritičari u Rajlijevom delu *In C* videli "prvi simfonijski ritual globalnog sela"), dok je na teorijskom planu tu reč o "novoj jednostavnosti" koja se povezuje s postavangardizmom.

Minimalističku muziku odlikuje permanentno ponavljanje kratkih motiva, uz korišćenje minimuma muzičkog materijala (otuda i naziv "minimalizam"); ovi motivi neprimetno se smenjuju i veoma malo variraju; beskonačni ostinato je i jedini sadržaj ove muzike koja se percipira kao beskrajno kruženje (pa je otuda, koncentrična muzika jedna njena varijanta). Tako nastaje prelivajuće zvučanje, koje, menjajući se, nikud ne odlazi od svoje supstancije. Na taj način, promenom malih oblika ili prosto održavanjem jednog zvuka i pojave njegovih obertonova, uništava se razlika između kretanja i statike pa se stvara utisak da su oni istovremeni, a što dovodi do identifikovanja ontološkog i psihološkog vremena.

Bez obzira na veliki uticaj Kejdža i njegove škole (M. Feldman) minimalistička muzika postaje široko popularna tek šezdesetih godina i to zahvaljujući pre svega Teri Rajliju, Stivenu Reišu i Filipu Glasu koji su, svaki na svoj način, stvorili repetitivnu tehniku. Mada je ponavljanja bilo i kod Kejdža, ovde se sad po prvi put ono nalazi u funkciji osnovnog metoda koji je logički produžetak ranijih

konceptualnih osnova minimalizma. Svest o vrednosti prvobitnih elemenata vodi njihovom stalnom vraćanju; muzički materijal se skraćuje do minimuma; najjednostavnije strukture, kombinacije zvukova, ponavljaju se iznova i iznova kako bi se došlo do samih praelemenata zvučanja. Naspram dodekafonije i serijalizma, u minimalističkoj muzici se ponovo javlja tonalnost, ali ona je tu u rudimentarnom obliku, dofunkcionalna i nema nikakve veze s tonalnošću u tradicionalnoj evropskoj muzici.

Zahvaljujući ponavljanju kao vodećem sredstvu razvoja muzičkog materijala u čitavom delu, uveden je i pojam "repetitivni metod" kojim se označavaju ciklusi ponovljenih kratkih muzičkih formula. Kompozitor-minimalista ne zahteva od slušaoca da sledi za peripetijama, da prati određene motive, već se zadovoljava time da slušaoca uvede u određenu zvučnu sredinu, u veštački zvučni predeo koji poseduje blag, izravnani reljef; slušalac se tako uvlači u kretanje muzičke "materije" u kojoj se sve vreme dešavaju nekakve promene i to može podsećati na tradicionalnu muziku bliskog i srednjeg Istoka ili muziku centralne i južne Azije, no za razliku od orijentalne muzike koja i dalje za klasično obrazovan sluh ostaje ezoterična, minimalisti nastoje da zvuke "dizajniraju" na evropski način mada često uz pomoć neevropskih motiva. Osnovni princip ove muzike ostaje *princip repetitivnosti*; premda je sama repetitivnost poznata i u ranijoj muzici, tek u XX stoleću počinje da se primenjuje u velikim razmerama; ono što odlikuje minimalizam to je repetitivnost na nivou malih formi. Ono što je u toj muzici "malo", to je broj primenjenih figura; ali, kako u minimalnoj muzici slučajni zvuci, bez kontrole, stupaju u muzičko tkanje, njoj nije strana ni aleatorika; iako se zapisuje i notama, ova muzika se ne smatra prevashodno "notnom" pošto se, po mišljenju nekih minimalista, partitura

javlja kao autoritarna sila i pritom guši slobodu te se stoga posebno ceni improvizacija kao i spoj kompozitora i izvodača u jednoj osobi. Prototip takve muzike bila bi indijska muzika i afrički ritmovi⁵⁴. Među utemeljivačima ove vrste muzike su: Teri Rajli (1935)⁵⁵ (*A Rainbow in Curved Air* delo za elektronski klavirski instrument, 1969; *Persijski derviši u igri* za solo improvizacije na klaviru, 1971), La Monte Jang (*Kornjača, njene mašte i putovanja* delo za jedan ili nekoliko glasova, gudačke zvuke sintesajzera, pojačalo, megafon i svetlosni projektor, 1964-1966), Stiv Reiš (*Drumming*, delo za četiri bonga, tri marimbafona, tri crkvena zvona, muški i ženski glas, 1971), kao i Filip Glas (opera *Ehnaton*), Robert Montana, Fridrih Rževski. Tokom osamdesetih i devedesetih godina XX stoleća minimalistička muzika se rasprostrla po celom svetu pa se mogu navesti i dela V. Ekimovskog *Uspenje, za ansambl udaraljki* (1989), Pavlenka *L'imparfait* (U znak sećanja na Edisona Denisova), za kamerni ansambl (1997). Minimalizam nije ostao bez odjeka u Evropi, ali se nije mogao pohvaliti posebnim entuzijazmom (Mihael Hamel, Derđ Ligeti, Arvo Pjart, Majkl Najman).

"Minimalisti" se odriču "ozbiljne" muzike iz koncertnih sala i bliski su tome da se odreknu i slušanja muzike uopšte; njihova muzika bi trebalo da postane delatna,

⁵⁴ Ako ta muzika ima neke veze s indijskom, onda bi se ova sadržala u tome da i u njoj izvodači mogu razvijati beskonačno delo iz jedne te iste teme, iz fiksiranog modusa ili ritmičkog perioda; u takvoj situaciji je po rečima Rajlija, moguće, kroz meditaciju, postepeno zahvatati muzički univerzum.

⁵⁵ Najveći uticaj na stvaralaštvo niza američkih i evropskih avangardista, pop- i džez- muzičara, imao je upravo Teri Rajli, koji je nastupao kao izvodač i improvizator sopstvene muzike nazivajući je ponekad "modalnom", a ponekad "cikličnom"; njegove muzičke ideje nisu povezane ni sa istočnom ni sa zapadnom muzičkom tradicijom pošto se njegovo komponovanje svodi na stvaranje formalnih elemenata na kojima se temelji improvizacija.

trebalo bi neposredno da utiče na svest čoveka na njegov svakodnevni život. Izvođači i slušaoci treba da se sjedine u meditaciji, svoj pogled da usmere u sebe i na taj način dođu do smirenja. Glavna funkcija takve muzike bila bi u pripremi svesti za recepciju silaznog kretanja spiritualnih sila. U isto vreme kad je u Jugoslaviji bila posebno aktivna i razvijana ideja samoupravljanja, američki minimalisti, sedamdesetih godina XX stoleća, govore o "samoupravnom funkcionisanju dela" koje se često zamišlja kao neka nadindividualna datost. Posledica toga je da autor minimalističkih kompozicija sebe u velikoj meri ograničava i ideju minimalizma "izda-je" samo kad je reč o dužini dela, budući da minimalistička dela po pravilu nisu male forme⁵⁶ jer su često duže od neke simfonije. Treba reći da minimalizam ne pati od "gigantomanije" pošto oblikovanje dela počiva na drugačijim principima no što je to slučaj u simfoniji; osobitost ovih dela je otvorenost forme, a to znači da slušalac može delo neko vreme slušati, ali i slušanje prekinuti kada hoće, no to ne narušava sam modus doživljaja.

U početku minimalizam je bio tipično američka tvorevina, delo nekolicine autora s jasno određenom koncepcijom koja je nastala u suprotstavljanju ranijim avangardnim tendencijama; međutim, kao što to obično biva, sa sve većom popularnošću, došlo je do revizije ne samo koncepcije nego i celokupnog shvatanja minimalizma kod njegovih vodećih predstavnika. Posledica toga je da su od minimalizma ostale samo određene ideje, i sama slava tog pojma, dok su se kasniji kompozitori služili metodom minimalizma stvarajući dela koja su bila sasvim daleko od osnovne namere autentičnog minimalizma. Tako dolazi do

⁵⁶ Primer toga je delo La Monte Janga *The Tortoise, His Dreams and Journeys* (1964) zamišljeno u obliku neograničene meditacije.

integrisanja minimalizma u krupne simfonijske forme (Džon Adams, Aleksandar Rabinovič) ili u dela poput *Rekvijema V. Artemjeva*.

Iako su i neki avangardni muzičari oštro istupali protiv minimalizma (Bulez, Denisov) činjenica je da on i danas ima pristalica, posebno kod onih koji smatraju "da je najveća stvar izvesti lepo jedan jedini ton" jer nekima je i to preteško.

Razvojem "minimalne" muzike nastaje *koncentrična* (ciklična) *muzika* (1974-1975) i za to je dobar primer delo **Peter Mihael Hamela** (1947) *Continuous Creation* (neprekidno stvaranje)⁵⁷, "koncentrična muzika" za instrumente s dirkama; Hamel je pod neprekidnim stvaranjem imao u vidu proces razvoja elementarnog zvučnog modela koji je nazivao "isho-dišna periodičnost"; samo delo bilo je zapisano kao sistem koncentričnih krugova.

Dela Hamela nastoje da otvore nov eksperimentalni put u savremenoj muzici; njegova muzika, za razliku od većine dela na koja se ovde ukazalo, pripada tzv. funkcionalnoj muzici: muzika se vidi kao sredstvo a ne kao autonomni estetski cilj. Zato se i tehnika koncentrične kompozicije bitno razlikuje od ostalih "tehnika". Glavna osobitost te muzike je ispunjenost tematskim, fakturnim, dinamičnim promenama kao i promenom tembra. Preovlađuje ritmička ponovljivost. Elementi koji se ponavljaju krajnje su jednostavni. "Minimalna" muzika je u posebnom odnosu spram vremena – ona je na neki način "beskonačna muzika" koja može biti "zaustavljena" u svakom trenutku, ali se može odvijati i neodređeno dugo, pa je njeno delovanje često nalik hipnozi.

⁵⁷Pojam *Continuous Creation* predložio je američki astrofizičar Fred Hojl; njime je on imenovao produženo obrazovanje materije, koja niotkud ne dolazi, već se jednostavno pojavljuje i neprekidno razvija.

Meditativna muzika

U epohama kad je muzičko stvaralaštvo bilo u svom zenitu, među muzičarima i slušaocima vladalo je jedinstvo; njih je povezivala ista religija, za sve obavezujući moral, jedinstven doživljaj sveta i jedna harmonija. Umetnici su služili jednom društvu koje je bilo zatvoreno u sebe i pritom su bili njegov sastavni deo. Danas, tačnije od kraja XIX i početka XX stoleća, od vremena kad počinje da se govori o sumraku Zapada i krizi Zapada, to jedinstvo više ne postoji, svetom vlada disharmonija. Otvoreno je pitanje da li bi zadatak umetnika bio u tome da ponavljaju ovu disharmoniju i društvo uteruju u laž, kako je to smatrao Adorno, tako što će sav užas sadašnjosti biti izražen odvratnim muzičkim ili teatralnim sredstvima čime bi se još više pojačalo negativno stanje, ili bi trebalo nakon određene katarse početi stvaranje pozitivne, alternativne muzike. Ono što je tu problematično, svakako je priroda i domašaj pomenute katarse; najverovatnije ovde se sad može raditi samo o katarsi pojedinca, ali ne i nekih društvenih grupa u celini budući da je s pojavom televizora, videa i računara kod većine ljudi neutralisana potreba da se traga po dubinama čovekove unutrašnjosti; uplitanjem u mrežu interneta izgubljena je sposobnost doživljaja unutrašnjeg u kojem prebiva istina. Jasno, ne možemo se vraćati idealima sv. Avgustina, ali otvoreno je pitanje šta je još uopšte ostalo od čoveka.

Pobornici meditativne muzike smatraju da je zadatak muzike da se smanji napetost u slušaocu tako što će se pasivno, individualno *Ja* rastvoriti u toku vremena; smatra se da svaka muzika može (ali u svoje vreme, u vreme svog nastanka, u vreme dok je živa) da vodi u stanje apstraktne kontemplacije i da slušaocima pruži spokojstvo i mir; takvu moć delovanja, po mišljenju naših savremenika, imala je

muzika Baha i Mocarta; ali, ni ta muzika danas više nema magičnu silu i veoma malo odgovara današnjem pojmu meditacije. Pomenuta klasična muzika nastala je u vreme vladavine svesti o nužnosti borbe za individualnost i objektivnost, u vreme transparentnosti sveta a što se ogledalo u Hegelovoj filozofiji koja je prodirala kroz sav svet ne ostavljajući za sobom ni mogućnost nesaznatljivog. Poniranje u nesaznatljivo, spremnost da se padne u stanje slično hipnotičkom, jeste svojstvo nove muzičke postavangarde. Muzička meditacija nastala je nakon velikog vremena klasične muzike i njen najvažniji izvor beše džez, tzv. "slobodni džez". Tu muziku odlikuje monotono metričko pulsiranje, postojano sinkopiranje ritma, variranje najjednostavnijih elemenata - i sve to se zbiva maksimalno intenzivno. Nikuda se ne usmeravajući, ta muzika izgleda statično; njen početak istovremeno je i njena granica. Tu nema onog što je B. Asafjev određivao kao glavno svojstvo klasične muzike - "muzičke forme kao procesa". Tu se proces preobraća u statično postojanje.

Sve to, kao i razočaranje rezultatima racionalističkih i sonorističkih eksperimenata pedesetih godina, dovelo je neke kompozitore do zaključka da ili treba reinterpretirati tradicionalno muzičko nasleđe (uključujući i tada potcenjeni romantizam XIX stoleća), što je pokušao Penderecki, ili se obratiti spiritualizmu inspirisanom mitom o Istoku, a u uverenju da vanevropska muzika, s njoj svojstvenim drevnim ritualom, najviše odgovara potrebama savremenog čoveka upravo svojom jednostavnošću i beskonačnim ponavljanjem zadate teme.

Možda niko nije hteo, ili nije mogao, da shvati da istočna muzika jeste istočna muzika, da je u njoj duh Istoka saglasan s Istokom, ali nikad ne pojmljiv Zapadu. Kada je magično delovanje izostalo, a svet se nije promenio, pribeglo se dodatnim sredstvima, pre svega religiji, okultizmu, drogi,

da bi se nakon nekog vremena i to napustilo. Tako se "nova muzika" ponovo obrela u bespuću.

Kao ideolog novog spiritualizma istupio je već pomenuti **Peter Mihael Hamel** koji je s pet godina počeo da uči sviranje na klaviru, ali s odbojnošću prema etidama Černija, kod njega se razvila odbojnost prema svoj "pisanoj" muzici i sklonost "slobodnom fantaziranju" za klavirom. Pored antropozofskih spisa proučavao je muziku Veberna, Mesijana i J.M. Hauera, a slušao džez muziku u večernjim satima po minhenskim klubovima. Pripadajući "novim levičarima" pisao je i izvodio protestne pesme da bi potom napustio političku scenu i u ime "novog spiritualizma" započeo svoja putovanja po Indiji; u prvo vreme Hamel je pod dubokim uticajem tadašnje elektronske i konkretne muzike, minimalne muzike i Kejdžovih hepeninga kao svoj glavni zadatak u to vreme imao kontakt sa slušaocima, a glavni cilj: reformisanje avangardne muzike, nalaženje estetičkog i muzičko-tehničkog kompromisa, međusobno preplitanje elitno-avangardne i estradno-zabavne muzike. Svoje mesto on traži van muzičkih orijentacija no njegovi tekstovi i programi deluju ubedljivije no njegova muzika. Njegova, u filozofskom smislu, diletantska knjiga *Durch Musik zum Selbst* (1981) polazi od stava da se današnje društvo može poboljšati samo tako što će se stvarati sistem orijentisan na unutrašnje bivstvovanje čoveka, na njegova osećanja i njegovu dušu. Nova muzika može nastati samo izmenom društva – ostvarivanjem njegovog jedinstva, njegove celovite forme. To je pretpostavka jedne svetske kulture koja bi podrazumevala dostojanstven život svih ljudi na planeti. Svako je dužan da počne od sebe i produbljujući svoju samosvest da načini prvi korak: ostvarenje Hristove *Besede na gori*, vraćanje onom što beše pre dva milenijuma. Za tako nešto muzika je od odlučujućeg značaja. Hamel navodi reči Franca von Badera: "ko pravi

muziku, ne stvara je, već samo manje-više otkriva vrata kroz koja mi slušamo večno postojeću pramuziku".

Hamel ne ostaje samo na magičnom smislu vanevropskih kultura, već istražuje i zapadnjačka ezoterička učenja o ulozi i moći muzike, pre svega pitagorejsko učenje o harmoniji nebeskih sfera, ideje jezuita i rozenkrojčera o "kosmičkoj muzici" i dr. Uvidom u jedinstvo muzičkih zakona i zakona harmonije Hamel dolazi do određenijeg zaključka o muzičkoj terapiji budući da su stara ezoterička učenja potpuno saglasna s medicinskom metodologijom našeg vremena. Za potrebe muzičke meditacije Hamel u pomenutoj knjizi preporučuje slušanje dela Ravela, Debisija, Skrjabina, Bartoka, Ajvza, Mesijana, Orfa, Štokhauzena. Za pročišćenje duha preporučuje: gregorijanske korale, muziku Notrdam-škole (oko 1200 godine), Liturgiju Jovana Hrizostoma, tibetanski tantristički ritual, "multifono" pevanje mongola, zapise službi u japanskim zenbudističkim manastirima, hamelan Jave i Balijsku, staroindijsku, staropersijsku i staru arapsku muziku. Preporučuje se i pop-muzika "Pink Floyd", psihodelički džez F. Sandersa kao i "minimalistička" muzika samog Hamela i njegovih američkih preteča.

Polistilistika

Izraz *polistilistika* uveo je 1971. **Alfred Šnitke** (1934-1998) na Međunarodnom muzičkom kongresu u Moskvi, posvećenom osobenostima stila J.F. Stravinskog, gde je pročitao rad *Polistilističke tendencije u savremenoj muzici*⁵⁸. Termin je na prvi pogled neobičan: monostilistika ne postoji; zašto uvoditi ovaj novi pojam? Uvođenjem tog pojma

⁵⁸ U celosti rad je objavljen u knjizi: Холопова В., Чигарева Е. Альфред ШНИТКЕ. М., 1990. – С. 327-331.

Šnitke hoće da istakne stilističku tehniku savremenog komponovanja i da je distancira od ranijih muzičkih tehnika, a što kad se bolje stvari sagledaju, i nije tako jednostavno. Šnitke govori o efektu šoka u susretu sa slučajnim aluzijama. Za njega je pojam stila čisto sterilni pojam i zato treba uvesti polistilistiku kao izraz za savremenu muzičku modu korišćenja kolaža, ali, ni kolaž nije nešto nepoznato i u tradicionalnoj muzici.

Dvadesetak godina kasnije⁵⁹ *polistilistika* poprima novo značenje tako što se njim određuje "spajanje u jedno delo raznorodnih, nespojivih stilističkih elemenata", a tu onda više nije reč o nekoj tehnici komponovanja niti o "mekim aluzijama i neprimetnim stilističkim modulacijama", o kojima je govorio Šnitke, očigledno imajući u vidu svoju muziku, a ne muziku Stravinskog. Reč je tu dakle, o nekakvoj upotrebi citata i njihovom slaganju; no i u tom slučaju treba biti oprezan: iako je pojam *citat* ušao u široku upotrebu u muzikološkoj literaturi, on je više metafora, pojam koji se prilično slobodno koristi bez da se preciznije definiše. Citat podrazumeva uvođenje u autorsko delo fragmenata iz nekog drugog dela; misli se na bukvalno prenošenje tuđeg teksta, ali, opet, taj pojam je jasan kad je reč o tekstovima, ali mnogo nejasniji kad je reč o muzici. Tuđi "stil" može se po rečima Šnitke koristiti uz pomoć principa citiranja ili principa aluzije koji su poznati i u ranijim epohama. Tome se može dodati i tehnika adaptacije (prepričavanje tuđeg notnog teksta sopstvenim muzičkim jezikom (analogno savremenoj adaptaciji antičkih sivea u literaturi) ili slobodno razvijanje tuđeg materijala u svom maniru) kao i tehnika citiranja, ne fragmenata, već tuđeg stila, recimo kao u slučaju transformisanja formi ritmike i fature muzike XVII-XVIII stoleća kako to čine neoklasicisti

⁵⁹ Музыкальный энциклопедический словарь. – М., 1990. - С. 431.

(Stravinski, Šostakovič, Orf, Penderecki) ili transformisanjem horske polifonije XIV-XVI stoleća (serijalna i postserijalna muzika).

U pomenutom saopštenju koristi se i niz drugih pojmova kao što su *aluzija*, *adaptacija*, *citata*, no svi se oni, po načinu kako se primenjuju, odnose kako na savremenu tako i na tradicionalnu umetnost; izuzetak je izraz *polistilistika*. Ona nastaje kao rezultat razvoja evropske muzike u pravcu proširivanja muzičkog prostora, demokratizacija muzičkog stila. Šnitke najavljuje otkriće još jedne dimenzije u savremenoj muzici ali istovremeno ističe da se još ne znaju njene zakonitosti: ne zna se gde su granice između eklektike i polistilistike i gde su granice između polistilistike i plagijata. Tako se polistilistika određuje kao muzičko sredstvo kojim se umetnički izražava veza različitih vremena.

Jasno je da tu muziku Stravinskog imamo samo kao povod. Zvanično, Alfred Šnitke važi za jednog od vodećih ne samo ruskih već i svetskih, savremenih, tzv. "postmodernih" kompozitora. Šta je to po čemu je on navodno "vodeći" kompozitor? Jedan ruski web-sajt posvećen problemima moderne profesionalne kompozitorske muzike, otvoren za različita mišljenja svojih posetilaca, imao je temu: *Šnitke nije kompozitor već kompilator*; nakon sprovedene internet-ankete s pitanjem: *Uživete li u muzici Šnitke*? odgovori učesnika bili su podeljeni: od njih tridesetpet, 45% je odgovorilo: *da, to je genijalno*, a 54%: *ne, dobrovoljno da je slušam ne nameravam*. U čemu je ležao uzrok ovakvoj podvojenosti stavova?

Sadržaj najprovokativnijeg priloga bio je sledeći:

Šnitke je simptomatična figura, antipod kompozitora, štetočina u muzici koji se nad njom do mile volje naiživljavao.

Ono što je tu interesantno jeste sledeće: ne imajući čak ni apsolutni sluh, ne umejući da svira nijedan instrument osim harmonike (!!☺), tj. budući da je u muzičkom smislu totalna nakaza, umeo je da se pravi tako velikim zanatlijom da su njegove konstrukcije prihvatili kao nešto što liči na muziku ☺). Čovek s *takvim* individualnim svojstvima u prošlosti *nikada* ne bi mogao postati ne kompozitor, nego ni blefer u pseudo-muzičkim krugovima, a danas se on smatra malte ne "genijem" ruske muzike kojeg neki kritičari stavljaju u isti red sa Skrjabinom, Prokofjevim, Šostakovičem, pominjući usput Malera, Šenberga, Berga, Kšeneka, Hindemita. Pri-sećam se - kaže autor teksta - žene jednog od današnjih novih kompozitorskih "genija" na festivalu posvećenom muzici njenog supruga: "Čajkovski, zar je to kompozitor??? Eto moj muž – to je kompozitor". Voditelj koncerta, Ana Dmitrijevna Čehova, pitala me je: "da li je ona luda", rekao sam: "jeste, luda je, ali ona u to ne sumnja".

U stvari, Šnitke je, kao puškinski Saljeri, voleo da "razbuca muziku ko leš" i da potom delove sklapa na proizvoljan način.

Zašto se njim tako oduševljava kritika? (ne i auditorijum).

Šnitke je politička i pomodna pojava. Sećam se kako sam se, nalazeći na afišama Velike dvorane Konzervatorijuma i ime Šnitkea, čudio: kako su taj idiotizam pustili na podijum? Samo zbog preporuke izrođenog i sterilnog Saveza sovjetskih kompozitora – dotad takve koještarije nisu propuštali.

U vezi s tom laži da se muzika Šnitkea nije mogla naći u koncertnim dvoranama, još uvek sećam se smeha dvorane sedamdesetih godina prilikom izvođenja njegovih opusa. Publika za vreme izvođenja njegovih dela na koncertima

nije obraćala pažnju, i budući da je bila koliko-toliko vaspitana, trpela je, čekala da sve to samo od sebe kane u Letu.

Upravo takva muzika je povod poznatoj anegdoti:

Za vreme koncerta dela savremene muzike meloman se iznenada obraća slušaocima oko sebe i pita:

To ste vi rekli " ...ti majku" ?

Ne, ne, šta vam pada na pamet... . uplašeno će slušaoci.

Aha, došlo je s muzikom – doseti se meloman.

S muzikom Šnitkea mnogo može doći...

Lično, svi mi smo neoficijelno dobili od nje dozvolu da smo kompozitori, pošto za tako nešto nije potrebno imati muzičke ideje već iz temelja perverznan um. Šnitkea može da opravda samo to što je bio jako bolestan i što je veoma teško umro, ali, zašto smo mi danas dužni da se oduševljavamo tim bolesnim buncanjem, plodom bolesne svesti? Sećam se priče Roždestvenskog o tome kako je Šnitke posle mnogobrojnih insuda još uvek nešto žvrljao po notnim listovima, a Roždestvenski je to dešifrovao. Zamišljam kako je to izgledalo "stvaranje" u takvom stanju. Možda će sad sve to da nam prikažu kao najveće dostignuće "genija" na samrti? I govoriće kako nam je Šnitke, kao oslepeli Bah koji pred smrt nije uspeo da dovrši *Umetnost fuge*, na samrti dao svoje zaveštanje. Zaprepašćuje upornost s kojom dela Šnitkea i dalje utuvljuju u društvenu svest Bašmet, Rostropovič, Roždestvenski, Kremer i drugi javni radnici – očigledno iza toga su velike pare međunarodne muzičke mafije i određena namera: takva dela uopšte ne razvijaju ukus auditorijuma, ne utiču na rast popularnosti akademske muzike, ruše temelje muzičkog doživljaja, možda ona upravo odgovaraju ruskom šljamu i možda su neophodna za razaranje muzičke kulture. Umesto prosvetavanja – falsifikat i sprdnja. Đavolska Šnitkeova raznolikost, njegova polistilistika dozvoljava mu neobičnu lakoću mimikrije, falsifikovanje svakog muzičkog stila, njegovo ba-

nalizovanje, a da mu se i ne približi. U tome je on *veliki* majstor. Nemajući sopstvene ideje, on banalizuje tuđe – to je put savremenog avanturiste koji se mota oko umetnosti. Zar ne vidimo to isto i u režiji, slikarstvu, čak i kod drugih "kompozitora"? Produkt šizofrenika, bolesnog i perverznog tvorca, konstruktora obskrbljenog svim normama nastalim tokom istorije civilizacije. Njemu je uvek nedostajala sloboda. Sloboda da ruši i banalizuje sve što mu se ispreči na putu.

Kada se njegovo pero zaustavilo, ja sam prosto uzdahnuo s olakšanjem "Konačno..." Zaustavljen je izliv pseudomuzičkog idiotizma.

Ali, dobro plaćeni apologeti Šnitkea ne spavaju i nastavljaju njegove budalaštine da izvode, izvode i izvode na koncertima, opet i opet.

Ništa, sačekaćemo. U tržišnim uslovima ta izvođačka mašina prevrnuće se i slomiti zbog ekonomskih razloga, jer to niko neće hteti da sluša, a boemski kvazi-muzički skupovi mnogo para doneti neće.

Pogledajmo, šta će muzika doneti.

Pričekajmo. Brojač je uključen.

Nakon jednog ovakvog teksta ima razloga da se zapitamo kuda se to zaputila savremena muzika. Jedno je već opšte poznato: reč je o muzici koja nije za slušanje, ili još tačnije, o nečem što uopšte nema veze sa muzikom; ali, čemu služi takva "muzika", ili, da ne budem pogrešno shvaćen od pobornika apsolutne muzike koji će odmah skočiti i ustvrditi kako *muzika ne treba da služi bilo čemu*, o kakvoj je *muzici* tu uopšte reč? Teško da se tu radi o muzici nastaloj iz sasvim časnih pobuda. U slučaju Šnitkea više je no očigledno da su od presudnog značaja vanmuzički i vanumetnički motivi. Bez obzira na vrhunska izvođačka imena, ipak se ne možemo oteti utisku da se tu više radi o

iživljavanju nad instrumentima, a mnogo manje o stvaranju muzike. O nekom doživljaju muzike da se i ne govori.

Međutim moglo bi se rezonovati i na sledeći način:

Epoha klasične muzike je završena. Današnja muzika je postmoderna. To što je izrečeno o Šnitkeu važi za svu muziku postmoderne, uključujući i etiku. Suština postmoderne je dekonstrukcija, citiranje, kompilacija (kolaž).

Bez obzira kako se to ocenilo, to je realnost. Ako postoji objektivna mogućnost kombinovanja zvuka (linija, reči, principa), kao što je to činio Šnitke ili neki od njegovih istomišljenika, pre ili kasnije, našao bi se neko ko bi to obavezno i učinio. U tom smislu, njegova muzika je fundamentalno "utemeljena", a sam Šnitke je među rodonačelnicima takve muzike. Ona nije samo izraz neke prolazne mode već će, kao oblik muzičkog pisma, postojati uvek. I uvek će je neko praviti. Premda, neukusno je stavljati Šnitkea u isti red s predstavnicima klasične muzike.

Muzika Šnitkea je objektivna realnost (voleo neko njega ili ne) a ne nekakav plod bolesne fantazije. To uostalom otvara i problem savremenih kompozitora: na klasičan način je više pisati nemoguće. Tako je sve već napisano i teško da ima ikakvih šansi za neka melodička ili harmonska otkrića. To je razlog što je savremena muzika "neklasična".

Da li je i u jednom trenutku muzičke istorije sve bilo već napisano? Potvrđan odgovor na ovo pitanje čini se ispravnim u svakom trenutku, ali ga i svako novo delo već u času svog nastajanja opovrgava. Teško da se može govoriti o kraju neke muzike; pre bi se moglo govoriti o kraju nekog muzičkog stila; slikarstvo je bilo završeno i sa Ticijanom, i

sa El Grekom i sa Gojom. Ali, uvek se ubrzo nakon njih pokazalo da postoje novi, još neotkriveni beskrajni svetovi. Stav da je "sve napisano" prihvatljiv je samo u idealnom značenju, ali ne i u realnom, u sferi "realizovane" muzike.

Ovde se srećemo s jednim drugim pitanjem: u kojoj meri su muzički značajni odgovori koji nam dolaze od novih kompozitora; u kojoj meri su oni na nivou zadataka koje pred njih postavlja naše vreme. Nije stvar u tome što je neko danas "postmodernista" i tako "u trendu" najnovijih događanja u različitim umetničkim oblastima. Pitanje je koliko je "muzički gledano" njegov odgovor uopšte značajan? Ne radi se tu o nekom otporu spram novine, već o zahtevu da se bude na nivou zadatka. I posebno, šta učiniti kad se netalentovani ljudi nametnu za sudije i sebe proglase za najveće, jedine, nepogrešive pravednike? Polistilistika može biti u muzici postmoderni odgovor na zahteve vremena. Ali, da li je upravo muzika Šnitkea njen najuspešniji i najviši izraz? Gde je granica između eklektike i polistilistike, između polistilistike i plagijata?

Kompiliranje, kakvo srećemo kod Šnitkea, nije isto što i rad s citatima; citati se koriste tokom čitave istorije, i nije sporno njihovo korišćenje već nepostojanje sopstvene individualnosti; sterilne kompozicije nastaju kad se koristi samo nasleđe i nema nikakve genijalnosti u tome što će se delo započeti u jednom a završiti u drugom stilu. Biće, stvar je u nečem drugom: da se u muzici, na visokom profesionalnom nivou, sa širokom erudicijom i poznavanjem tehnike vodećih umetnika, simulira "stvaranje", a uz odsustvo ma kakve sopstvene muzičke ideje. Dela Šnitkea su u "dijalogu" s mnogim kompozitorima: ponekad je reč o "lošem Stravinskom", ponekad o "lošem Šostakoviču", ali nikad ne o samom Šnitkeu ma u kom sloju značenja⁶⁰.

⁶⁰ Uprkos neverovatno složenim partiturama, po uzoru na druge savremene autore, a s kojima se nijedna partitura Čajkovskog ne može

Ako je Nikolaj Rubinštajn kritikovao *Prvu simfoniju* P.I. Čajkovskog navodeći šta je ovaj od koga preuzeo, nedovoljno primećujući u kojoj je meri Čajkovski sve to stvaralački preradio, šta reći o Šnitkeu, nesposobnom da bilo šta preradi jer nema ni trunke stvaralačkog dara? Ako je nešto i bio sposoban da imitira tada je to bila imitacija stvaralačkog procesa. Dušu je imao, ali takvu da nije trebalo nikom da je pokazuje.

Svoju pijanističku i kompozitorsku tehniku List je stvorio obrađujući dela evropskih operskih kompozitora, ali u svim tim obradama jasno se opaža Listov pijanistički stil jer je on, za razliku od Šnitkea, umetnik i stvaralac. List nije ostao samo na obradama jer je bio svestan svoje kompozitorske veličine. Možda ovo poređenje Šnitkea s Listom i nije najsrećnije: činjenica je da Šnitke živi u doba kad svi kompiluju, citiraju i eklekticismom proglašavaju za glavni postmoderni stil; ali, čini se da nastupa vreme demistifikacije i razgolićavanja lažne dubokoučenosti, svih onih "umetničkih dela" koja su proizvod zanatskog falsifikovanja. Iz činjenice da je muzika XX stoleća veoma složena, da je svesno okrenuta publici iz nekog budućeg vremena, od kompozitorâ se očekuje daleko veća odgovornost i minimum profesionalnog poštenja: ne proglašavati plagijate za tradiciju! Od kompilatora koji se uveliko dave u mnoštvu varijanti već ranije otkrivenih mogućnosti i obeznađeni ne znaju za koju od njih da se prvo uhvate, očekuje se da pravom reči okarakterišu svoje "novatorstvo". Svjatoslav Rihter je svirao Britnove kadence ali ne i Šnitkeove; još više: nikad ništa Šnitkeovo Rihter

porediti, reč je o muzici koja se jednostavno ne može slušati; čak i kad se kod Šnitkea sreće klasična tonalnost, kao u slučaju 4. simfonije, to je samo oslanjanje na tuđu tonalnost, goli proračun; ipak, te stvari je neko, poput 3. simfonije naručio – i dobro platio. Šta reći o ukrštanju 4. koncerto grosso i 5. simfonije A. Šnitkea?

nije svirao. Zašto? Hoće li neko reći da Rihter nije imao razumevanja za muziku, pa nije mogao da prepozna "genijalnost" Šnitkea?

A neko je rekao: muzika Šnitkea izražava naše vreme! Može li muzika da izražava vreme kao što to čini literatura? Muzika može biti samo trag bezvremene Muzike. Od nje ne treba tražiti ono što ona nije u mogućnosti da čini. Drugo je pitanje da li je Šnitke dete svoga vremena – socijalističke umetnosti? On to svakako jeste, i to u većoj meri no što je toga svestan. Njegova muzika je bukvalni pandan socrealističke proze: ona je neinventivna, lišena visokog stila, prividno bezidejna (a u suštini veoma ideološka); nalazeći se u stavu negacije ona se svela na predmet svoje moguće kritike. Šnitkeov san o socijalističkom uhljebiju se ostvario (možda tuđim parama, ali s istim rezultatom). Ako ima nečeg ružnog u svemu tome onda je to laž o proganjanju i sputavanju u radu. Šnitke nije nikad bio osporavan ali jeste bio nekritički hvaljen; možda ne u meri u kojoj je on to želeo, ali u tom slučaju trebalo je da piše muziku; njegova "muzička dela" jednostavno se ne mogu slušati i to iz prostog razloga što su tunnel bez izlaza, mrtvorodenčad koja je on s neviđenim uživanjem secirao i s ne manjim zadovoljstvom sahranjivao uz ovacije svojih malobrojnih, ali dobro plaćenih istomišljenika.

Zvuci Bagdada

U vreme poslednjeg rata u Iraku okupatorski vojnici su, milenijumima stare iračke gradove, nemajući svest ni o vremenu ni o istoriji, a vođeni isključivo neophodnošću organizovanja nesmetanih tokova droge iz Avganistana⁶¹ u

⁶¹ Odgovor na pitanje zašto se pokoravanje Iraka moralo dovršiti do kraja maja kako bi se ustoličilo 10 američkih komandanata u deset okupacionih zona, treba tražiti u činjenici da se krajem maja završava u Avganistanu

Evropu, nepokorne gradove nekoliko sati, pre bombardovanja a u ime demokratije, intenzivno "obrađivali" hard-rokom.

Navodno, ni sami Amerikanci nisu bili apsolutno sigurni u rezultate takve "muzikoterapije"⁶², mada su posedovali sasvim određena iskustva o delovanju muzike koja je postala dominirajuća u drugoj polovini XX stoleća.

Tokom čitavog dosadašnjeg izlaganja videli smo da je nesporna zasluga novih "kompozitora" bila u tome što su istraživanjem prirode zvuka obratili pažnju na njegovo delovanje na svest čoveka. Neophodno je da se i ovo ima u vidu da se razume kako je svetom poslednjih decenija ovladala nova masovna muzika koja je stekla milione poklonika a pre svega zahvaljujući moćnoj propagandi, diskografskim kućama, organizovanim masovnim koncertima, moćnom industrijom umnožavanja zvučnih zapisa koja je vođena logikom profita neumoljivo gazila po najvišim vrednostima utapkavajući ono najvrednije u najdublje blato.

Treba odmah reći i to da se ništa ne događa preko noći, da svemu prethode sistematske pripreme; kao što je odluka doneta u Americi neposredno nakon II svetskog rata, da se u Evropi mora urušiti sistem vrednosti na kojem je počivala

berba maka, a da je za tu godinu već planirana proizvodnja heroina iznosila 3 400 tona. U to vreme talibani su već bili uništeni u Avganistanu, a to je bilo neophodno pošto su oni zbog verske zabrane na upotrebu droge, do tog vremena intenzivno uništavali polja s makom i tako sprečavali da ceo Avganistan bude lep, američki crven.

⁶² Mora se reći da su neka *iskustva* već stekli vodeći razne genocidne ratove, poput onog u Vijetnamu, ili u nizu zemalja latinske Amerike; treba pomenuti i nasilno oduzimanje legitimnog prava Panami na nezavisnost, a nije na odmet ni pomenuti da su tokom rata generala Norijegu koji se zabarikadirao u svom bunkeru, američke desantne jedinice, shvativši da mu ne mogu ništa, veoma efikasno slomili uz maksimalno glasnu muziku *Guns' n' Roses*.

stolećima evropska kultura, prve velike rezultate dala tek 1968. godine, isto tako, trebalo je više decenija da se novom masovnom muzikom iz temelja promeni svet života omladine i ista prepusti u ruke organizovane narko-mafije⁶³. Reč je tu ipak o pojavi koja je daleko složenija no što to na prvi pogled izgleda. Ako se ima u vidu da je mnogim zemljama trgovina drogom jedan od glavnih izvora prihoda, a da je šverc cigareta često samo spoljašnja maska, jasno je da se oni najmoćniji nikad neće odreći najvećih profita. A da bi sve funkcionisalo, potrebni su konzumenti; njih treba za to pripremiti, a neki od ritmova nove, tehno-muzike najbolje su sredstvo i ne može se reći da je acid-rok bio tek prolazna pojava, zato što je njegova mimikrija izbegla pažnji sociologa, psihologa ili pedagoga. Toj vrsti muzike i nije bilo predodređeno da dugo bude moda na Zapadu, ona je pripremana za zemlje u tranziciji i čekao se trenutak kad u tim zemljama na vlast dođe demokratija koja će otvoriti granice za drogu i organizovati njeno masovno konzumiranje.

O čemu se ovde zapravo radi?

a. Istorijski aspekt masovne muzike

⁶³ Pomenuti podatak da je samo u godini agresije na Irak u susednom Avganistanu proizvedeno preko 2400 tona heroina nije za potcenjivanje; nije za potcenjivanje ni činjenica da nakon organizovane akcije protiv organizovanog kriminala, droga u jednoj maloj zemlji pojeftini za 30%; konačno, nije za potcenjivanje ni činjenica da nakon što je u vreme održavanja velikog rok-festivala prve godine polovina jednog grada koji se nalazio u blizini blago mirisala na marihuanu, a da je već pete godine vazduh sasvim čist jer se prešlo na ekstazi i mineralnu vodu. To su samo neke od činjenica koje bi mogle da objasne ono što se zbiva u sasvim drugim oblastima, pre svega u politici i tzv. estradi. Ovde, razume se nije reč o politici, iako je rok-muzika u velikoj meri politička pojava. Ovde je reč o surogatu koji se "širokim narodnim masama" prodaje kao prosvećujuća, moderna, avangardna muzika (danas trideset godina nakon što o avangardi više niko ozbiljan i ne govori).

Istorijski posmatrano, treba znati da su se, između profesionalnog kompozitorskog (opersko-simfonijskog) i narodnog stvaralaštva (folklor) u muzici XX stoleća, pojavili novi masovni žanrovi koji su danas dominantni (ali koji svoje poreklo imaju još u evropskoj srednjevekovnoj muzici)⁶⁴; pre svega ima se u vidu džez koji je nakon I svetskog rata nastao među predstavnicima "izgubljenog pokolenja" i rok-muzika, proizvod "atomske doba", delo naredne generacije koja je izgubila veru predaka pred osećajem približavajuće "propasti sveta"; iako i u srednjem veku postoji muzika koja bi se mogla odrediti kao muzika širokih narodnih slojeva, u novo doba se masovni žanrovi razlikuju od prethodnih prvenstveno zahvaljujući uticaju vanevropske umetnosti; ovaj specifičan muzički sloj ponekad označavaju kao "muziku koja nas okružuje", ponekad kao "gradski folklor", kao "trivijalnu muziku", "bit muziku", "subkulturu", "laku muziku" ili "među-muziku" (*mezzo musica*); u svakom slučaju, reč je o muzici koja uveliko određuje duh epohe. Dovoljno je samo istaći da je reč o muzici kojoj je strana umetnička logika tzv. "akademske" muzike; ta muzika (regtajm, bluz, džez, rok) koja dominira krajem XX stoleća dolazi iz posve drugačijih izvora i na posve novi način formira muzičku svest našeg vremena.

Profesionalna kompozitorska muzika oličava put evropske muzičke kulture, i do našeg vremena ona je sebe poistovećivala s muzikom uopšte, te su sve druge muzičke pojave ostajale u njenoj senci; tek u XIX stoleću, u vreme nacionalno-oslobodilačkih pokreta folklornu muziku (koju je oduvek odlikovala anonimnost, stihijno nastajanje, usmena

⁶⁴ Ovdje treba ukazati na veoma značajnu knjigu na koju se češće u ovom delu i pozivam: Конен В.Дж. Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века. – М.: Музыка, 1994.

predaja, jako izražen nacionalni karakter) počinju da otkrivaju kompozitori, među prvima Šubert i Veber, potom Musorgski i Čajkovski; ubrzo oslanjanje na nacionalni folklor postaje bitan momenat muzičkog mišljenja i to se produžava potom u XX stoleću: Rahmanjinov, Stravinski, Bartok, Hačaturijan, Vila-Lobos... Na to da je ipak ovde reč o dva različita kulturna sloja ukazuje i Vagner koji odbacuje upotrebu folkloru u opersko-simfonijskoj muzici polazeći od toga da narodna pesma u profesionalnom kompozitorskom stvaralaštvu gubi njoj svojevremenu neponovljivu, folklornu lepotu.

Danas se još uvek govori o klasičnoj, ozbiljnoj, akademskoj, opersko-simfonijskoj, profesionalnoj muzici; reč je o profesionalnoj muzici Evrope koja je nastala u srednjem veku kao bitni elemenat liturgije i njen vladajući žanr bila je misa koja ako i nije uvek imala isključivo sakralni karakter, uvek je bila nosilac kontemplacije, visokih misli, filozofskog promišljanja problema čovekovog opstanka; Mocartov *Rekvijem*, *Svečana misa* Betovena, mise Šuberta ili Bruknera, sva ta dela u daleko većoj meri imaju za svoj predmet ljudsku patnju i u mnogo manjoj meri su izraz ritualne molitve. Možda je izuzetak Bahova *Svečana misa*, koja je "apstraktno otelotvorenje idealne katoličke crkvene službe", ali ne treba gubiti iz vida da ju je Bah iako tada protestant napisao za saksonskog kneza koji je bio katolik i da se ona za vreme Bahovog života nije izvodila. Kompozitorsko stvaralaštvo Evrope može se shvatiti kao muzika hrama prenetu u svetovni prostor, no uprkos svim promenama ta muzika je ostala vezana za svoj daleki izvor – muziku srednjevekovne crkve. Crkva nikad ne bi ostvarila svoj cilj, nikad ne bi mogla tako uspešno delovati da nije svojim zadacima prišla krajnje didaktički, tako što je za reč vezala muziku, jer samo je muzika mogla da obezbedi moć propovedi i molitvi. Druga osobina ove

vrste muzike je visoki profesionalizam čime se ona bitno razlikuje kako od folklora tako i od masovnih žanrova; ono što spaja sve kompozitore od Palestrine preko Mocarta, Betovena i Berlioza do Šenberga, uprkos sve stilske i stvaralačke njihove raznolikosti, jeste specifičnost društvenih uslova u čijim okvirima je njihovo stvaralaštvo bilo moguće, a reč je o društvenim institucijama koje su takvu muziku omogućile kao i o negovanoj stvaralačkoj individualnosti ovih kompozitora. Zato, kada je reč o profesionalnom kompozitorskom stvaralaštvu evropske tradicije, treba imati u vidu da je ono poteklo iz tri izvora, a to su crkva, dvorska aristokratska sredina i neodvojivost ove muzike od individualnog tvoračkog načela.

Treći, danas dominirajući sloj u muzici nastaje još u vreme Renesanse, sa pojavom humanističkog načela i sa pojavom štampe notnih tekstova; tada dolazi do "humanizovanja" muzike, a u XVII stoleću s pojavom izdavačkih kuća profesionalno kompozitorsko stvaralaštvo počinje da se komercijalizuje; imajući interes da pridobije što veći krug potrošača izdavač se morao okrenuti i žanrovima tada postojećeg "trećeg sloja" a što se posebno videlo u delima za lautu i narodnim pesmama koje su se odlikovale uprošćenim mnogoglasjem; krajem XVI i početkom XVII veka lauta se nalazila na zidu u svakoj kući, a tzv. "nova muzika" za lautu počela se pisati na stihove renesansnih pesnika; ta nova muzika, muzika "trećeg sloja" dolazi do svog procvata u postrevolucionarnoj Evropi XIX stoleća i poklapa se s vremenom "slobodnih umetnika"; to je vreme kad umetnici gube ranije pokrovitelje, oni bivaju prepušteni sebi: mogu slobodno da stvaraju i slobodno da umru od gladi. Postbetovenovska epoha karakteriše se okretanjem muzičara ka novoj publici i pokušajem samoorganizovanja muzičara; na planu žanra sada se javljaju forme "lakog" žanra (šansone, valceri, operete); počinje da preovlađuje komična tematika.

Naspram opere koja je i dalje u sebi čuvala sećanje na svoje tragijsko poreklo noseći jasne tragove svoje elitističke prošlosti, budući da je oduvek bila drama osećanja, a kroz muziku (*dramma per musica*), sada se javlja opereta, čija je suština igra; kao tipičan oblik lakog žanra opereta nastoji da gledaoca isključi iz realnosti i time probije intelektualne okvire koje je postavljala opera; opereta ne potresa dušu, ne prodire u dubine unutrašnjeg čovekovog sveta, ona koristi pesme i sviranje na narodnim instrumentima i imajući poreklo u izvođenjima žonglera čiji je prvenstveni cilj bila zabava gladalaca, ona vodi do današnjih estradnih koncerata.

Termin "komercijalna umetnost" nastao je najverovatnije tek u XX stoleću ali je primenjiv i na mnoge pojave njemu prethodnog stoleća kada najširi društveni slojevi do muzike dolaze najviše kroz kućno muziciranje i pre svega na klaviru.

Odista, ako su orgulje instrument feudalnog doba, klavir je instrument građanskog društva⁶⁵; njegova prodaja je opala tek pojavom sporta, ali i pojavom fonografa, radija i drugih sredstava reprodukcije muzike; tome treba dodati i propadanje srednjeg sloja koji je faktički prestao da postoji nakon I svetskog rata, a ako ga je i bilo on više nije imao ekonomsku moć da bi sebi mogao priuštiti posedovanje klavira. XIX stoleće je vreme kamernih ansambala, horskog pevanja, transkribovanja čuvenih operskih deonica iz opera

⁶⁵ Što se same muzike tiče, ona ne može biti drugačija no građanska; muzička dela, kako je o tome pisao Adorno, ne treba pripisivati određenim društvenim klasama, budući da do naših dana muzika postoji samo kao proizvod građanske klase koja otelotvoruje celo društvo i istovremeno ga estetski registruje. U tom smislu feudalizam nikad nije imao "svoju" muziku već ju je pribavljao od građanstva, a kako je proletarijatu bilo uskraćeno da se konstituiše kao muzički subjekt, u postojećem sistemu upravljanja ne može ni egzistirati druga muzika osim građanske.

Belinija, Bizea i Vebera. Mnoštvo tadašnjih muzičkih albuma ispunjeno je partiturama Šubertove *Serenade*, *Valcera* Čajkovskog ili *Svadbene scene* iz Vagnerovog *Loengrina*. Taj klavirski repertoar zajedno s nizom pesama nepoznatih autora pripremio je pojavu masovnih žanrova XX stoleća.

U drugoj polovini XIX stoleća vojni orkestri stupaju na scenu; duvački orkestar postaje simbol gradske muzike; tada nastaje i za duvačke orkestre posebno namenjena muzika i ona postaje veoma popularna; restoranima i kabareima zvuče šansone i romanse; relativno neprosvećena sitnoburžoaska publika počinje da nameće svoj ukus i tu nije reč o tome da tvorci komercijalne umetnosti namerno hoće da degradiraju muzičku tradiciju; to je i danas kod nas slučaj; muzika koju imamo je odraz duhovne suštine vladajućih društvenih slojeva; naše vreme određeno je zahtevima ponude i potražnje; proizvodi se ono što se može prodati i u proizvođenju se polazi od onih kojima se to što se stvara može prodati; najniži slojevi, kojima ništa ne ostaje sem malo hleba i malo muzike, ako već nemaju ništa drugo, hoće makar svoje pesme; tako dolazi do vladavine "muzike plebsa". U Engleskoj gde se građanska revolucija desila vek ranije, vek ranije no u centralnoj Evropi počela je da se širi komercijalna muzika. U XIX stoleću Evropa nije zaostajala za Engleskom i sama reč "šlager" nastala je u Austriji kao oznaka za popularnu muziku.

Kolevka masovnih žanrova su Engleska i njena tadašnja kolonija u Severnoj Americi; treba imati u vidu da uprkos nekom doprinosu koji Engleska ima u književnosti, pa čak i u slikarstvu, u muzici ne srećemo velike engleske kompozitore; to ne znači da u Engleskoj nema muzike ni kompozitora, ali kompozitori kao zrele, formirane ličnosti dolaze iz Evrope (Hendl, Hristijan Bah, ali i kasnije, Hajdn, Mendelson, Šopen). Engleska, osim Persla, i nema velikih

operskih imena; uzrok tome je odsustvo uticaja crkve (kato-
ličke) kao i dvorske sredine; protestantska sredina nije
pogodno tlo za razvoj muzike u vreme posle Renesanse,
posebno u vreme diktature puritanizma kad je svetovna
muzika strogo zabranjena, pa može da se nađe samo u pri-
vatnim krugovima. Međutim, sa sve većom
komercijalizacijom umetnosti tokom XVII i XVIII stoleća
počinje vladavina baladâ; u vreme nakon restauracije
mnoge su se izdavačke kuće obogatile štampanjem
popularnih pesama; u isto vreme London je veoma privlačno
mesto za mnoge izvođače: estrada je neodeljiva od
komercijalnog preduzetništva. Godine 1642. Džon Banister
otvara koncertni kafe u kojem je ulaznica posetiocima omo-
gućavala da naruče sebi pesme; uskoro je nastalo mnoštvo
takvih kafea što je dovelo do otvaranja prve koncertne sale
u Evropi. O tome kakav je bio repertoar svedoči i podatak
da je mladi Gluk svirao "na flašama ispunjenim vodom sva-
ko delo koje se moglo svirati na klavsenu". U isto vreme,
nova dela profesionalne kompozitorske ozbiljne muzike nisu
se mogla čuti u koncertnim salama već samo u uskim
krugovima ljubitelja muzike u domaćim uslovima. Tako se
u Engleskoj već u XVII stoleću formirao "laki žanr" koji se
radikalno distancirao od profesionalnog kompozitorskog
stvaralaštva.

Imajući isti jezik, religiju, sličan način života, muzički i
poetski folklor, čak i arhitekturu kao i Engleska, Amerika je
prirodno postala naslednik muzike tog trećeg sloja, no s tom
razlikom što je u njoj bila jedna drugačija atmosfera iz koje
su ponikli žanrovi XX stoleća. Za razliku od Engleske, Ame-
rika nije imala pozorište, prvenstveno zbog puritanskog
pogleda na svet kakav je vladao u Severnoj Americi; u
vreme građanskog rata čak je bio donet zakon kojim se
zabranjuje izvođenje dramskih predstava kao i borbe petlo-
va, hazardne igre i druge "amoralne zabave". Razumljivo je

što je, za razliku od aristokratskog Juga, upravo na Severu Amerike, gde su se okupili razni avanturisti, kriminalci, ljudi u potrazi za zlatom i u bekstvu pred zakonom, nastala estrada s neskrivenom jevtinom lascivnom zabavom (koja je danas definitivno zagospodarila svetom, oslanjajući se na iste mentalne strukture). Do 1825. Amerika nije znala za ozbiljno muzičko pozorište, a i taj datum je značajan samo za uske profesionalne muzičke krugove budući da ozbiljna muzika do masovne svesti (koja je ostala zarobljena ukusom "trećeg sloja") nije doprla; od muzike lakog žanra u Americi se odomaćila samo opereta koja je potom kao muzička komedija Brodveja (*Broadway Musical Comedy*) poznata pod imenom *mjuzikl*. To nikako ne znači da u Americi u XX stoleću nije bilo i velikih muzičara, naprotiv; dovoljno je pomenuti Rahmanjinova, Straviskog, Prokofjeva, Geršvina, Šaljapina, a u novije vreme i Rostropoviča; najveći doprinos Severne Amerike svetskoj muzici svakako je čuvena pesma *Yankee Doodle*.

U Americi je došlo do radikalnog preobražaja engleskog "trećeg sloja" i to prvenstveno zahvaljujući originalnoj sintezi evropske i neevropske muzike; treba pritom reći i to da u evropsku profesionalnu muziku prodiru vanevropski uticaji mnogo ranije no što dospevaju u muziku trećeg sloja; moguće je pomenuti Monteverdija i *Krunisanje Pompeje*, Persla i *Indijsku kraljicu*, ili Ramoa i *Galantnu Indiju*; treba reći da se po govoru ličnosti u tim delima međusobno ne razlikuju, da sve bez izuzetka govore istim, tipičnim muzičkim jezikom tog vremena; janičari koji se često javljaju u komičnim operama XVIII stoleća nemaju sopstvenu individualnost u muzici, ako se ne uzme u obzir imitacija turskih bubnjeva dok je intonaciono tkanje ostalo netaknuto; čak i Mocartov Rondo a-moll počeo se potom nazivati "*alla Turca*", prvenstveno zbog pojave "janičarskih" bubnjeva u refrenu.

Vanevropske crte muzike strane su muzici baroka i klasicizma; kompozitorsko stvaranje se odvijalo u Italiji, Francuskoj i austro-nemačkim kneževinama; svi kompozitori tog doba komunicirali su na jednom muzičkom jeziku i *concerto grosso* Korelija ničim se stilski ne razlikuje od *concerto grosso* Hendla; u XVIII stoleću postoji samo jedan muzički način mišljenja. To vreme je nepovratno prošlo.

U vreme nakon Betovena počinje da raste interes za muziku na periferiji Evrope. Glinku, Šopena ili Lista svako će razlikovati od kompozitora Italije ili Francuske; univerzalni muzički jezik počinju da menjaju Rusija, Poljska i Mađarska a potom Norveška (Grig) i Engleska (Elgar); u evropsku muziku dospeva lokalni kolorit ovih zemalja i na toj osnovi javlja se interes za muziku vanevropskih naroda. Prve pokušaje sinteze nalazimo u drugoj polovini XIX stoleća kod Borodina, a potom kod Debisija koji stvara novi harmonski stil i otvara put ka sintezi Istoka i Zapada u muzici i stvaranju novih nacionalnih škola u muzici; Debisija slede Vila-Lobos, Hačaturijan, Geršvin. Dalje je pošla "avangarda".

Treba imati u vidu da evropsko kompozitorsko stvaralaštvo odlikuju melodika, harmonija, ritam i tembr koji su međusobno tesno povezani još od poznog srednjeg veka; ritam, odvojen sam po sebi, bio bi apsurdan sa staništa evropskog kompozitorskog pisma a upravo je ritam ono na čemu počiva neevropska muzika; nadalje, ako se pojam "melodičkog tematizma" identifikuje s melodijom koja je "duša muzike", u orijentalnoj muzici koja je monodijska nalazimo obertonovsko zvučanje i tanano organizovanu sonornost; prvi koji su se tome približili behu Debisi (*Potonulo zvono*), Hačaturijan (*Klavirski koncert*), Geršvin (*Rapsodija u bluztonovima*); isto tako, ne treba gubiti iz vida momenat improvizacije: evropska muzika

dopušta improvizaciju u strogo određenim okvirima. Način improvizovanja kakav srećemo u masovnim žanrovima dolazi iz afro-američke i afro-kubanske tradicije. Glasnost džeza i dinamiku roka možemo razumeti samo u kontekstu bubnjarskih ansambala Afrike koji su se očuvali u crnačkoj sredini Luizijane, na Kubi i na nekim ostrvima u Karipskom moru. Dok je u delima lakog žanra (opereta, valcer) glavni instrument violina, u džez-bendu, glavnu ulogu preuzima ritam-sekcija koju čine bubnjevi, bendžo, gitare, kontrabasi i klavir. Izuzev bubnjeva svi ovi instrumenti su se u simfonijskim orkestrima primenjivali kao melodijski i harmonski; tek im je džez istakao prvenstveno udarna svojstva⁶⁶.

Ovo poslednje najviše je i pomoglo da džez utisne konformizam u individualnu svest i ovu prevede u stanje masovne samohipnoze; individualna volja se u džezu pokorava kolektivnoj i briše individualne razlike među izvođačima što je onda model za ponašanje i slušalaca. Tako je džez⁶⁷ sredstvo bekstva od kulture za sve one koji joj ne mogu prići ili su njom nezadovoljni. Za ove poslednje on ne može biti i sredstvo samooslobađanja jer ga sve vreme, uvek

⁶⁶ Kritiku džeza, kako primećuje Adorno, treba početi tamo gde on dobija karakter mode i nastoji da sebi pripíše svojstvo savremenog, da sebe proglasi avangardnom umetnošću budući da je njegove najviše domašaje ozbiljna muzika prevazišla i dovela do logičkog kraja pedeset godina pre njegove pojave. Nesposoban da sebe racionalno opravda, džez je prinuđen da se vezuje za komercijalnu muziku – za šlager čiji je cilj da stvara privid onog što je u empirijskoj realnosti nedostupno. U tome treba videti razlog istupanju banalnosti i vulgarnosti u prvi plan – samo tako može biti obezbeđena prodaja. Svojom uniformnošću ta muzika nagoni ljude na kapitalizaciju pred pravim gospodarima vremena i novca, a ispirajući osećanja vrši svoju najvišu političku funkciju i zato je ta muzika, zvala se laka muzika, turbo-folk ili hard-rok, najvažnija između dveju emisija vesti o novim uspesima u ponižavanju i samoponižavanju.

⁶⁷ Svejedno da li je u pitanju swing, be-bop, cool jazz.

iznova, proždire industrija kulture čija je najviša socijalna manifestacija društveni konformizam; reč je tu o muzici koja se ne može razumeti van sveta reklame kao i nove uloge pojedinih instrumenata čije uvođenje je uslovljeno dubokim socijalnim promenama.

Kada je reč o duvačkim instrumentima sada u prvi plan dospevaju saksofon i klarinet kao i truba i trombon; ni violina ni flauta nisu našli mesto u džez-orkestru; violina je bila previše kamerna, a flauta nije imala dovoljno čulne obojenosti; najvažniji postali su trombon i saksofon. Sastav džez orkestra se dugo menjao dok se nije ustalio. Ne treba zaboraviti da su na muzički jezik novih žanrova jednako dubok uticaj imali i elektronski instrumenti; danas savremenu muziku oličavaju zvuci proizvedeni pomoću radija, magnetofona ili kompjutera i nije nimalo slučajno, kao da od sredine XX stoleća u oblasti profesionalnog kompozitorskog stvaralaštva imamo čitav smer koji se naziva "konkretna muzika" koja nastaje kao posledica eksperimentisanja s mogućnostima elektronskih instrumenata koji nisu samo muzički već polaze od šumova razne vrste; muzički jezik masovnih žanrova približio se formama profesionalnog kompozitorskog stvaralaštva; međutim postoje i bitne razlike; već je Stravinski rekao kako je "harmonija kao učenje o akordima i njihovom razrešenju, imala sjajnu no kratku istoriju".

U trenutku kad tradicionalni oblici umetnosti gube moć delovanja, kad džez evoluirajući u intelektualnu umetnost kida svoje veze s "lakim žanrovima", javlja se rok-muzika koju odlikuje antiprofesionalna usmerenost i stavljanje naglaske ne na zabavi već na uzbuđivanju slušalaca; dok je sva ranija muzika poznata kao "laki žanr" bila u funkciji zabave i ukrašavanja života, udaljavajući se od realnosti u svet imaginarnog i igre, rok-muzika izaziva sasvim drugačije emocionalne reakcije i uzbuđuje do tog stepena da slušaoci gu-

be racionalnu kontrolu i padaju u neku vrstu transa i zato ona ima neke karakteristike rituala, pa nije čudno da se zvuci te muzike mogu čuti čak i u crkvama i sinagogama; ovo se ne može objasniti samo delovanjem narkotika i asocijacijama na seks; takvo objašnjenje bilo bi odviše površno. Ovde se prvenstveno radi o delovanju narastajuće funkcije ritma dotad neviđenoj u evropskoj muzici; rok-muzika je otvorila potpuno novu stranicu u istoriji "muzike": kompozitori i izvođači, mahom evropskog porekla, po prvi put su progovorili na "crnačkom jeziku" i to u času kad je džez uveliko izgubio karakter masovne umetnosti. Tanane ritmove koje je počeo da neguje sofisticirani džez potisnuli su bubnjevi Afrike koji su telo oslobađali od okova intelekta i slušaoca uvodili u trans potčinjavajući svest višim, iracionalnim silama. Rok ne zna za smirenje ili sentimentalnost; u prvi plan izbijaju fiziološki instinkti. Nije slučajno što takva muzika nije mogla nastati u Londonu već u u jednom lučkom gradu kakav je Liverpul. S jedne strane, taj grad bio je provincijalan i antiaristokratski, a s druge, kosmopolitski.

Svetsku popularnost rok muzike nemoguće je objasniti samo delovanjem radija, televizije i diskografskih kuća, jer na isti način reklamirani su i drugi žanrovi estradne umetnosti. Neophodno je imati u vidu društvenu klimu šezdesetih godina⁶⁸: to je vreme kad omladina nastoji da zadovolji svoje antidruštvene instinkte, i to je vreme prevlasti egzaktnih

⁶⁸ Ovde treba podsetiti na reči Adorna: "Uši naroda su toliko preplavljene lakom muzikom da onu drugu (muziku) mogu dosegnuti samo kao zgrušanu suprotnost ovoj, samo kao "klasičnu"; ne samo da je svuda prisutni šlager toliko otupio perceptivnu sposobnost da koncentracija odgovornog slušanja postaje nemoguća i prošarana tragovima sećanja na nešto haotično, nego i sama sakrosaktna tradicionalna muzika postala je po načinu kako se izvodi i za život slušaoca isto što i komercijalna masovna produkcija, a to nije bez odraza na njenu supstancu" (O tome opširnije: Adorno, T.: *Filozofija nove muzike*, Nolit, Beograd 1968, str. 39-40).

nauka (koje će naći značajno mesto u stvaranju ove nove muzike koja neće ostati samo na nivou čiste improvizacije); isto tako treba imati u vidu i šizofrenu mentalnu konstituciju onih najmlađih koji poseduju "nemoguću" mešavinu ukusa – sposobnost da na školskim časovima slušaju muziku Baha, a na odmorima preglasnu rok-muziku.

Zato, rok-muzika nije u toj meri muzička pojava, koliko je sociološka i politička; svako muzičko delo je neodvojivo od vremena u kojem nastaje: Baha je nemoguće zamisliti izvan okvira zapadne hrišćanske kulture, kao što je Šuberta nemoguće videti van konteksta romantičarskih ideja; rok-muzika je izraz društvenih prilika šezdesetih i sedamdesetih godina XX stoleća i to isključivo engleskog jezičkog područja; na svakom drugom jeziku rok odmah poprima drugačiji karakter⁶⁹.

Scientistička orijentisanost evropske avangarde pedesetih i šezdesetih godina XX stoleća (serializam, aleatorika, elektronska muzika, minimalizam) samo je izraz stanja u kojem se nalazi tehnička civilizacija; isto važi i za rok-muziku koja je kao popularna muzika najnižih

⁶⁹ Dovoljno je obratiti malo više pažnje na pojavu rok-muzike u Sovjetskom Savezu. Ne treba gubiti iz vida da je sredinom sedamdesetih godina u SSSR-u bilo registrovanih preko 170 000 vokalno instrumentalnih ansambala. Ako je ta muzika nailazila na neodobravanje oficijelnih institucija, to je prvenstveno bilo ne zbog sadržaja muzike, već zbog njenog slepog preuzimanja i oponašanja. Sama rok-muzika čim bi promenila jezik i napustila plitke, prizemne i debilizujuće engleske tekstove i okrenula se drugoj kulturnoj i pesničkoj tradiciji, odmah bi se promenila i priroda te muzike. Muzika ruskih rok-muzičara ostala je svetlu i do danas relativno nepoznata, ali tome u velikoj meri doprinosi njena sofisticiranost i veoma složen asocijativni pesnički jezik, za šta je dobar primer grupa *Машина времени*. (O masovnim muzičkim žanrovima u kontekstu kulture koji se javljaju u Rusiji u periodu od 1960. do 1990. videti poglavlje pod istoimenim naslovom u knjizi: *История современной отечественной музыки*, Вып. 3 / Ред.-сост. Е. Долинская. – М.: Музыка, 2001, с. 453-514).

društvenih slojeva nastala kao produkt kontrakulture i rezultat dveju subkultura: muzike crnaca (ritam i bluz) i belaca (kantri); reč je o muzici nastaloj na periferiji sveta (Amerika) da bi se uz veliku komercijalnu podršku i s te strane potkopali autentični temelji Evropske kulture; to je vreme kad komponuju nepismeni, kad svako sam izvodi svoje pesme, a muzičari poput Dejvida Berna pišu za simfonijski orkestar ne znajući ni note.

Ako je rok evoluirao (kao i džez) u dva smera, početkom devedesetih godina preživeo je samo hard-rok ispunjen protestom, neartikulisanim kricima, do krajnjih granica dovedenim ritmom bubnjeva, glasnošću, elektronskim efektima; više je no jasna "vanestetska" komponenta hard-roka: ispitivanja pokazuju da pobornici hevimetala ne samo da ne mogu da razlikuju jednu pesmu od druge već ne mogu uočiti ni razlike među grupama koje sviraju.

b. Socijalni aspekt masovne muzike

Destrukcija muzike i čitave muzičke tradicije obavljena je uspešno i do kraja. Muzika je tako postala deo prošlosti; nije je mogla spasti ni samoironija, ni "radikalna ironija" (I. Hasan); svako novatorstvo, kao i svaka nova kompozicija izaziva samo tužan osmeh.

Konačno, pop-muzika je sasvim logična i potpuno predvidljiva, nimalo neočekivana pojava u XX stoleću; ne treba gubiti iz vida da to nije nikakva muzička pojava već pre svega *socijalna i ideološka pojava*. Zadaci koje ona rešava za svoje prave nalogodavce nisu ni umetnički ni estetički - već politički⁷⁰. Ona treba da zabavi slušaoce koji

⁷⁰ Mnogo je novca uneto u igru i muzika tu više nije ni od kakvog značaja. Oni koji su u jednom trenutku shvatili da su oruđe sistema i deo globalne zloupotrebe pokušali su da se, možda prekasno, okrenu muzici: već je

muziku primaju nesvesno, slušaocce koji ne poseduju ni muzičku logiku ni muzičku kulturu; njen cilj je da "ubije vreme", da umanju osećaj usamljenosti usred sveopšte otuđenosti; ona je socijalna narkoza i zato se mora kombinovati s narkoticima koji su njen sastavni deo: njihovim kombinovanim delovanjem nestaje bespokoјstvo, nezadovolјstvo i strah izazvan funkcionisanјem savremenih totalitarnih sistema pod plaštom demokratije.

Da bi slušaoci živeli u "opuštenosti" i neodgovornosti, u iluziji kako im je sve dozvolјeno, za to su neophodni radio, televizija, internet, a u poslednje vreme napredna mobilna telefonija koji svet pretvaraju u amorfnu masu i pasivnog potrošača onog što mu nudi diskografska industrija utemelјena na zakonima profita. Pop-muzika se obraća psihološki slabim ličnostima, krajnje nekritičkim osobama koje se skeptički odnose prema svemu onom što traži napor mišljenja. Njen je zadatak razvijanje emocionalno zavisnih osoba kojima takva "muzika" zamenjuje normalna ljudska osećanja. Njeno "konzumiranje" je zato nalik na bolest zavisnosti; ako je njenom potrošaču ona uskraćena, počinju da ga opsedaju negativna, mutna osećanja, razdraženost, osećanje tuge. Zato ta muzika mora stalno da se sluša: na ulici, na školskim časovima, u autobusu, kod kuće. Zato deca koja su od detinjstva stalno u diskotekama u srednjim godinama masovno obolevaju od alchajme-rove bolesti i zato u muzičke škole nastoje da se upišu upravo oni koji nemaju sluha (jer se muzikalni sluh u diskoteci ne može odnegovati). Takve osobe se ni nekoliko minuta ne mogu nalaziti u potpunoj tišini; reč je o pojmu *manija* koja se nalazi i u izrazu "narko-manija". Opsednut takvom manijom čovek se miri s ugnjetavanјem, osamlјenošću i

polistilistika Bitlsa zašla daleko van granica roka nastojeći da se vrati muzici kao umetnosti; moguće je pomenuti još i Brajana Ina, ali opšti zaključak se ne menja.

socijalnim pritiscima (i u tom smislu pop-muzika je oruđe vlasti); takav čovek se povlači u svoj iluzorni svet verujući kako tu može biti sam sa sobom. Reč je o veštačkom svetu kao o svetu u koji se povlači narkoman. Pop-muzika ne dozvoljava skoncentrisano slušanje i zato zahteva preglasnost; pasivizujući sluh, pop-muzika bezbolno uvlači čoveka u sistem industrije kulture, u sistem progresivnog zaglupljivanja masa (Adorno). Tako vaspitana pasivnost potom se prenosi u ravan mišljenja i odatle određuje ukupno društveno ponašanje.

Ali, rekosmo: ovde više nije reč o muzici i njenom najvišem pozivu da otkriva ljudima tajnu bića; ovde je reč samo o jednom njenom surogatu kao efikasnom oruđu novokomponovanih vladajućih grupa u zemljama tranzicije koje su sve nemoćnije pred naletom narko-mafije kao najvećeg sponzora, finansijera, graditelja, investitora i zaštitnika, a koja ubrzano i organizovano takve zemlje pretvara u zemlje mafijaškog tipa, na šta već uveliko upozoravaju ozbiljni zapadni analitičari (a s iskustvom, budući da su u zemljama u kojima oni žive, ti procesi već uveliko prošlost)⁷¹.

U isto vreme, reč je o posve novim formama provođenja dokolice koja je proglašena za najvišu vrednost; u času kad se nerad počeo isticati kao najviši oblik rada, a u ime

⁷¹ Premda je Markuzeova kritika zapadne demokratije bila poznata i teoretičarima u socijalističkim zemljama, oni nisu bili sposobni da Markuzea razumeju dok se nisu našli u situaciji da i sami počnu da žive u takvoj "demokratiji" o kojoj piše Markuze. Izgleda da su mislioci XX stoleća bili u pravu kad su govorili da se nijedan stepen razvoja društva ne može preskočiti. Zato se našim politikolozima čine aktuelnim političke teorije sedamdesetih, a ekonomistima Čikago tridesetih godina XX stoleća. Zato je s pojavom demokratije kod nas nastupio stil života i uz njega prateća muzika sedamdesetih godina. Zato se ovde danas otkrivaju u svetu odavno zaboravljene pop-zvezde koje više nikog ne interesuju. Sve kasni i kasnije.

ostrukcije vladajućih sistema koji su bili potresani dubokim unutrašnjim krizama, svet su preplavile diskoteke s novim herojima - *disk-džokejima* koji, slobodno se krećući u moru anonimne zvučne produkcije, a uz pomoć priča i komentara održavaju auditorijum u stanju blage letargije preseccane izlivima euforije.

S pojavom i razvojem elektronskih i kompjuterskih tehnologija u proizvodnju pop- i rok-muzike, potisnuti su kompozitori-muzičari⁷², a njihovo mesto zauzeli su na kratko *aranžeri* i *režiseri zvuka* da bi ih ubrzo, s pojavom i naglim razvojem video industrije, smenili *producenti*⁷³ koji su postali i glavni ideolozi i organizatori stvaranja same muzike kao i njenog realizovanja (stvaranje pop-zvezda) i što je najvažnije – njenog komercijalnog uspeha.

Kult i diktaturu andergraund "zvezda" niko nije uspeo da izbegne, pa tako ni mi ne možemo biti izuzetak. Nažalost, mi sve radimo ili nedovoljno ili gore od drugih; našu muzičku scenu nije mogla spasti autorska pesma kao ona koju su negovali Bulat Okudžava ili Vladimir Visocki

⁷² Ne treba gubiti iz vida da je pop-muzika privlačila i kompozitore-profesionalce: elektronski rok, nastao kao podgrupa art-roka (u svojoj kelnskoj verziji), nastojao je da sintetiše američki minimalizam i iskustvo Studija za elektronsku muziku u Kelnu i da tako poveže rok-avangardu i postavangardne smerove u akademskoj muzici.

⁷³ Već osamdesetih godina producenti su pokretačka sila u muzičkom stvaralaštvu. Treba pomenuti rok-grupu *John Spencer Blues Explosion* koja je na snimanju albuma *Acme* (1998) imala četiri puta više producenata no što je grupa imala članova. Početne verzije pesama su se snimale u šest različitih studija. Posle su se snimci razmenjivali među producentima a neki od njih se uzajamno nisu ni videli. Mnoge od pesama koje su ušle u završnu verziju bile su sastavljene iz odlomaka raznih remiksa različitih producenata. To su bile "pesme-kentauri" za koje je polistilistika infantilna dečija igra. Tako je album u celini bio album "remiksa" i posebno je interesantno što to nije bila tehno-muzika već rok-en-rol.

jer umetnike tog formata nismo imali. Naša sudbina je bila mnogo prozaičnija.

Slabljenju uticaja profesionalnih kompozitora u čitavom svetu doprinelo je naglo narastanje neprofesionalizma; paradigmatičan primer za to je tzv. savremena "estradna muzika" u Srbiji preplavljena ritmovima koje u poslednje dve decenije donose popularne srpske pevačice sa svojih erotskih orgija po bliskoistočnim arapskim zemljama. Za to, čime nas danas teroriše radio, televizija i celokupna estrada, nije potreban ni glas ni sluh. I nije nesreća u tome što to ružno blejaje nema veze s muzikom i pevanjem, već to što nam se ono što je nesporno najgore, nameće kao jedino moguće, što se više ne mogu otvoriti nijedne novine, uključiti radio ili tv-aparat, a da na čoveka ne nagrne masa sablasnih monstuma koji se proglašavaju za muzičare i umetnike.

U isto vreme može se postaviti pitanje i drugačije: ako je tačno da druga polovina XX stoleća jeste vreme paradigmatičnog urušavanja temeljnih zapadnih vrednosti, može li se to "urušavanje" na neki način izložiti praćenjem méne stilova u pop-muzici?

Ovde se hoće odgovoriti i na to pitanje. Moj odgovor možda je u prvi mah paradoksalan po načinu na koji će biti izložen, a reč je o genezi muzičkog materijala i radu na njemu u poslednjih nekoliko decenija.

c. Akustički aspekt masovne muzike

Govoreći o kompozitorskim delima muzičara druge polovine XX stoleća rekao sam da ona neće biti upamćena po muzici već po postupcima obra-de zvučnog materijala.

Nakon što se završilo vreme muzike, postavilo se, s jedne strane, pitanje struktuiranja celine muzičkog dela polazeći od minimuma muzičkih elemenata kao i tematizovanje prostorno-vremenskih odnosa među zvucima

u njihovoj idealnoj formi (A. Vebern), a sa druge, pitanje materijalnog nosioca zvuka (E. Varez). Naspram izotropnosti, kao bitnog svojstva muzike Veberna, a koja se ogleda u jednorodnosti muzičkog materijala u svim tačkama zvučnog prostora, muziku Vareza odlikuje anizotropnost – a što podrazumeva da u svakoj tački varezovske partiture može istovremeno postojati nekoliko kvalitativno različitih vrsta muzičke materije.

I dok je potencijal vebernovske muzike i Veberna, koji je nekoliko decenija nakon II svetskog rata bio umetnik u modi, iscrpljen u potpunosti i teško se može nazreti mogućnost obnove interesa za ovog muzičara, dotle iz dela Vareza, koji nikad nije bio moda poput Veberna, još uvek zrači životna energija, samouverenost umetničkog stava, osećaj za prirodnu i zdravu arhaičnu osnovu zvuka.

Čini se da vreme daje prednost Varezu. Razlog tome vidim u načinu odnosa prema zvučnom materijalu. Nesporno je da taj odnos određuje i svo stvaralaštvo Šefera, Štokhauzena, Ksenakisa, Buleza ili Šnitkea. Svi oni eksperimentišu sa materijalom muzike kao što s njim eksperimentišu King Tabi (King Tubbu), Li "Skreč" Peri (Lee "Scresentsch" Perry), Alek Empajer (Alec Empire), Džef Barou (Jeff Barrou), ili disk-džokeji: Grooverider, Fabio, Goldie i A Guy Called Gerald.

Ali, postoji uvek jedno: *ali*. Koja je razlika između "priznatih" kompozitora poput Štokhauzena i Šnitkea s jedne strane i Li "Skreč" Perija i Džefa Baroua, s druge strane?

Verovatno treba početi od toga šta se misli pod *priznatošću*. Da su Štokhauzen i Šnitke daleka prošlost, neki zaboravljeni pluskvamperfekt, to se već pokazalo dovoljno argumentovano; niti ih ko uzima ozbiljno niti ih ko sluša (osim retkih mazohista kojima je sramota da priznaju da se u muziku ne razumeju ili da su gluvi od rođenja –

iako mogu biti kompozitori ili nastavnici muzike). Već je u više navrata istaknuto koja je uloga propagandne mašine koju čine mediji, izdavačke kuće i plaćeni muzički kritičari u stvaranju slike o savremenoj muzičkoj sceni. Zaključak je jasan: *priznatost* počiva na veoma tankim, prozračnim staklenim nogama.

Ako se postavi pitanje odnosa prema poslu kojim se savremeni "muzičari" bave, onda predanost kakva odlikuje rad grupe *Kraftwerk* ili rad Džefa Baroua na albumu *Portishead* (1997) daleko prevazilazi sve što je viđeno u sferi autorske kompozitorske muzike druge polovine XX stoleća.

Da bi se deficijentnost postupka, a s njom i nedostatak samosvesti savremene kompozitorske muzike pokazala u svom punom svetlu, dovoljno je okrenuti se onom što je danas najzanimljivije u pop-muzici. Jasno je: imam u vidu nemačku grupu *Oval* i njenog vođu Markusa Popa (Marcus Popp).

Markus voli da ponavlja: "Sve što se u poslednjih dvadeset godina zbivalo u elektronskoj muzici ne prelazi granice koje joj je postavio japanski inženjer konstruisavši ritam-mašinu početkom osamdesetih godina XX veka".

Izgleda da savremeni kompozitori, dočepavši se kompjutera, nisu shvatili ono što je moralo da im bude jasno: interfejs muzičkih programa (njihov oblik i njihove funkcionalne mogućnosti) jednoznačno određuju kako će zvučati rezultat njihove primene. U dizajnu muzičkih programa strogo je ugrađena kako predstava o muzici, tako i predstava o tome kako nju treba praviti. Kao što unutar zgrade voda može teći samo po u njoj ugrađenim cevima, tako i čovek koji je seo za kompjuter može da radi samo ono što je predvideo programer. U funkcionisanje vodovodnih cevi ugrađeni su zakoni hidraulike i gravitacije, a u funkcionisanje muzičkih programa – zakoni tradicionalne

zapadnoevropske muzike i to u njenom krajnje konzervativnom i školskom obliku.

Na pitanje: šta se može činiti, Markus odgovara: "Kao prvo, odustati od ideje "stvaranja muzike". Muzika je ostatak XIX stoleća. Kao drugo, primenjivati druge kompjuterske programe, koji poseduju sasvim drugačiji korisnički interfejs".

Navodim Markusa Popa iz prostog razloga što su njegovi stavovi u potpunom saglasju sa onim što sve vreme nastojim da na najjednostavniji način objasnim. On s mnogo razloga ispravno kaže: "Trebalo je već davno rastati se s idejom muzike kao sledom nota. Muzika nema nikakav odnos s notama"⁷⁴.

Sa pojavom muzike grupe *Oval* iščezao je čitav jedan sloj muzike čiji su muzičari izgubili značaj i aktuelnost, a pre svega se ima u vidu *Industrial*-muzika (*Nurse With Wound*, *The Hafter Trio*, nemački projekt *Croanioclast*, britanski *Main*). Za grupe koju su negovale tu vrstu muzike, poput kultne grupe *Nurse With Wound*, izgubio se interes već početkom devedesetih godina da bi ubrzo i njihovi stari albumi izgubili vrednost. Razlog je u tome što su s pojavom kompakt-diskova potisnute ne samo gramofonske ploče već i kasete, a *industrial-andergraund* počivao je na mreži kasetnih lajbova. Tehnološki napredak istovremeno je pokazao da su *Nurse With Wound* zapravo diletanti.

No, o tome se zapravo i radi. Diletantizam je postao zaštitni znak poslednjih decenija XX stoleća. Istina, ponekad se on zove muzička avangarda, ponekad *postmoderna*, ponekad *polistilistika*, ali vrednosni predznak je uvek isti. Is-

⁷⁴ Markus Pop je predložio i poseban izlaz iz nastale situacije: to je program *Oval-Process* koji dosad nije dobio širu primenu; tome je blizak projekt *Microstoria* u kojem Markusu pomaže Jan Verner iz *Mous On Mars*. Rezultat toga je muzički zbornik *Clicks and Cuts* frankfurtskog lajba *Mille Plateaux*.

kustvo moderne i postmoderne ponovljeno je u odnosu roka i post-roka.

Kao što je borba za vrednosti ili angažman u umetnosti bila osobina moderne koju je smenila post-moderna svojim relativizmom, sa polivalentnošću vrednosti i neodgovornošću, tako je i rok (ispunjen psihičkim traumama, razorenim nadama, depresijom i paranojom), smenio post-rok (čikaška grupa *Tortoise* s albumom *Millions Now Living Will Never Die*, 1996); izdišuću rok-muziku s njenim beskonačnim klišeima zamenila je produkcija *Tortoise*: jednom za svagda završeno je sa pesmama s refrenima, sa beskonačnim patosom, sa već odvratna tri akorda na gitari. Rok muzika više ne zahteva gitare, kompozicija se može stvarati sasvim drugim muzičkim sredstvima⁷⁵.

Više je no očigledan paralelizam koji postoji između savremene autorske "kompozitorske" muzike i elektronskih albuma koji pretenduju na originalni *sound*.

Danas vlada opšte ubeđenje da je 90% od onog što se prodaje pod nazivom: *tehno*, *haus*, *elektro*, *hip-hop*, *industrial*, *trans*, *hardkor*, *embient*, *dab*, *dram-en-bejs*, *nojz*, *trip-hop*, *eksperimentalna muzika*, *easy listening* – nesumnjivo *đubre*. Ali, isto tako, 90% muzike koja se prodaje pod

⁷⁵Tri čarobne reči sada su *dab*, *minimalizam* i *džez*. Termin *dab* (tehnologija primenjena na Jamajci) podrazumeva zapisivanje muzike na traku koja se potom tako prerađuje kao da nikad nikakvih muzičara na svetu nije ni bilo; *minimalizam* podrazumeva prelaz na novi princip komponovanja po kojem se ritmičke figure veoma lagano menjaju a muzika proizvodi statičan utisak, no pritom ne stoji u mestu; izraz *džez* koristi se u tom smislu što *Tortoise* mnogo improvizuju pa njihov *sound* (akustički prostor *trecka*), navodno, mestimično podseća na *cool jazz*. Ovo poslednje, pomenuti čikaški muzičari su odbacivali napominjući da oni ništa ne improvizuju. Pokazalo se da su im to svojstvo dodali muzički kritičari kojima je bila draga utopija sintetičke muzike kojom su hteli da spoje klišeja različitih stilova (*rok*, *džez*, *tehno*, *avangarda*).

nazivom: *pop*, *rok*, *džez*, *folklor* ili famozna "*klasika*" – isto je tako *đubre* i beskonačno ponavljanje onog što je odavno pređeno i što je odavno završeno.

Tako se dolazi do prvog preliminarnog zaključka: u metodskom pristupu zvučnom materijalu nema neke bitne razlike između tzv. savremenih kompozitora, s jedne strane, i tvorca *pop*, *rok* ili *andergraund* muzike, s druge. Oni jednako zamlaćuju svoju publiku, ali to nije vidno jer svaki tabor ima svoju publiku, svoje plaćene kritičare i svoje panegiričare.

Sa čisto teorijskog aspekta, moja simatija je na strani ovih drugih. Smatram da su neposredniji, časniji i iskreniji. Nisu tradicijom iskvareni. Trude se da kako znaju i umeju najbolje odrade to što su zamislili. Često je reč o fanaticima ili zanesenjacima: nije im pred očima samo novac kao Gubajdulini ili slava kao Šnitkeu, ili patološko samoveličanje kao Štokhauzenu, niti prepotentnost kao Bulezu. Ovi drugi su ne samo simpatičniji nego i intelektualno i profesionalno pošteniji. Preostaje mi da ukažem na neke od njih.

King Tabby (pravo ime Osborn Raddok, 1941) je sa svojim *sound*-sistemom debitovao kad mu je bilo dvadeset i tri godine. Tabi je bio fanatik elektronike, gutao je knjige ispunjene elektroshemama, a novac zarađivao popravljanjem radioaparata i televizora. Živeo je na Jamajci i smatra se prvim disk-džokejem. Njegova oprema bila je ogromna i teška, ali je u to vreme zvučala bolje od svih drugih. Za njega je složenost zvuka bila u drugom planu, ono glavno to je bio kvalitet zvuka.

On iza sebe nije imao bogate studije kao Šefer ili Štokhausen; od dva magnetofona on je napravio jedinstvenu eho-mašinu i prvi je na Jamajci počeo da koristi eho-efekte. Metalne visikokvalitetne zvučnike koje je sam konstruisao Tabi je kaćio po drveću i dobijao zvučne efekte koji su išli na sve strane. U tom smislu on je i pravi otac prostorne

muzike. Konkurenti su govorili da su čak i loše snimljene ploče u Tabijevom sistemu zvučale potresno, čak i bolje no u studiju u kojem su bile snimljene. Eho-efekat je brisao nejednakost snimka, dok je bas treperio.

Tada poznati producent Djuk Rejd radeći kao DJ primetio je čudnu stvar: kako su u to vreme ploče koje su koristili disk-džokeji imale s jedne strane pesmu s muzikom, a s druge samo instrumentalnu verziju i bile za kratkotrajnu upotrebu, Rejd je zapazio da kad se pri javnom emitovanju okrene druga, samo instrumentalna strana ploče, publika nastavlja da igra i počinje sama da peva; on je naizmenično okretao ploču i to se naizmenično dešavalo; bilo je to nešto slično karaoka-efektu.

Kada su od njega ostali disk-džokeji počeli da naručuju ploče s instrumentalnim verzijama, on je angažovao King Tabija, koji je baš u to vreme nabavio mašinu za narezivanje gramofonskih ploča, da mu narezuje ploče. Tako je Tabi, imajući dotad samo *sound*-sistem, došao u priliku da ima i studijske materijale firme *Treasure Isle*. Prvo što je uočio to je razlika između muzike na traci i muzike na ploči. Istražujući tu razliku on je počeo da istražuje kvalitativna svojstva zvuka; počeo je da eksperimentiše sa pločama i trakama na kojima se trag iznenada pojavljivao ili gubio.

U to vreme, šezdesetih godina, na Jamajci su producenti koristili samo dva mikrofona: oko jednog je bila ritam-sekcija (bubnjar, basista i ritam gitara), a oko drugog pevač i duvači; ritam sekcija je snimana na jedan kanal, a solista na drugi.

King Tabi je počeo da meša ritam i vokalni kanal, pa je takt ili izdvojen zvuk sa vokalnog kanala prebacivan na ritam-kanal, ili ih je međusobno smenjivao: u početku bi uzeo nekoliko taktova ritam-kanala, potom jednu vokalnu frazu bez pratnje, potom ponovo ritam-kanal, ali s novog

mesta. Kao rezultat dobio je pesmu s mnoštvom rupa koje su činili samo bas i bubnjevi. U praznine, nastale izbacivanjem vokala, ubacivao se disk-džokej koji je komentarisao sadržaj pesme i obraćao se publici. Tabi je snimao svoje verzije, ali ne zato da bi publika koja igra mogla i da peva poznatu pesmu.

Tako je nastao dab-miks koji se sastojao iz neočekivanih uključivanja i isključivanja kanala snimljenih na četvorokanalnu traku pri čemu je reverbacija, odnosno eho (efekat postojanog ponavljanja, kao da se zvuk odbija o zid), primenjivana na najrazličitije komponente snimka.

U početku je Tabi u studiju radio ono što je radio i na javnim nastupima kao disk-džokej, ali s kupovinom starog četvorokanalnog miks-pulta počinje nova faza u njegovom radu. Preradivši miks-pult, i svakodnevno poboljšavajući zvučnike, on je činio ono dotad nevideno: on je poboljšavao zvučanje ploča koje su mu donosili; po rečima očevidaca on je znao kako na *sound* deluje svaki detalj u električnoj shemi, svaki otpornik, kondenzator ili tranzistor. Dotad remontujući samo televizore i radioaparate, King Tabi je počeo da "remontuje" i snimke drugih producenata koje je dobijao.

U vreme kad je na Jamajci nastala velika konkurencija među disk-džokejima, pa nije bilo uobičajeno da se uzajamno potpomažu, King Tabi je obučio masu producenata; u njegovom studiju je sve bilo do perfekcije čisto i uredno; on je uvek bio u ispeglanoj košulji i odelu, s besprekorno izglancanim cipelama na nogama; za njega su čak govorili da je izgužvane novča-nice nosio u banku i menjao za nove, da je London poznavao kao da je celog veka u njemu bio taksista, iako nikad nije bio u Velikoj Britaniji.

King Tabi je bio tehničar. On nije umeo da peva, ni da stvara muziku; on nije hteo da bude najveći muzičar na svetu kao Šnitke; od njega nam nije sačuvano mnogo

snimaka, ali znamo da je bio veliki majstor zvuka, i u istoj smo situaciji kao kad tvrdimo da je Nikolaj Rubinštajn, od koga nemamo nijedan zapis, jedan od prvih pet pijanista svih vremena (pored Lista, Buzonija, Rahmanjinova i Rihtera).

King Tabi je svorio i jedan od prvih long-plej albuma: *Blackboard Jungle Dub* (1973) mada je na ploči kao autor naznačen *The Upsetter*. U suštini, ta ploča je rezultat saradnje dvojice tadašnjih autsajdera i ekscentrika: King Tabija⁷⁶ i Li "Skreč" Perija.

Krajem šezdesetih godina **Li "Skreč" Peri** (to je jedno od više desetina njegovih imena) eksperimentisao je sa čisto eksperimentalnim rege-ritmovima (*reggae*); skupljao je odlomke iz ranije snimljenih pesama, primenjivao na njih eho-efekt ne obraćajući pažnju na kvalitet snimka. Jedino što ga je interesovalo bio je *duh muzike, kvalitet vibracija*. Peri je snimio više desetina long-plejki, na hiljade singl-ploča, afirmisao Boba Marlija, uticao na *sound* britanskog pank-roka i u isto vreme jedna je od najkontroverznijih i najparadoksalnijih ličnosti savremene pop-muzike. U njegov studio *The Black Ark*, kao u neko svetište, dolazili su na Jamajku hodočasnici iz Amerike, Evrope i Afrike i to u vreme kad njegova dela nisu na Jamajci nailazila na neko posebno razumevanje; njegovi sugrađani su ga smatrali nastranim čovekom, sklonom ekstravagantnim efektima.

Činjenica je da Perija nisu razumele ni njegove najbliže kolege-producenti; ako nije teško stvoriti čist snimak bez basa i bubnjeva, zašto treba presnimavati muziku na desetine puta s trake na traku i na taj način uništavati sve

⁷⁶ King Tabija je 6. februara 1987. ubio lopov i opljačkao ga pred njegovom kućom; odneo je zlatni lančić, nekoliko dolara i revolver (na koji je Tabi imao dozvolu). Iako je bio dvadeset godina zvezda *reggae* na Jamajci, novine o njegovoj smrti nisu donele ni vest.

visoke frekvencije, unoseći deformacije koje se potom ne mogu ispraviti – pitali su se.

Osim toga, dobri producenti su oni čije pesme dospevaju na hit-parade i prodaju se u desetine hiljada primeraka. Peri takav nikad nije bio; on nije načinio nijedan poznat *riddim* (ritam, tj. bas-pasaž koji je široko popularan i stalno se javlja u mnoštvu pesama).

Ali, u njegovom malom studiju koji je bio islikan tako da je više ličio na faraonsku grobnicu, sa zidovima prekrivenim fotografijama, omotima ploča, slikama iz časopisa i stripova, ilustracijama iz anatomskih atlasa, a što se neprestano obnavljalo, stalno je bilo mnoštvo posetilaca; Peri je u isto vreme organizovao ritualno pušenje marihuane, koje je moglo trajati i po dve nedelje, vedrima je pio rum, zalivajući ga američkim LSD-om.

Jedino što je ostalo nejasno, jeste, kako je na magnetofonu sa četiri kanala stvarao zapise kao da su rađeni sa magnetofonom od 24 kanala koristeći samo još jedan obični stereo magnetofon; bez obzira što je sve vreme bio pod uticajem marihuane, u studiju se ponašao krajnje despotski: svaki muzičar je dobijao tačna uputstva o tome šta i kako treba da svira; kad ga ne bi razumeli, on im je objašnjavao igrajući.

Ono na čemu je insistirao jeste vibracija (*vibe*) muzike; muzika ne treba da se kreće od zvuka ka zvuku, od note ka noti, već treba stalno da treperi. Nedopustivi su nepokretni, zaleđeni zvuci. Muzika mora da izražava atmosferu. Ta rasfokusanost muzike kasnije će se sresti u ambijentalnoj muzici.

Očevici govore da se Peri bez ikakvih obzira odnosio prema snimcima i samom snimanju i da je za to koristio najgrublje metode. On nije samo rezao traku na delove menjajući im mesta, već je glavu magnetofona namerno prljao, a potom, završivši posao, brisao je prljavom košuljom.

Peri je na snimljene trake duvao dim marihuane, stavljao ih nad dim indijskih štapića, ili ih je palio, potom gasio i sušio. Stavljao ih je i na jako dnevno svetlo, ili ih je zakopavao u vlažnu zemlju. Govorio je da "muzika treba da stupi u vezu sa duhom predaka kako bi dobila pozitivne vibracije zemlje". Materijal njegovih dela su krici dece na ulici, zvuk sirena, odlomci iz holivudskih horor- ili kung-fu filmova, italijanskih vesterna. Treba reći da je Peri visoko cenio doprinose Brus Lija i Klint Istvuda svetskoj kulturi.

Kad se sve ovo ima u vidu može se postaviti pitanje u čemu je originalnost Pjera Šefera i svih autora konkretne muzike? Nijeli im jedina prednost u veličini njihove nametljivosti uzrokovane društvenim statusom koji su stekli na račun duhovnih predaka čiji su autoritet uzurpirali.

Trake sa zapisima Perija, slate su u London, Krisu Blekuelu, vlasniku *Island Records*-a. Ta diskografska kuća mu je 1976. izdala album *Super Ape*, delo pretrpano detaljima i daleko od dab-minimalizma King Tabija.

Kris Blekuel je odbio da izda treći album Perija; činjenica je da je Blekuel i snimke za prethodne albume već sredinom sedamdesetih godina korigovao u njujorškim i londonskim studijima uz pomoć profesionalnih producenata i studijskih muzičara; vlasnik *Island Rekord*-sa znao je šta treba pružiti razneženim evropskim i severnoameričkim ušima. Takav pristup biće svojstven kasnijem *World Music*, a reč je o muzici koja se pravi zavisno od trenutne mode, a pritom licemerno prodaje kao originalna muzika. To se desilo kad su kalifornijski džez-muzičari natrapali na brazilsku bosa-novu, a isto je i *reggae* Boba Marlija.

Kada se prihvatio da na nagovor zemljaka, sumnjivih namera, načini brodvejski rege-mjuzikl, Peri je načinio veliku grešku: mislio je da će biti u prilici da potroši mnogo tuđeg novca, ali do toga nije došlo jer je sa zemljacima

nestao i novac; nakon toga, revoltiran, prilaze kući zasipao je cementom da mu niko ne bi mogao ni prići idući mokrom zemljom; obrijao se i promenio ime; prozvao se: *Dža Rastafari*⁷⁷ *Haile Selasije Prvi*. U proleće 1979. godine kad ga je napustila žena Polina, koja nije više mogla da podnosi ni njega ni njegove ljubavnice sa svih kontinenata, Peri je sekirom demolirao a potom spalio svoj studio. Neki kažu da su mu dosadili trgovci kokaina, reketaši i nemački turisti, a drugi da je hteo da naplati osiguranje (mada se pokazalo da nikakvog osiguranja nije ni bilo). Bio je uhapšen, i nakon četiri dana u zatvoru, nastavio je da se ekscentrično ponaša: izgoreli studio je prekrio natpisima s mnoštvom krstića, žvakao je novčanice, molio se na bananama, a nad svakim posetiocem je obavljao obred krštenja polivajući ga vodom iz baštenskog šmrka. Govorio je kako će se na narednoj hit-paradi obogatiti, zaraditi milione, kupiti rols-rojs, a tad će nastupiti kraj sveta i on će se svemu smejati.

Sva ova ekstravagantnost Perija, neodoljivo podseća na Štokhauzena; razlika je samo u tome što Li "Škreč" Peri život živi iz njegovih istinskih dubina, a Štokhauzen površno blefira, sračunato da zapanji naivnu prostotu; Štokhauzenov nastup na EXPO u Osaki 1970, koji je odneo milione maraka, ispod je nivoa ekscentričnog Perija koji je i prema novcu kao i prema vrednostima civilizacije imao daleko zdraviji odnos no Štokhauzen i kad se sve sabere, daleko manje novca potrošio.

Tačno je i to da je Peri bio neodgovoran i ekscentričan. Pa šta. On se ekscentrično odnosio ne samo prema muzici

⁷⁷ Rastafari je oblik religije na Jamajci; širi se kad i hipi-pokret. Cilj religije je izlazak iz nevolje, iz Vavilona i povratak u domovinu (Egipat) gde su zakopani koreni. Simbol religije je lav u kruni i trobojka (zeleno, žuto, crveno – boje etiopske imperatorske zastave). Do pojave *reggae* muzike to je religija malobrojnih fanatika, a potom cele Jamajke. Treba pritom znati da je postojbina naroda Jamajke Kongo, a ne Etiopija.

već i prema svemu što bi dotakao, prema prostorijski u koju bi ušao kao i prema svom spoljašnjem izgledu.

Jamajku je zamenio švajcarskim planinama; u podrumu svoje vile nastavljao je i tamo da snima muziku i povremeno daje izjave za štampu; govorio je da je odlazak s političkog položaja Ronalda Regana, Margaret Tačer i Edvarda Siga (premijera Jamajke), delo njegovih ruku; uveravao je da će bog ogleдала odrubiti glavu Margaret Tačer i iz nje pustiti sedam demona i potom svakog od njih posebno uništiti.

Perijevu sliku su 1995. članovi grupe *Beastie Boys* stavili na korice svog časopisa *Grand Royal*. Time su hteli da pokažu kako je upravo on otac retro-fanka⁷⁸ (*retro-funk*) i brejkbita (*breakbeat*). Nakon njegovog intervjuja kojim je sve oborio s nogu, nastala je poplava ponovnih izdanja Perijevih starih snimaka, on je postao moda, mada možda ranije moda nikad nije ni bio. Niz muzičkih časopisa počeo se utrkivati u tome ko će s više argumenata objasniti da su *dab* sa Jamajke i *Li "Skreč" Peri* izvor celokupne savremene pop-muzike.

Ne zanemarujući eksperimentisanje zvukom kakvo nalazimo kod grupa kao što su *Kraftwerk*, *Suicide* (njujorški duet koji je do apsurdna doveo minimalističku koncepciju *Velvet Underground*), kao i pojave *kraut-rock*, *ambient music* (smer koji je inicirao klavirista grupe *Roxy Music* Brajan Ino s njegovim albumom *Discret Music* (1975) i koji

⁷⁸ Fank je samostalni muzički stil iz kog je kasnije nastao disko.

Šezdesetih godina fank je nastao iz džez, soula i ritam-en-bluz. To je crna reakcija na 1969 godinu hipi-pokret, psihodeliku i hard-rok koji je sedmi indigo u odnosu na crni ritam-n-bluz. U ritmičkom smislu fank je elegantniji od sve muzike nastale od *The Beatles* do *Led Zeppelin*. Fank odlikuje specifično ubrzani ritam, a to znači da u istom ritamskom pasažu fank-bubnjar učini dva puta više udaraca od njegovog belog kolege. Muzika u celini od toga nije brža, ali je raznovrsnija i živahnija. Zato beli rok-en-rol deluje kao udaranje kašikom po šerpi.

nije ništa drugo no niz naivnih klavirskih preliva i nije čudno što je on potom (nakon *Ambient 1. Music for airports*) završio kao producent tuđe muzike, *industrial* (s lozinkom grupe *Throbbing Gristle*: "industrijska muzika za industrijski narod") čija je koncepcija suprotna onoj koju nalazimo kod grupe *Kraftwerk* koja je htela da čini muziku budućnosti, a sebe videći kao grupu inženjera, i isto tako ne zanemarujući pojave tog vremena kao što su: *beat*, *break*, *breakbeat* (što nije ništa drugo do pokradena muzika iz tuđih pesama), te konačno *hip-hop* (brejkbīt + rep), koji kao pojava nastaje paralelno s pankom - sledeća značajna pojava je **Alek Empajer** (Alec Empire).

Ovde treba načiniti jednu malu digresiju i vratiti se malo unazad; činjenica je da se ime Aleka Empajera vezuje za Berlin s početka devedesetih kad je ekstazi zamenjen amfetaminom i heroinom i za tehno-bunker *Technozid* u kojem je puštao ploče Alek Empajer.

Reč je o tehno-muzici čiji su tvorci Huan Etkins, Kevin Sonderson i Derik Mej koji su svojoj žurci dali ime *Deep Space*. Kao svoj ideal oni nisu videli žestoku, mehaničku, nehumanu muziku, već su suprotno tome, nastojali da stvore složenu, visokotehnološku, mnogoslojnu muziku koja treba da ovlada dušom i da donese nadu. Huan Etkins je smatrao da takva muzika može nastati u Detroitu (koji se zbog Fordovih fabrika automobila) zvao *Motor City*, a da će se novi, utopistički Detroit zvati *Techno City*⁷⁹.

Huan Etkins bio je pod neposrednim uticajem knjiga tada popularnog futurologa Elvina Toflera koji je pisao o

⁷⁹ Detroiti tehno-pioniri bili su u dobokom andergraundu, za njih niko nije znao i jedini koji su za njih mogli znati bili su di-džeji koji su forsirali čikašku *house*-muziku koja se pojavila 1984; to je bila muzika koja se mogla snimati kod kuće zahvaljujući tada novoj ritam-mašini Roland TR808.

visokotehnološkoj budućnosti prepunoj lasera, robota i kompjutera; na Etkinsa je najveći uticaj ostavila Toflerova knjiga *Treći talas* (Third Wave, 1980) koja govori o postepenom nadolaženju budućnosti, o tome da će se na početku nove epohe koja nam predstoji pojaviti ljudi koji misle drugačije i čiji mozak drugačije funkcioniše, a da su ti ljudi zapravo agenti budućnosti koji dolaze u naše vreme iz budućnosti; njih Tofler naziva tehno-buntovnicima (*Techno Rebels*). Preuzevši od Toflera izraz *Cybotron*, Etkins pod tim nazivom osniva sa Rikom Devisonon elektro-grupu, ali već sredinom osamdesetih stil elektro će izgubiti uticaj, a iz njega će potom nastati savremeni hip-hop i tehno.

U to doba čikašku muziku su u Evropi slušali po diskotekama mahom homoseksualci; ostaloj većini ona je bila dosadna; situacija se naglo izmenila kad se utvrdilo kako nakon jedne tablete ekstazija ljudi jedni druge vide drugačije, a muzika se čuje sasvim drugim ušima. Tu više nije bilo nikakve monotonije: *house*-ritam se doživljavao kao zvuk sveobuhvatne sreće i ljubavi ka bližnjem.

Američki producenti ovo nisu znali; oni su snimke pravili trezne glave; uostalom, u američkim diskotekama upotrebljavao se kokain, meskalin i LSD, ali u malim količinama i tamo nikom nije palo na pamet da muziku veže za delovanje narkotika. U Evropi je do erupcije interesa za novu muziku došlo samo zahvaljujući *ekstaziju*⁸⁰.

Osnovni sastojak ekstazija je metilen-dioksi-met-amfitamin (skraćeno MDMA); ekstazi je po prvi put sintetizovao nemački koncern *Merk* 1912. godine Nakon

⁸⁰ Odlučio sam da ovde nešto više kažem o ovom fenomenu, budući da je kod nas sada ekstazi u velikoj modi, mada sa zakašnjenjem od dvadeset godina. Kad moda prođe, kad omladina nakon ekstazija i mineralne vode *izlaz* nađe u amfetaminu i pivu, ovih ću nekoliko stranica izbaciti u nekom od narednih izdanja ove knjige; sada o tome pišem isključivo iz edukativnih razloga.

Prvog svetskog rata on je ispitivan na životinjama u tajnim američkim laboratorijama, a u naučnoj literaturi se pojavio tek posle Drugog svetskog rata. Mnogi od ispitivanih preparata našli su se ubrzo u širokoj upotrebi (kao LSD) ali ne i MDMA.

Sredinom šezdesetih godina MDMA je ponovo bio sintetisan; njega je otkrio kanadski hemičar ruskog porekla, Aleksandar Šulgin. Ovaj hemičar je 1960. probao halucinogeni narkotik meskalin i otkrio za sebe novi svet, došavši do zaključka da se čitav svet zapravo nalazi u našoj svesti. Radeći u hemijskoj laboratoriji on je na sebi isprobavao meskalin i druge narkotike; ubrzo je proizveo više desetina narkotika i svi su oni bili halucinogeni. Njegova kompanija (*Dole Chemical Company*) nije mogla ni da ih reklamira ni da ih prodaje, jer je u to vreme u Americi vladala panika oko LSD.

Šulgin je napustio fabriku i kod kuće napravio laboratoriju, nastavivši sa eksperimentima; u toku sledećih tridesetak godina on je sintetisao narkotike koji čoveku menjaju sliku sveta; stosedamdesetdevet je opisao, zajedno sa načinom proizvodjenja u kućnim uslovima, i to objavio u svojoj autobiografiji. Oko njega se ubrzo stvorio krug poklonika koji su ekstazi probali na sebi; obično na pikniku, uz odmor, čitanje i muziku. Narednog dana svi bi beležili zapazanja. Osamdesetih godina Šulgin je postao kulturna ličnost⁸¹.

⁸¹ Zašto ga niko nije zaustavio još šezdesetih godina? Zato što je Šulgin bio službenik dr-žavne organizacije za borbu protiv narkomanije i bio ekspert br. 1, a to znači da je imao licencu na manipulisanje svim mogućim narkoticima. Osim toga on je bio i član elitnog *Bohemian Club* – bastiona Republikanske partije u San-Francisku. Pravednosti radi, mora se reći da u to vreme droga nije bila stvar partije i da u to vreme vladajuće partije se nisu borile za primat na distribuciju droge; tek 1994.

Kada je MDMA probao po prvi put 1967, nakon niza drugih halucino-genih narkotika, Šulgin je bio iznenađen: MDMA nije izazivao halucino-ge-ne efekte, već veliku toplotu organizma, prijatnost i blaženstvo. On ga je nazvao *empatogen*, budući da pod njegovim uticajem čovek počinje da se uživljava u situacije drugih ljudi, da iz dubine duše prihvata njihov probleme, da im bukvalno "ulazi pod kožu", da postaje otvoren, poverljiv i da se oslobađa strahova i uzdržanosti.

Tek nakon deset godina Šulgin je sa svojim rezultatima upoznao svog prijatelja psihijatra i psihoterapeuta Lea Zofa, koji je uskoro s novim čudesnim preparatom upoznao preko 4000 psihoterapeuta. Tako je s rasprostira-njem ideologije New-Age,⁸² MDMA prihvaćen kao eliksir koji oslobađa od svih nedaća: čoveku bliskoj okolini.

Poučeni iskustvom šta se dogodilo kad je LSD izašao ispod kontrole i dospeo u ruke narko-biznismena, psihoterapeuti su MDMA nekoliko godina držali u tajnosti pod drugim imenom (*Adam*) mada je osamdesetih godina MDMA u Americi bio legalan.

Uskoro je njega počela masovnije da proizvodi jedna bostonska grupa terapeuta da bi se 1983. jedan od njenih članova preselio u Teksas i sa svojim drugovima koji su dotad trgovali kokainom, a hteli da sad izađu na pravi put, počeo da rasprostranjuje MDMA pod nazivom *ekstazi*. Teksaška grupa se nije bavila psihoterapijom već je ubrzo organizovala prodajnu mrežu, uključila u nju studente, i već prve godine prodala nekoliko miliona doza u tabletama ili u

Šulginu su učtivo skrenuli pažnju da se time više ne bavi, a tada je on imao već 70 godina.

⁸² Odvratni stil koji teži delovanju na podsvest slušalaca, čime opravdava svoju muzičku sterilnost (videti eksperimente Brajana Ina, džez pijanista Bila Evansa i Kejta Džareta kao i grupe *Tangerine Dream*).

obliku biljnog rastvora u malim braon flašicama. Godine 1985. MDMA je bio zabranjen u Americi, ali je u tom trenutku već bio poznat u njujorkškim klubovima homoseksualaca s kojima je bio u odnosu i *Paradise Garage*.

U Engleskoj je MDMA zabranjen još 1977; omladina je u elitnim klubovima konzumirala amfetamin i zalivala ga alkoholom. Početkom osamdesetih iz Njujorka su počeli da stižu paketi sa ekstazijem (tableta je u Londo-nu stajala 25 funti, a u Njujorku samo 6 dolara). U početku to je bila zabava predstavnika šou-biznisa i sveta mode koji bi uzevši tabletu seli na pod ili u fotelju, i slušali muziku grupe *Art Of Noise*; to se nazivalo "ekstazi-parti". Ta publika još uvek nije znala da se uz to može i igrati.

Do obrata dolazi 1987. na Balearskim ostrvima, na ostrvu Ibica u vreme proslave rodendana disk-džokeja Pola Oukenfolda; nakon što je sa trojicom svojih kolega, probao ekstazi i videvši kako on deluje na prisutne, Pol je došao do otkrovenja (tada nastaje evropska *techno-house*-kultura koja je veoma uticajna do naših dana; sve vreme, do danas, Pol Oukenfold dobija titulu najpopularnijeg disk-džokeja Engleske). Vrativši se u Englesku, disk-džokeji počinju da organizuju *acid-party* čiji je znak, stari znak hipija (*smiley*), a glavni deo partija je ekstazi.

Uskoro se u klubovima *Schoom* i *Future* utvrdilo kako formula *ekstazi + acid-house muzika* proizvodi masovnu euforiju; u klubu *Heaven* okuplja se po hiljada i po ljudi; moda se širi, 1988. cena jedne tablete je 15 funti; trgovina donosi veliki profit; nova kultura klubova pretvara se u granu ekonomije (u senci). Leta 1988. svi klubovi prelaze na *acid-house* i to je doba poznato kao *Summer of Love*, nešto mnogo paralelno onom od pre dvadeset godina (1968) kad se širio hipi pokret.

Bulevarski list *The Sun* je 17. juna prvi put pisao o novom narkotiku. Istina, novinari su mislili da se radi o

LSD, iako je publika igrajući vikala: *Eeeeeeesiiiiid*. U junu je zabeležen prvi smrtni slučaj od ekstazija i niko nije znao koliko je on zapravo opasan; istina, kružile su priče kako ekstazi isušuje kičmenu moždinu (istina, sve korisnike je bolela kičma, ali od igre); niko nije obraćao pažnju na neposredne posledice, a one su bile sledeće: sutradan, kad sve prođe, nastupa *coming down* – stanje depresije, praznine, očajanja. Sredinom nedelje depresija se može vratiti. Kasnije su postali vidni i mnogi slučajevi hipertermije, tj. pregrevanja organizma koji pod delovanjem narkotika ne može kontrolisati svoju temperaturu. Igrači, izmučeni igrom, piju vodu na litre i to često dovodi do nesrećnih slučajeva. Konstatovano je razorno delovanje narkotika na bubrege, i posebno, mozak.

Najvidnije posledice ekstazija jesu depresija, nesanica, gubitak pamćenja, nastupi paničnog straha, psihoze i paranoja. Kod nekih sve te "radosti" postaju hronične i ne mogu se izlečiti. Kada povećanje doza ekstazija više nema efekta, tada igrači (ako ne gube interes za igru) prelaze na kokain i heroin. Na berlinski rok festival *Love Parade* i danas često dolaze igrači iz prvog talasa, ali više ne igraju.

U Evropi 1988. nastaje prava ekspanzija *acid-housa*; javljaju se i prvi evropski snimci, jer je čikaških bilo nedovoljno; javlja se nova grana ekonomije, raste broj producenata i disk-džokeja, diskografskih kuća i klubova, počinje igra na svežem vazduhu. Nastaju novi stilovi u Engleskoj - *handbag* i *hardbag*⁸³; u to vreme javlja se osećaj lakoće i slobode i to utiče na muziku; tu je početak onog što se kasnije zove *intelligent techno*.

Kada su uskoro detroitski tehno-pioniri došli u Englesku nisu znali šta se dešava: Huan Etkins, za koga u

⁸³ Ima se u vidu muzika koju kad čuju devojke ne mogu da stoje na mestu već spuštaju tašne na zemlju i igraju gledajući u njih.

Americi niko nije znao niti je želeo da zna, našao se pred pet hiljada izbezumljenih igrača i nije shvatao šta se uopšte događa; no, to je istovremeno i kraj svih stilističkih barijera. Nastupa nova era (*Hardcore, Underground resistance, Gangsta rap, Gabber*).

Samo nakon nekoliko godina u Evropi, posebno u Holandiji, prelazi se na amfetamin i pivo, igrači igraju i jedni druge udaraju po glavi velikim naduvanim gumenim motkama i čekićima; tuče i korišćenje noža postaju normalna stvar, jača neo-fašizam, a producentima ništa novo ne pada na pamet, sem povećanja ritma sa stoosamdeset na dvestapedeset taktova u minutu; ko veoma brzu bas-ritam - muziku proglašava za muziku mentalnih idiota on onda verovatno ima u vidu *hepi-hardkor*. Sad se vraćamo Aleku Empajeru.

Alek Empajer nastupa u vreme Zalivskog rata, u vreme čudovišne manipulacije javnim mnjenjem od strane *CNN*, u vreme kad u opticaj ulaze izrazi kao što su: *globalno selo, virtuelni prostor, internet*, a koji simbolišu totalnu kontrolu ličnosti. On osniva antifašističku grupu *Atari Teenage Riot* (ATR); iza toga stoji čitav niz ideja: zauvek je završeno s muzikom za igru i jedina alternativa je *Digital Hardcore*⁸⁴. Prvi koncert Aleka i njegove grupe izazvao je takav potres da su na naredni koncert došli svi ozbiljni ljudi Londona, a s namerom da vide novo čudo berlinskog andergraunda. Odmah su ovoj grupi ponudili, ugovore dok je ona bila time zatečena. Alek Empajer ne podnosi tehno i disko-muziku, svi bezumni igrači za njega su hitlerjugend, i to ima smisla jer su neonacisti veličali trans i tehno kao novu muziku nemačke omladine. Sam Alek je krajnje ozbiljan: on ne naseda na utopističke ideje o preobražaju društva na demokratskim

⁸⁴ To su fragmenti partija na gitari metalista iz grupe *Slaye*, zatim unakaženi, do neprepoznatljivosti brejk-bit, zvuci industrije i uzdasi i krikovi. Glavna ideja bi bila: "Zvuci bunta izazivaju bunt."

osnovama i smatra da su najsavremeniji demokratski principi samo savremena forma fašizma.

Alek ne podnosi stil života po kome se krajem nedelje ide u klub da bi se igralo i zaboravio život kako bi se čovek mogao osetiti srećnim; Alek ne upotrebljava ni narkotike ni alkohol i smatra da nemačka vlada rasprostire tehno-muziku i ekstazi da bi kakvu-takvu radost dala narastajućoj generaciji, a da je u tome slede i vlade drugih manjih, satelitskih država.

Neko misli, kaže on, da prava muzika nastaje kad bubnjevi imaju ritam od dvesta udara u minutu. To je glupost! Prava muzika može imati i nula taktova u minutu, a da pritom bude nepodnošljiva za slušanje. Cela stvar je u kvalitetu zvuka.

Nije mi namera da ovde podsećam na Kejdža; imam utisak da on nikad nije muzici pristupao ozbiljno kao Alek Empajer. A kad je reč o kvalitetu zvuka, treba podvući da iza Alekovih metodskih postupaka postoji i čitava konzistentna teorija. On je pobornik brzo napravljene muzike koja odvratno zvuči i tu nije stvar u tome koliko je ona brzo napravljena; jako deformisan zvuk nije posledica nepažnje i toga što se nad njim malo radilo, već, naprotiv, posledica specijalnih efekata. Za mnoge evropske kritičare *Atari Teenage Riot* je pank grupa epohe tehno i na njih bi se mogao primeniti termin *tehno-pank*.

Treba istaći jedan fenomen kojim se sva pop-muzika razlikuje od klasične muzike, a to je anonimnost stvaralaca. Kao da se nalazimo na početku istorije. Dok savremeni kompozitori nastoje da svoja imena ukucaju na stubove istorije svetske istorije i dozvoljavaju da im se dela izvode na koncertima zajedno s delima Mocarta ili Betovena, disk-džokeji nastupaju bezimeno, sa mnoštvom pseudonima, a pritom o vrsti posla kojim se bave često sude na daleko višem nivou od svih muzičkih "avangardista" i - daleko poštenije.

To intelektualno poštenje koje toliko nedostaje jednom Štokhauzenu, Bulezu ili Kejdžu, dolazi do punog izražaja kod disk-džokeja koji su muzičari sasvim novog tipa, budući da su muzikom neopterećeni. Oni smatraju (*DJ Spooky*) da di-džejska muzika stvara budućnost bez prošlosti, i novu muzičku formu – miks: to je muzika budućnosti. Ali, kako je s poplavom elektronske muzike za igru, došlo do opadanja njenog kvaliteta, potraga za interesantnom muzikom postala je veliki posao, budući da malo ko može nedeljno da preslušava na stotine diskova.

Kao teorijski značajne i interesantne stvaraoce pomenuo bih još dvojicu pop-muzičara: Džefa Baroua i Džoa Cimermana; u prvi mah, s obzirom na pristup muzičkom materijalu, oni su jedan drugome antipodi – pravi predstavnici maksimalizma, odnosno minimalizma. Ali, u njihovim stavovima ogleda se stanje savremene pop-muzike koja devedesetih godina dolazi do svoga kraja.

I to je krajnje interesantna činjenica: ako je kraj klasične muzike nastupio krajem XIX stoleća, kraj pop-muzike nastupa na kraju XX stoleća, krajem devedesetih godina. Tada nastupa apsolutna tišina u kojoj se ponekad još na trenutak, začuje batrganje zaostalih muzičara do kojih još nije došla vest o tome da muzike nema.

Pogledajmo kako je, po rečima **Džefa Baroua** (*Jeff Barrou*) tekao rad na albumu *Portishead* (1997).

Za svaku pesmu, kaže Barou, mi smišljamo novu proceduru snimanja, ali kao po pravilu, rad počinje time što sempliramo⁸⁵ nekoliko muzičkih odlomaka i malo

⁸⁵ Sempliranje (*Sampling*) je rezultat masovnog širenja digitalne tehnologije i epidemija sempliranja je dostigla vrhunac sredinom devedesetih godina. Za razliku od sintezatora, sempler dozvoljava muzičaru da zapisuje sve vrste zvukova iz okolnog sveta. Sempler kao i magnetofon pamti muzički odlomak i potom, pritiskom na dugme on taj odlomak reprodukuje jednom ili u nizu; više puta ponovljen zvuk naziva se petlja ili ciklus (*loop*). Osim toga, sempler transponuje početni

improvizujemo na muzičkim instrumentima i tako dobijamo materijal u trajanju oko dva minuta. Potom rezultat puštamo kroz analogne pojačivače i što je stariji i više izraubovan pojačivač tim bolje zvuči.

Kaseta s preliminarnom varijantom šalje se pevačici Bet Gibson i ona u svom domaćem studiju snima vokalnu deonicu. Tako se dobija demo verzija pesme.

Potom se ta pesma opet slaže iz komada, ali se svaki iskorišćen fragment u demo-verziji pažljivo izvodi na živim instrumentima. Ako su u demo-verziji bile iskorišćene dve note odsvirane na violončelu, na glavno snimanje poziva se simfonijski orkestar koji mnogo puta ponavlja te dve note. Tokom rada na albumu *Portishead* (1997) sakupilo se na hiljade takvih zvučnih fragmenata ukupne dužine oko deset časova.

Nakon toga, prelazi se na ono glavno. Varijante svakog snimka snimane su na plastične gramofonske ploče, posle čega su te ploče podvrgavane starenju, po njima se gazilo nogama, grebane su, a potom puštane kroz gramofone s različitim glavama, određeni pasaži su ponovo snimani na traku ili propuštani kroz sempler. Ako je bilo potrebno, dodavana je nova partija, recimo deonica na bubnjevima.

Sve to ponovo je snimano na gramofonsku ploču, ona se gazila, a iz nje je uziman mali odlomak i puštan kroz sempler koji omogućuje da se i najmanja akustička krhotina može dotle ponavljati dok se iz nje ne dobije samostalna, mada dovoljno monotona celina. Njoj je opet moguće dodati šta je potrebno i sve se to ponovo snima na gramofonsku ploču koja se opet podvrgava starenju.

akustički fragment, tj. sabija ga ili razvlači, da bi dobio tonove različite visine. Savremeni sempleri omogućuju velike deformacije prvobitnog muzičkog fragmenta.

Posle nekoliko ponavljanja čitavog ovog postupka rezultat koji se dobija gubi svaku sličnost u odnosu na početno delo.

Ovakav postupak je ipak redak i malo ko ima u sebi toliko sado-mazohizma da ovo sve izdrži; *Portishead* je četiri puta previsio dozvoljeni budžet za snimanje albuma i grupa je bila na granici raspada, a njen vođa Džef Barou jedva da nije u depresivnom stanju završio u psihijatrijskoj bolnici. Trebalo mu je godina dana da se povrati, da završi prvu verziju i nastavi rad na albumu koji je trajao još godinu dana.

Čitav ovaj postupak Barou objašnjava na sledeći način: "Mogli smo uzeti sintezator, pritisnuti dugme "duvački instrumenti" i dobiti pravilni zvučni akord. Ali, savremene mašine te prisiljavaju da primenjuješ standardne zvuke. One ti ne dozvoljavaju da razvijaš svoje ideje i na kraju ruše tvoje stvaralačke sposobnosti. Sintezatorima se koriste samo oni koji imaju malo novca. Pravi muzičar će s najvećim zadovoljstvom da organizuje pravi orkestar."

To što je Barou činio, to je samo neposredna reakcija na opšterasprostranjen način snimanja profesionalne muzike koji je vladao osamdesetih godina, kada je bilo uobičajeno da se deonice s udaračima snimaju s trideset mikrofona, a sve je bilo prožeto čistim tehnicističkim duhom, pa je svaka stvaralačka samostalnost bila isključena; sve se zapisivalo čisto, čvrsto i zvonko. Rezultat je bio bez emocija, grešaka i hiljade drugih stvari koje, po rečima Baroua, od muzike prave dobru muziku. Ovde se može konstatovati postojanje svesnog nastojanja da se u obradi i primeni zvučnog materijala ode korak dalje od onog na koji se oslanjala avangarda pedesetih godina promovišući u elektronskoj muzici sterilni zvuk.

Isto to moguće je ostvariti i na drugi način, idući jednim "minimalističkim" putem, minimalističkim u smislu

zahteva i namernim korišćenjem niskokvalitetne tehnologije.

Kao primer može se navesti rad **Džoa Cimermana** koji aranžira, snima, prerađuje i iznova zapisuje sve - na običnom magnetofonu. Ako to u prvi mah i izgleda urađeno na brzinu, pokazuje se da je zapravo rezultat višemesečnog rada nad nekom pesmom, a u tome se zapravo ogleda specifičnost Cimermanovog tumačenja prirode muzičkog materijala.

Cimerman kaže: "U stvaranju muzike važan je princip; nije potrebno uložiti hiljade maraka da bi se stvorila dobra muzika. Hi-Fi je ono što se odlično slaže sa svim ostalim, radiom, klubom, časopisom - to je svojevrsni audio-konformizam. Na mojim aparatima su već efekti Low-Fi. Pretpostavlja se da ću ja koristiti skupu opremu da bi na njoj dobio efekat koji imitira prljav zvuk. Kao da nema drugog načina da se snimi odvratan *sound*. To je apsurdno!"

Na pitanje o tome da li je svestan toga da njegovi snimci, reprodukovani u dobrim studijima, zvuče mutno, kao neka muzika koja je loše zapisana, Cimerman sjajno odgovara: "možda ja i ne sanjam kako moji snimci zvuče u dobrom studiju gde se tehničari prosto smeju i šale na račun mojih snimaka. Ali, to što oni smatraju dobrim snimkom, to mene ubija. To je obično đubre, standard. Ja za to nikad neću imati razumevanje.

Ja nastojim da dobijem maksimalni kvalitet. Činjenica je da i dalje radim sa magnetofonom koji ima osam kanala i on nema tako širok dijapazon kao kompjuter. Ja nemam kompjuter, ali ne znam ni šta bih s njim radio. Ja radim i bez miks-pulta, i uopšte nemam nameru da jurim za Hi-Fi-efektom".

Cimerman tu ukazuje na surovu činjenicu: posedovanje velikog studija i skupocene opreme nije dovoljan preduslov za stvaranje dobre muzike. Ovo je toliko trivijalno da tome

ne treba nikakva posebna potvrda a i nema bolje od one koju nam daju rezultati savremenih naših kompozitora elektronske muzike kojima je samo jedno zajedničko: beskonačna nedarovitost, netaleantovanost i odsustvo osećaja za muziku i ono *muzičko* u muzici. Ali, to je razumljivo, ako smo se već složili sa mojim ranijim zaključkom da je muzika prošlost.

Zar treba Cimerman da kaže kako stvaranje muzike mora da stvara radost? Zar to ne može da nam kaže niko od savremenih "kompozitora"? Jasno da ne može; svi oni koji sebe smatraju danas kompozitorima, smatraju da su bogom dani i da moraju samo mnogo da zarađuju i sve vreme se zaprepašćuju nad činjenicom da svet nikako da shvati da to prozuklo mucanje još treba i da plati.

"Slepo umeće korišćenja najkvalitetnije muzičke opreme samo vezuje muzičaru ruke, a imati mogućnost da trenutno realizuje svoju zamisao - to je za muzičara prava sreća" – kaže Cimerman.

Ovakav pristup je u punom saglasju sa onim kakav nalazimo kod Džimi Tenora: "Treba sve činiti koliko je god moguće bolje, a novac ulagati što je moguće manje. Apsolutna nula u investiranje u proizvode svog stvaralaštva. Može se koristiti profesionalni studio, ali time se kvalitet snimka neće poboljšati. U savremenom studiju ne može se koristiti ni polovima opreme koja se tu nalazi, a ako i može, to je s divljim greškama. Čak i da radiš u takvom studiju, nikad nećeš raditi sam, tamo će uvek biti neki inženjeri kojima ti nećeš moći objasniti kako tvoja muzika treba da zvuči i kako je treba snimati".

Ovde smo naveli dva pristupa (Barou – Cimerman); zajednički im je isti odnos prema muzici, ista svest o tome da je neophodno staviti naglasak na kvalitet muzičkog materijala i ono što ih izdvaja (kao Tabija i Perija) u odnosu na kompozitore avangardne muzike, to je - neposrednost,

stvaralačko poštenje, želja da se načini nešto dobro, neopseđnutost potragom za slavom. Muzičari koji posle Mocarta govore o slavi izgledaju i smešno i groteskno. Stvar nije u tome, već u *stvari same muzike*.

Pogovor

Ovaj tekst se može razumeti i kao dodatak moje knjige *Filozofija muzike* koja bi bez njega mogla biti pogrešno shvaćena; isto tako, i ovaj tekst može biti pogrešno shvaćen, ako se ne bi imale r vidu neke od tendencija koje su bitno i na odlučujući način odredile ne samo stanje muzike već i stanje svekolike umetnosti proteklog stoleća.

Teza koju sam ovde zastupao beše sasvim jednostavna: vreme muzike, ili vreme onog na šta se dosad primenjivao taj pojam jeste završeno. Do kraja muzike došlo je već krajem XIX stoleća. Ono što se potom događalo doprinelo je da od muzike ne ostane ni kamen na kamenu. Muzika u njenoj realizovanoj formi je istorijska tvorevina koja je u jednom času ljudske istorije nastala, a u drugom se završila. XX stoleće muzici nije donelo ništa osim potvrde njenog nepostojanja, a ono što se potura, kao "muzika" i u ime muzike, ima sasvim drugu prirodu, budući da je nastalo iz sasvim drugačijih pobuda koje ni u kakvoj relaciji nisu ni sa umetnošću ni sa strukturom kosmosa.

Želim da ovde podsetim na još jednu dimenziju umetnosti a to je njena funkcionalnost. Videli smo da su neuspeh doživeli svi pokušaji da se neguje čista umetnost; sve teorije koje su umetnost kao umetnost isticale u svoj prvi plan pripadaju sve daljoj prošlosti. To se osetilo najbolje i najpre u likovnim umetnostima: počelo se sa dekoracijom kuća i životne sredine, što je za posledicu imalo pojavu čitavog mnoštva graničnih umetnosti (fotografija, dizajn), da bi se sve to nastavilo u drugim oblastima stvaralaštva, čega nije mogla biti pošteđena ni muzika.

Umetnost već stolećima nema *lepo* za svoj ideal (sem ako taj pojam ne uzimamo u njegovom najširem, pa tako i krajnje neodređenom značenju, identifikujući ga sa *umetničkim*); *lepo* više nije tema dana. Umetnost ne teži tome da bude ni lepa, ni uzvišena, ni tragična, ni komična;

moglo bi se čak reći da je izgubila želju da bude i ružna i da zgražava samo još one neupućene u *stvar umetnosti*.

Nakon velike avanture koju je prošla tokom novog veka, u poslednja četiri stoleća, umetnost se vraća nekim od svojih početnih impulsa: ona postaje utilitarna.

Kao što je na početku istorije ono što danas nazivamo umetnošću imalo krajnje utilitarne ciljeve, svejedno bili oni obredni, magijski, religiozni ili čak i saznajni (da bi se nakratko sva ta sfera našla u domenu bezinteresnog sviđanja), tako isto i danas, umetnost poprima niz drugih funkcija, pre svega utilitarnih. Izgubivši visoke religiozne (i filozofske) razloge svog postojanja umetnost u današnjem postindustrijskom društvu egzistira samo još u svojim neznatnim primenjenim formama.

Da bi se nešto stvorilo nije dovoljan samo napor, niti volja već je potrebna i materijalna podrška; neophodan je novac. To se najbolje videlo na primeru velike umetnosti doba Renesanse, doba čiji vladari nisu žalili novac nastojeći da uz pomoć umetnika kao svojih podanika i zanatlija komuniciraju sa Bogom, sa večnošću. Danas ni to nije više dovoljno. Da bi se neko shvatanje nametnulo, da bi neki umetnički stil postao vladajući, potrebno je mnogo više no gotov novac. Potrebna je velika organizacija stvaranja prostora u kojem će takav stil dominirati.

Samim vlasnicima kapitala umetnost je značajna u onoj meri u kojoj mogu uvećati svoje bogatstvo, bilo da je u pitanju produkcija gramofonskih ploča, a danas CDa, bilo da je u pitanju muzika u velikim marketima koja utiče na hedonističke centre u mozgu kupaca i nagoni ih na kupovinu. Umetnost je današnjim vlasnicima novca značajna ako poboljšava proizvodnju, ako stimuliše radnike na poslu (bez obzira što oni tu rade i preko svojih mogućnosti, a što će osetiti tek kad se vrate iscrpljeni kući), ili ako reklamira njihove proizvode. Kada se zna da se uz

pomoć košarke ili fudbala može daleko bolje reklamirati farmaceutska ili pivarska industrija, jasno je da umetnost i u toj oblasti postaje izlišna.

Malo kome od onih koji se danas još uvek usuđuju da sebe nazivaju umetnicima, pada na pamet krajnje prosto pitanje: zašto je neko dužan da pomaže umetnost, zašto je neko dužan u ovom svetu bilo kome na bilo koji način da pomogne? U svetu koji ne počiva na altruizmu već na grabeži i beskrupuloznom otimanju, svaka priča o mecenatstvu ili nekakvom "sponzorstvu" je krajnje licemerna. Umetniku jedini sponzor može biti on sam. Ako se tu pojavi neko drugi, treba se dobro zapitati: zašto?

Kada je o muzici reč, tačnije, o onom što je od nje uopšte ostalo, nakon pomodnih egzibicija malobrojnih umetnika u krajnje ekstravagantnim, od većine ljudi nezapaženim sredinama, muzika sve više postaje funkcionalna time što se sve više vraća nekim svojim početnim namenama.

Danas je sve izraženija primena muzike u terapijske svrhe. Moglo bi se čak reći kako je muzikoterapija postala jedna od dominantnih oblasti unutar integrativne medicine, i ma kako se prema tome odnosili, pozitivni rezultati koji nisu za zanemarivanje moraju nas nagnati na razmišljanje.

Ako se ima u vidu da zvučni talasi imaju istu prirodu kao i elektromagnetni, da oni prožimaju i nas i našu okolinu, i da se tu zapravo radi o rezonantnom odnosu čoveka i sveta koji ga okružuje, tada savremena muzikoterapija, kao funkcionalna muzika, u sklopu integrativne medicine, ne čini ništa drugo no ono što je muzika činila tokom čitave istorije: ona leči čoveka tako što ritmove njegovog tela i njegov duh dovodi u sklad sa kosmosom; na putu postizanja tog kosmičkog muzika zauzima najviše mesto i njen najdublji smisao može dokučiti samo jedna nova, istinska filozofija prirode.

Čovekovi organi sluha rezultat su evolucije koja traje milionima godina; zato što čovek ne čuje ono šta odista zvuči već samo ono za šta je evolucijom pripremljen, ono čemu ga je tokom mnogo vekova učila priroda, zato se i može govoriti o nužnosti uspostavljanja saglasja čoveka i kosmičkih vibracija. "Ozdravljenje" do kog dolazi primenom muzikoterapije samo je posledica ponovnog usaglašavanja čoveka (njegove duše, kako se govorilo) s rit-movima sveta koji ga okružuje i tu nema ničeg mističnog. Ovde se sve to pokazuje na fiziološkom nivou, na nivou ćelije kao osnovnog mesta sveg bitnog organskog dešavanja.

To je osnovni razlog zašto svu muziku ne primamo jednako i zašto veliki deo "muzike" novih "kompozitora" jednostavno nije za naše uši svikle harmoniji⁸⁶, a ne disonantnosti i u tome treba tražiti objašnjenje Šenbergovom zbuđenom jadanju u starosti zašto nije popularan kao Čajkovski i zašto se njegove pesme ne pevuje na ulici, kao i činjenici zašto će većina zapisa "muzike" Alfreda Šnitkea, Karlhajna Štokhauzena ili Pjera Buleza (kao i njihovih epigona) ostati u magazinima i podrumima izdavačkih kuća ili u fonotekama malobrojnih melomana-egzibicionista i nikad⁸⁷ ta tzv. "muzika" neće biti slušana kao muzika Mocarta, Vivaldija ili Korelija.

Većina dela proglašanih u drugoj polovini XX stoleća za *muzička* nemaju nikakve veze s muzikom i ona su uvreda za Muziku; znaju to dobro njihovi "tvorci", a znaju to dobro i

⁸⁶ Ako bi se sastavljala nekakva lista muzike koja ima blagotvorno delovanje na ljudski mozak, onda je to muzika Mocarta s njenim neočekivanim prelazima, prelivima, preticanjima zvukova i bogatstvom nijansi; u toj muzici je najčešći tridesetosekundni ritam "glasno-tiho" koji najviše odgovara biotokovima kore velikog mozga.

⁸⁷ Odnosno, do vremena kada će se ljudski nervni sistem prilagoditi takvoj muzici, a što zahteva dug evolutivni proces i permanentni rad protiv prirode koji je svoj mogući smer dobio tek u XX stoleću.

njihovi panegiričari. Svi su se oni, sticajem okolnosti, našli u istom karavanu koji juri kroz pustinju do prve oaze oličene u bogatoj zaradi i većina njih saglasna je samo u jednom: treba pisati samo za novac, kako u jednom intervjuu govori S. Gubajdulina, za novac o kojem samo maštaju novi "kompozitori". Većina od njih ne shvata da pustinja je puna fatamorgana i da će svi oni u njoj istrunuti i pre svoje fizičke smrti. A pustinju su oni sami stvorili zašavši u oblast čije su zakone (*nomoi*) oličene u harmoniji već prvog dana pogazili⁸⁸.

Disharmonija nije alternativa harmoniji, već samo njena negacija; insistirati se može na disharmoniji, ali to nema nikakve veze sa muzikom isto kao što ni akustički eksperiment nije nikakva muzika. Nesporna tragedija (ne po muziku, ona je iznad svega) po mnoštvo možda talentovanih ljudi, jeste to, što mnogi od njih nisu sebe mogli pronaći u ulozi arihitekta, elektoničara ili mašinskog inženjera već su, zalutavši u oblast umetnosti, u njima potpuno nepoznatu oblast, počeli sebe, a onda i druge ubeđivati da se čak i muzikom, posebno *novom* muzikom, mogu baviti svi.

Da su tvorci tzv. "nove muzike" imali makar imalo poštovanja prema Muzici, prvo bi izučili ona bitna mesta o značaju i mestu muzike u dijalozima *Država* i *Zakoni*; kod Platona bi pročitali i o tome u čemu je harmonija delova duše sveta (*Tim.*, 35b-36b), a i o tome da ljudima ritam daruju Muze "da ih on čuva od nedostataka mere i oskudice u ljupkosti, svojstvenih većini ljudi" (*Tim.*, 47de). Ako

⁸⁸ Sasvim je razumljivo zašto su najizvikanijim "kompozitorima" nove muzike postali oni od kojih niko nije uspeo da završi više od tri godine studija kompozicije (Varez, Šefer, Štokhauzen, Bulez, Ksenakis), ili oni koji su padali na ispitu iz solfeđa (Denisov), ili oni koji su od svih instrumenata znali da sviraju samo harmoniku (Šnitke).

bogovi nečim čoveka već daruju, red je da se ti darovi kao i samo darovanje poštuje.

Posve je jasno da istinska muzika ne može nastati u bolesnom društvu i da je ne mogu stvoriti od disharmonije oboleli umovi; najvišu muziku kosmosa može misliti i kompozitor koji je ogluveo, ali nikako onaj koji u saglasje sa svetom ni na trenutak (tokom svog kratkog, slučajnog života) nije dospeo.

Sve to vodi samo jednom zaključku: muzika druge polovine XX stoleća bila je lep eksperiment, a nekima lepa zabava; to stoleće ostalo je za nama; ono je posthumna agonija nečiste savesti onih koji kraj muzike nisu čuli ni u poznim Betovenovim gudačkim kvartetima niti u poslednjem stavu *VI simfonije* P.I. Čajkovskog.⁸⁹

⁸⁹ Najveći deo materijala koji je ovde korišćen nalazi se u *Die Musik in der Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. 20 Bände. Bärenreiter, Kasse & Metzler, Stuttgart, 1999, kao i u tri zbornika *XX век. Зарубежная музыка*, objavljenih u redakciji *M.G. Aranovskog (Moskva)*; što se pop-muzike tiče, najveći broj informacija dugujem muzičkom kritičaru *Andreju Gorohovu* i Internetu.

S obzirom na način korišćenja materijala, ovaj tekst je nastao po svim principima postmodernizma; ono čime se on od samih postmodernističkih shvatanja razlikuje, to je moj stav spram "savremene muzike" koja u svakom iskrenom čoveku ne može izazvati ništa sem mučnine. I nije jasno šta je gore: tzv. "savremena muzika" ili njeni "kompozitori", "stvaraoci" - ili kako se već sve ne zovu.

Izdavač:
Veris studio
Novi Sad

Biblioteka: Filozofija
5

HORROR MUSICAE VACUI
(Requiem za muziku i muzičare XX veka)
Milan Uzelac

Za izdavača:
Boris Veriš, direktor

Štampa:
Veris, Novi Sad

Tiraž: 100

Novi Sad
2007

ISBN 978-86-7858-013-0

Ilustracija http://pics.vesti.ru/p/b_384889.jpg

CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

78.01"19"

УЗЕЛАЦ, Милан
Horror musicae vacui (Requiem za muziku i muzičare XX veka) /

Milan Uzelac . – Novi Sad : Veris studio, 2007 (Novi Sad : Veris
studio). – 171 str. ; 21 cm. – (Biblioteka: Filozofija ; 5)

Tiraž 100.

ISBN 978-86-7858-013-0

COBIS.SR-ID 221829895