

ARNOLD SCHÖNBERG

Mišljenje glazbe

Knjigu o Arnoldu Schönbergu René Leibowitz je završio pitanjem: Zašto se toliko govori o ovoj glazbi umjesto da ju se češće izvodi?¹ Ni desetljeće koje je proteklo od objavljivanja nije dokinulo upit. Možda je tek predložilo neke aspekte mogućeg odgovora, možda ga je, s druge strane, još jače profiliralo. Proces asimilacije, koji se dogodio u međuvremenu, dokinuo je mnoga slična pitanja, na druga je opet dao razložne odgovore. Neki od skladatelja, koji su još šezdesetih godina spadali pretežito u područje teorijskog zanimanja danas su dio tekućeg izbornika, kod drugih se opet jasno iskazala efemernost djela koje se moglo održavati tek u kontekstu trenutka, popraćeno izobiljem teorijskih traktata o namjerama i nakanama; prolaskom trenutka, osipanjem teorijskog razloga posve se istrošio i smisao.

Kristalizacija, razlučivanje, proces asimilacije ili odrješitog odbacivanja očiti su kad je riječ o skladateljima koji su glazbu iskušavali kroz kazalište, koji su pisali za glazbenu pozornicu. Zahvatio je taj proces i razdoblja znatno nam bliža od vremena u kojem su nastajala scenska djela Arnolda Schönberga. Njegov sudrug i učenik u pustolovini atonalnosti, Alban Berg, posve je asimiliran: opere *Wozzeck* i *Lulu* dio su tekućeg izbornika pa ako im izvođenje nije još učestalije, onda je to, zna se, zbog visokih izvođačkih zahtjeva a nipošto zbog dvojbe hoće li od sluša-

¹ René Leibowitz, *Schönberg*, Solfèges, Paris 1969., str. 176.

telja biti prihvaćene. I znatno nam bliži Ligeti uspio je svojim novim formama, iskušanim u *Avanturama* i *Novim avanturama*, prodrijeti u glazbenu svijest ovog vremena i u stalnu nazočnost na njegovim scenama. A Schönberg, autor tako ambicioznih scenskih djela, kao što su *Iščekivanje*, *Sretna ruka* i posebno *Mojsije i Aron*, ostaje još uvijek negdje na dvojbjenim razmedima.

Vrijedi ponoviti Leibowitzovo pitanje.

Proživljavajući posljednje mjesece života u onoj maloj sobi što je izgledala poput neke »oaze srednjoeuropskog svijeta transplantirane u srce Amerike«, kako je opisuje Luigi Nono u pismu iz Los Angelesa,² Schönberg je već zacijelo znao da je njegova misao, nakon desetljeća pritajenosti, našla konačno plodno tlo u svijesti čitave jedne generacije mladih skladatelja. Nakon što ju je, u godinama neposredno nakon rata, ubacio u pariški krug René Leibowitz, misao serijalne organizacije zarazila je i darmstadtsko proročište novog zvuka: poziv upućen Schönbergu da održi niz predavanja na ljetnom tečaju 1951., ostvarenje čega je spriječila skladateljeva smrt, trebao je uroditi susretom učitelja s neznanim učenicima. Izgleda ipak da stoga nije bio osobito sretan, da nije zatvorio oči zadovoljstvom proroka koji je svoj narod, nakon tegobnih lutanja pustinjom, doveo u obećanu zemlju. I kada ne bi postojao tekst napisan nedugo pred smrt, čiji naslov – *On revient toujours* – govori tako mnogo, i kada ne bi nad tim krajnjim godinama stajala dva otvorena upitnika, nedovršene partiture oratorija *Ljestve Jakovljeve* i opere *Mojsije i Aron*, kojima se upravo tada često vraćao, bilo bi nam slušajući posljednja njegova djela jasno, da je Schönberg zauvijek odložio skladateljsko pero sa sumnjom, ne u transcendentni smisao svog postojanja, ne u svrhu svog djela u svijetu glazbe, već u domete onakve glazbe kakva se njemu nametnula i

² Luigi Nono, *Lettera da Los Angeles*, »Rinascità«, 17. travnja 1965., str. 32.

kakvoj se nametnuo on. A mjesto te glazbe, iako svi priručnici već priznaju Schönbergu očinstvo nad zvukovnom avanturom ovog vremena, nije određeno: niti ga je nedvosmisleno priznala izvoditeljska praksa, kao što je priznala ne samo velike majstore prošlosti, već i jednog Bartóka, Honeggera, Prokofjeva, pa i njegova učenika Albana Berga, niti je teorijski utvrđeno to mjesto: golemom značenju što mu ga pridaju Theodor W. Adorno, ili H. H. Stuckenschmidt, suprotstavlja se već mnogo suzdržanije vriednovanje Pierrea Bouleza.

Da bi ova primjedba dobila svoj puni obris, valja odbaciti još i zabludu, često pothranjivanu, o Schönbergu kao osamljenu, nepriznatu vizionaru. Istina je prilično različita od legende.

Već svojim prvim djelima što se kreću putanjom kasnoromantičke njemačke škole i koja kruže oko velikog sunca Richarda Wagnera te njegove najbliže planete Gustava Mahlera – sekstetom *Ozarena noć* op. 4, simfonijskom poemom *Pelléas i Mélisande* op. 5, napisanom iste godine kada se pojavljuje i Debussyjeva opera, s *Gurrelieder*, početima 1900. a završenima tek deset godina kasnije, u kojima vagnerijanska glomaznost izvodilačkog, posebno orkestralnog aparata dolazi do paroksizma – Schönberg je izazvao doduše poneki manji skandal, ali je stekao i glas vrsna glazbenika koji zna briljantno prebroditi zamke samoukosti; zadobio je simpatije Richarda Straussa koji će mu isposlovati mjesto na Berlinskom konzervatoriju, a uz to dolaze i pozivi za turneje po Njemačkoj, Nizozemskoj, Rusiji.

Istina, kako se u njegovim djelima nastalim 1906. i 1907. tonalne funkcije postupno osipaju, kako kromatizam dopijeva do svojih krajnjih konzekvencija – u okviru tonalnosti, ali ozbiljno poljuljane, nalazi se još značajna *Komorna simfonija* za 15 solističkih instrumenata i *Drugi kvartet* op. 10 – tako i skandali postaju sve glasniji. Konačno, izbijanje na gibljivo tlo atonalnosti, izvršeno u periodu od 1908. do 1912. – čije su kardinalne točke ciklus melodija za glas i glasovir na tekst Stefana

Georgea *Knjiga visećih vrtova*, te monodrama *Erwartung* (*Iščekivanje*) op. 17, a posebno *Pierrot Lunaire* za recitatora i pet instrumenata, prema poemi Alberta Girauda, op. 21 – dovodi i do najvećih skandala, do navodne Straussove konstatacije da »gospodin Schönberg ipak treba konzultirati psihijatra«, do otvorenih sukoba s publikom. Ali, treba li skandal smatrati porazom? Znamo da i u našim danima ima umjetnika čija su djela nerazdvojno vezana uz pojam skandala, uz zvižduke i proteste pa se zbog toga ne odbacuju i ne prestaju pozivati na međunarodne festivale.

Kojim putem je krenuo, Schönberg je to dobro znao. U programu izvedbe *Knjige visećih vrtova* iz 1909. piše: »Sada, kad sam konačno izabrao ovaj put, svjestan sam da sam polomio sve kočnice jedne isprazne estetike. Ipak, iako idem prema cilju koji mi izgleda sigurnim, ja već predviđam sve teškoće koje ću morati svladati, te se bojim da, čak i oni koji su dosad vjerovali mojim riječima, ne će priznati neophodnost jedne takve evolucije«. ³

Pokazalo se, kasnije, da su teškoće koje je Schönberg tada predviđao, ipak bile više unutrašnje nego izvanjske. Jer ako su mnogi, suočeni s fenomenom atonalnosti, zaista revidirali svoje povjerenje prema njegovima riječima, činjenica je da se njegova djela sve više izvode, pogotovu u godinama prije dolaska nacističke vlasti: na primjer, autor 1928. sam dirigira *Gurrelieder* u Londonu; u Berlinu veliki Furtwängler, poznat po svojim rezervama prema avangardnim tendencijama, praizvodi *Varijacije za orkestar* op. 31, djelo već sasvim dodekafonskog karaktera; opera *Die glückliche Hand* (*Sretna ruka*) napisana još 1913., izvodi se u Bratislavi, a 1930. Frankfurtska opera izvodi dvije godine ranije napisanu jednočinku *Von Heute auf Morgen*. U nešto skraćenu obliku isto djelo emitira i Radio Berlin; također

³ Arnold Schönberg, u *L'Art de la musique*, Paris 1961., str. 471.

u Berlinu, u operi na Platz der Republik, izvode se u cjelovečernjem programu *Erwartung* i *Die glückliche Hand*.

Iako njegova dodekafonska teorija, demonstrirana po prvi put 1923. s *5 komada za klavir*, ostaje tada još uvijek ograničena na vrlo uzak krug učenika, među kojima se nalaze Alban Berg i Anton von Webern, Schönberg je početkom tridesetih godina – smatran možda za čudaka – svejedno član najviše njemačke glazbene elite, suradnik berlinske Akademije, ukratko, poznat i priznat. I kada zbog nacističke politike prema Židovima bude napustio Njemačku, kada bude kao emigrant boravio kratko vrijeme u Francuskoj a zatim u Americi, bit će cijenjen i uvažen, možda ponekad suočen s materijalnim problemima koji u njegovoj prepisci znaju dobiti prepatetičan odjek, ali ubrzo profesor na katedri Konzervatorija u Los Angelesu, na kojoj će ostati sve do granice dobi, dakle do sedamdesete godine. Znači, nikakve sličnosti s jednim nesretnim Berliozom koji se, da bi izveo svoje *Faustovo prokletstvo*, morao utapati u ponore dugova; ničega sličnog s tipom odbačena, gladna, nepriznata romantičnog umjetnika.

Romantičan je Schönberg bio po nekim svojim sklonostima i nekim svojim ukusima, romantičan je bio onoliko koliko je to svaki umjetnik koji se suprotstavlja postojećem redu i postojećem stanju stvari u svojoj umjetnosti. Ali unatoč svemu, premise njegove glazbe sasvim su različite od romantičarskih premisa. A čitava je njegova drama iz koje izvire činjenica »nepriznatosti« upravo u sukobu tih premisa s njegovim intimnim sklonostima, ukusima. Jer, činjenica je da postoji nešto, jedan čimbenik, što priznatog Schönberga pravi nepriznatim: kada sam na početku rekao da u odnosu Schönbergova opusa i današnje glazbene stvarnosti zamjećujemo stanovitu neodređenost, mislio sam u prvom redu ne na periferni raskorak što bi postojao između vrijednosti njegovih skladbi i njihove izvedenosti, već na onaj značajniji, između utjecaja što ga je on imao na suvre-

menu glazbu i položaja što ga njegova djela, kao glazbene, kao umjetničke činjenice, zauzimaju u svijesti ne samo široke publike, već i najužeg kruga poznavalaca.

Nije riječ samo o uobičajenim rezervama prema novom zvuku. Današnja glazba i ne može očekivati na prihvaćenost *Aide* ili *Don Giovannija*. Ali *Pelléas i Mélisande*, ali *Posvećenje proljeća*, ali *Wozzeck*, pa čak i Bartókov *Koncert za gudače, udaraljke i celestu*, čak njegovi *Kvarteti*, pa u krajnjem rasponu i oni Webernovi, spadaju u nešto što možemo nazvati izbornikom. Schönberga u tom Pantheonu gotovo i ne nalazimo. Da bismo čuli njegova djela, treba ići u Darmstadt, na Varšavsku jesen ili neki drugi festival suvremene glazbe, treba ići na specijalizirane koncerte kao pariške *Domaine musicale* ili zagrebačke *Musica viva*. A budući da je prošlo već više od pola stoljeća od skandala *Pierrot Lunaire*, otprilike jednako koliko je prošlo od one večeri kada je grofica Pourtalès revoltirano napuštala dvoranu u kojoj se po prvi put izvodilo *Posvećenje proljeća*, budući da je dakle prošao dovoljno dug period kristalizacije, možemo mirno reći da mistificiraju oni koji tvrde da je Schönbergova glazba glazba budućnosti. Možemo, s velikim izgledima da ćemo pogoditi, pretpostaviti kako se Schönberga ne će nikada slušati ne samo kao što se slušaju Mozart ili Brahms, već i kao oni avangardisti XX. stoljeća koji su već postali ili postaju klasici: Debussy *Igara*, Bartók svojih velikih trenutaka, Berg, pa čak i Penderecki.

Iz ovoga bi, kad bismo joj to nesmotreno dopustili, iskočila vrlo jednostavna fraza prema kojoj je Schönberg očito bio velik teoretičar, velik didaktičar, ali ne osobito nadaren skladatelj, i da stoga njegov teorijski utjecaj danas teži više od njegovih djela. I ništa, kažem, ne bi bilo površnije, ništa nas ne bi ostavilo dalje od istine: samo jedan pogled na narav utjecaja što ga je Schönberg izvršio na suvremenu glazbu, pokazao bi nam olakost takvog zaključka. Zapitajmo se: tko su schönbergovci u

današnjoj glazbi, gdje su privrženici njegove teorijske misli? Vebernijanaca ćemo naći dosta; također, iako na drugim stazama, sljedbenika Stravinskog; ali sljedbenika Schönberga? Tko zapravo danas piše schönbergovskom dodekafonijom? Tko, dakle, drži u životu to životno djelo teoretičara? Poneki stariji skladatelj koji odjednom odlučuje biti moderan, a ne zna kako bi, poneki mladić koji još prolazi kroz šegrtsku dob, poneki sterilni autor koji, varirajući uzduž i poprijeko seriju od dvanaest tonova, misli da pravi glazbu.

Očito je, dakle, da se utjecaj Schönberga na današnju glazbu ne može identificirati sa značenjem njegova dodekafonskog sustava. A niti s radijusom estetskog djelovanja njegovih skladbi. Značenje tog utjecaja također nadvisuje odjek jednog historijskog čina samog po sebi – napuštanja tonalnog sustava. I stoga što su historijski činovi najčešće značajni za povijest, a najrjeđe za sadašnjost, i stoga što su prva desetljeća našeg stoljeća vidjela niz spontanih koraka, koji, iako nisu završavali na tlu atonalnosti, svakako su do krajnosti uzdrмали sustav građen na značenju tonike i dominante: dovoljno se inzistiralo na onim trenucima u kojima je Stravinski iz svoje herojske faze »okrznuo atonalnost«. Odgovor može, dakle, ležati samo u predjelu Schönbergova *odnosa* prema fenomenu glazbe.

Pogledajmo načas popis Schönbergovih skladbi. Prvo upada u oči da je taj skladatelj, koji je bio profesionalni glazbenik, koji je k tome imao urođenu kasnoromantičarsku sklonost prema velikim formama, napisao malo glazbe, manje, u stvari, nego što govori i broj od pedeset opusa. Mnoga su od tih djela skice ili studije, neka su od njih, i to ne najmanje važna, ostala nedovršena. Prema kraju prevladavaju mali, komorni komadi. U datumima nastajanja javljaju se stanke od godinu–dvije, čak i jedna stanka od deset godina (1913–1923) što dijeli posljednje skladbe pisane slobodnom atonalnošću od prvih dodekafonski organiziranih djela. Značaj tog opusa sasvim je različit i od We-

bernovog: dok je u Weberna oskudnost kvantitete posljedica traženja krajnje zvukovne perfekcije te zahtijeva da svako djelo bude savršena zvučna činjenica, u Schönberga ne možemo naći nikakva slična razloga. A da i ne govorimo o razlici prema obličjima kataloga klasičnih majstora: može li se zamisliti Mozart koji svoju ključnu operu ostavlja nedovršenom, iako mu do smrti preostaje još gotovo dva desetljeća? Schönberg očito nije bio čisti glazbenik, izvor iz kojega glazba istječe kao dah života, rijeka koju nepresušno napajaju veliki pljusкови nadahnuća. On je tip nečistog glazbenika. Ili, drukčije rečeno, prototip modernog glazbenika. A tu nam se nameće jedna povijesna usporedba.

U svojoj maloj ali briljantnoj studiji o Wagneru,⁴ Marcel Schneider je pokazao koliko se u svom odnosu prema glazbi autor *Tetralogije* razlikuje od svojih velikih prethodnika i sudobnika. Za njega glazba nije bila prirodan i jedini mogući način izražavanja kao za Mozarta ili Beethovena: »Wagner je uvjeravao samog sebe da se ne može odlikovati u jednom mješovitom žanru kao što je glazbena drama, ako se ne odlikuje u svakom od elemenata što ulaze u kompoziciju. No je li se on mogao takmiti s glazbom jednog rođenog glazbenika, Mozarta na primjer, s poezijom jednog rođenog pjesnika, Goethea na primjer?«. U Wagnerovu odnosu prema glazbi kao premisa se, dakle, nalazi intelektualni čin, jedno, nazovimo ga tako, filozofsko uvjerenje u misiju nove glazbene drame, a djela se javljaju kao ilustracija, svakako visoka umjetnička ilustracija te misaone, te intelektualne pretpostavke. Istina, i Bach *racionalno* intervenira kad piše *Temperirani klavir* ili *Umjetnost fuge*, ali je narav te intervencije drukčija: radi se o ilustraciji zamisli koja nema ničega *izvan glazbenog*, čije su premise dakle sasvim glazbene, podrazumijevajući pod tim pojmom jedan definirani,

⁴ Marcel Schneider, *Wagner*, Paris 1963., str. 153.

prirodni svijet. Pa iako je u samom postupku Wagnerova stvaralaštva moguće nazrijeti odvojenost misaone pretpostavke koja je izvanjska sadržaju djela, dok je djelo izrazito osjećajno–izražajne naravi, ako se ona javlja pretežno kao prethodni normativ djela ne ulazeći u njegovu strukturu – sama njezina nazočnost čini Wagnera pretečom tipa nečistog, tj. modernog glazbenika. Ne samo svojim kromatizmom čija će krajnja posljedica biti atonalnost, već i svojim *odnosom prema glazbi*, Wagner je Schönbergov preteča.

Faktografske analogije lako bi se redale: kao što Wagner od *Ukletog Holandeza* dalje piše sam libreta za svoje zrele opere kako bi djelo od početka strukturirao prema vlastitim estetskim pretpostavkama, tako i Schönberg sam piše libreto za svoju ključnu operu *Mojsije i Aron*, smatrajući dramsku sastavnicu toliko važnom da je, kako kaže u jednom pismu Albanu Bergu,⁵ dotjeruje kroz sam čin skladanja; i on se, kao i Wagner, okušao na terenu čiste drame, napisavši 1928. *Biblijski put*.

Kako protječe Schönbergov skladateljski put, intelektualna premisa postavlja se sve više *ispred* djela. Uz duboku i nikad zaboravljenu potrebu da se stvara, prirodno i bez potresa – potrebe zabilježene u ovim čudnovatim redcima: »U stvari, koncepcije stvaraoca i stvorenoga trebale bi se oblikovati u skladu s božanskim uzorom: nadahnuće i savršenstvo, volja i ostvarenje koincidiraju spontano i simultano; u božanskom stvaranju nema detalja koje bi trebalo izvršiti kasnije – i bi svjetlost odjednom u svom krajnjem savršenstvu«,⁶ – za Schönberga sve neizbježivijim postaje nalog, potreba da MISLI GLAZBU. Ali po naravi te intelektualne pretpostavke i po naravi njezina odraza u strukturi djela, on se već bitno razlikuje i od Wagnera. Ako je

⁵ Pismo nosi datum 8. kolovoza 1931. (Erwin Stein, *Arnold Schönberg – Letters*, London 1964., str. 151).

⁶ Arnold Schönberg, *Stile e idea*, Milano 1960., str. 231.

Wagner samo preteča modernog glazbenika, Schönberg je istodobno posljednji sin jedne prošle epohe i prvi muzičar ovog vremena.

Misliti glazbu! Znači li to stvoriti intelektualnom intervencijom jedan novi sustav, apsurdan sam po sebi, jer: »Spekulativni intelekt sudjeluje intenzivno kao nikada dosad u arhitekturi takvih (dodekafonskih – op. P. S.) formi; spekulativni intelekt kao intelektualna fantazija, što u smionom konceptualnom procesu konstruirati, po vlastitom sudu, relacije na materiji«;⁷ jer svi, nemojmo više reći prirodni, ali uvriježeni zakoni sličnosti i privlačnosti bivaju isključeni? Ne, svakako ne samo to: potvrđuje to sam Schönberg sa svoja dva vremenski udaljena teksta, ali nadahnuta istom koncepcijom glazbe. U članku »Kriteriji vrjednovanja u muzici« iz 1927. on piše: »Osobno imam osjećaj da glazba nosi u sebi proročku poruku što otkriva jedan viši oblik života prema kojemu teži čovječanstvo«,⁸ dok u jednom od posljednjih pisama, datiranome 13. lipnja 1951., dakle točno mjesec dana prije smrti, komentirajući članak o *Mojsiju i Aronu* u *Grove's Dictionary of Music* – gdje se suprotnost Mojsija kao duhovnog principa i Arona koji predstavlja materiju sa svim njezinim ograničenjima interpretira kao suprotnost umjetnikove koncepcije djela i realizacije te koncepcije u danoj materiji – kaže: »To je interpretacija u stilu kasnog XIX. stoljeća, ali to nije moja misao. Predmet djela i njegov tretman su čisto religiozno–filozofske naravi«. ⁹ Pa dok taj Schönbergov preteča koji se zvao Wagner nije ni imao religiozno–filozofskih ideja kao istinskog čina intelektualnog opredjeljenja, dok se čitava njegova filozofija svodi na *doživljaj* nekih Schopenhauerovih teza, nekih elemenata kršćanske mistike i natruha orijental-

⁷ Herbert Fleischer, *La Musica Contemporanea*, Milano 1938., str. 123.

⁸ Arnold Schönberg, *Stile e idea*, Milano 1960., str. 207.

⁹ Erwin Stein, nav. dj., str. 287–288.

nog panteizma, i dok je samim tim bio unaprijed raspoložen za jednu emocionalnu kristalizaciju, Schönbergove religiozno–filozofske dileme sasvim su izvorne, bolno napajane istinom jednog kriznog vremena. »Uzimao je sadržaj svoga duha ozbiljnije od većine svojih suvremenika i upotrijebio je kao krajnji izraz u govoru ono što mu je bilo dano kao muzičaru«¹⁰ – kaže H. H. Stuckenschmidt. Njegova je misao lucidna u osjećanju stvarnosti i opet razdvojena dubokom težnjom za transcendiranjem, no kroz tu lucidnost i tu pukotinu, u živo srce njegovih djela, prodire njezino prokletstvo, prokletstvo misli, njezine razdvojenosti u jednom razdvojenom svijetu, njezine rastrganosti i parcijalnosti. I upravo je ta vječno nazočna pukotina ono što sprječava proces kristalizacije te, kako demonstrira Adorno,¹¹ postavlja glazbu tog nikad sasvim izliječenog romantičara na razinu jednog bitnog objektivizma.

Slušajući svojedobno drugi čin *Mojsija i Arona* sjetio sam se iznenada onih Michelangelovih nedovršenih skulptura što se nalaze u predvorju nekog firentinskog muzeja, skulptura na koje dugo nisam mislio. To su uglavnom gornji dijelovi muških tijela isklesani iz kamena što zatvara ostale, od materije još neoslobodene dijelove. U času slušanja činilo mi se da se zaista radi o sličnoj borbi za nemoguće oslobođenje od materije, da je onaj kamen što u svom tijelu drži noge likova pa im ne dopušta da se uzvinu u punoj oslobođenosti, da on zapravo predstavlja verige sustava, zakone sustava što ga je on sam stvorio i kojega nije uspio kreativno nadvisiti. Kasnije sam, u jednom Boulezovu tekstu, našao precizno objašnjenje: »Pretklasične i klasične forme koje organiziraju većinu njegovih arhitektura nisu, povijesno, ni na koji način vezane uz dodekafonsko otkri-

¹⁰ H. H. Stuckenschmidt, *Arnold Schönberg*, II izd., Zürich 1957., str. 157–158.

¹¹ Theodor W. Adorno, *Filosofia della musica contemporanea*, Torino 1960., str. 37. i dalje.

će, pa tako dolazi do neprihvatljivog hijata između infrastrukture vezanih uz tonalni fenomen i jednog jezika, čiji se zakoni organizacije tek sumarno naziru.¹² Ali to je ipak samo dio istine. Zar je Berg više od Schönberga shvaćao sve posljedice serijalne organizacije, zar on nije bio još snažnije zatrovan filtra ma sumračnog romantizma, pa se ipak njegova dodekafonska *Lulu*, iako nedovršena, izvija kao djelo estetski sasvim homogeno bez ikakvih hijata, bez ikakvih protuslovlja? Ne, u to ulazi još i borba jedne intelektualne premise koja po svojoj biti ne može naći jedinstvo što ga osjećaj prirodno nalazi, jedne misaone dileme što jednostavno ne može kroz djelo pronaći put svog oslobođenja. Zar slučajno Schönberg nije dovršio upravo ona svoja dva djela koja su trebala predstavljati njegov misaoni *credo*?

Na ovom mjestu treba dobro zamijetiti razliku činjenice odnosa i oblika u kojem se taj odnos manifestira. Odnos prema glazbi kao području mišljenja, loše zakrinkan onim nostalgичnim sanjarijama o spontanoj kreaciji u kojoj nema razlike između stvaraoca i djela, to je ono po čemu se Schönberg postavlja danas, još uvijek, na početak modernog dijaloga sa zvukom. Oblik tog odnosa bio je, međutim, u znatnoj mjeri određen svim opterećenjima što ih je Schönberg nosio kao zavjete epohe i sredine u kojoj se formirao. Ovaj nas drugi moment sada manje zanima. Značajniji nam se čini onaj prvi, što ga je još 1938. naslutio Herbert Fleischer u talijanskoj verziji svoje knjige: »Schönberg je Kant glazbenika. Mišljenje u glazbi (*il pensare in musica*), maksimalno ostvareno već u Bacha i Beethovena, dostiže svoju najveću suptilnost u sonornim kombinacijama Schönbergovim«. Isti će autor, nekoliko stranica dalje, nazvati njegove učenike Křeneka, Berga, Weberna: *musicisti pensosi* – misaoni glazbenici. Svjesno ili ne, rekao je mnogo. Naslutio je

¹² Pierre Boulez, *Schönberg est mort, u Relèves d'apprenti*, Paris 1966., str. 269.

put i sudbinu današnje glazbe. Samo je, stavljajući Schönberga uz Bacha i Beethovena, propustio napraviti malu ali vrlo važnu distinkciju; propustio je pojam *misliti u glazbi* dopuniti pojmom *misliti glazbu*. A to nije isto. Jer ovaj drugi pojam, što će Boulezu poslužiti za naslov prve mu knjige,¹³ značit će odlučan prijelom. U ODNOSU PREMA GLAZBI, značit će rađanje zvukovnog svijeta u kojemu MISAONA, INTELEKTUALNA PREMISA POSTAJE NEIZBJEŽIVOM. Više je nemoguće živjeti od rose nebeskog nadahnuća, od toplih kupki osjećaja.

Bach je u zvukovima mislio harmoniju svoga vjerskog uvjerenja i svoja zanatska usavršavanja stabilnog i neopozivog sustava glazbe. Beethoven svoje titanske avanture. Schönberg počinje misliti glazbu u čitavu njezinom rasponu, od konstruktivne komponente do sadržaja koji tek sada teže pravoj identifikaciji. Napominjem, počinje, jer su posve opravdane Boulezove primjedbe o ograničenosti Schönbergove misaone intervencije samo na neke parametre glazbene arhitekture (harmonijske), dok druge preuzima od tradicionalnih uzora.

Govoriti, međutim, o intelektualističkom značaju te glazbe, o nedostatku inspiracije koju zamjenjuje matematička konstrukcija, znači ignorirati problem. Schönbergova je glazba takva kakva jest ne zbog nedostatka inspiracije, već stoga što je takvom pravi njezina intelektualna pretpostavka, što je u njoj prijelom krize jednog vremena i jednog svijeta koji ne može dati umirujuće, slatke rezultate kristalizacije. Sa Schönbergom prolazi vrijeme zaokruženih, završenih djela. Jasno, uvijek će se naći netko tko će uspjeti napraviti završeno djelo nad kojim se odvija proces kristalizacije. Takav je Bergov *Wozzeck*. Ali schönbergovski tip glazbenika postaje sve dominantniji u današnjici, oslobođen, jasno, onih balasta što ih je za sobom on

¹³ Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, Genève 1964.

još morao vući. A to je tip glazbenika što mora i hoće misliti ne samo konstruktivne, tehničke elemente svog jezika, već i njihova filozofska opravdanja.

Dosta je čuti simfonijsku poemu *Pelléas i Mélisande* ili onu *Komornu simfoniju op. 9*, ponavljam, pa da se vidi kakav je temperamentan, ako hoćete, romantičan skladatelj postojao u Schönbergu. On ga je činom ponosa, činom vjernosti istini, nadvladao. Ponos je za nekoga vrlina, za nekoga grijeh. Ovisi o gledanju. Činjenica je da je on na svoja leđa primio prokletstvo i obećanje – sigurno prokletstvo i labavo obećanje. Platilo je skupo: estetskom defektnošću većine svojih djela. Ne treba se onda ni čuditi opsesiji provjeravanja dodekafonskog principa klasičnim formama, što njegovu kasniju fazu obilježuje stano vitim klasicizmom, ne treba se čuditi toj nostalgiji sigurnosti. A ni onom *On revient toujours*, napisanom pred kraj života. Sve je to zapravo dugo raskrižje.

Tim su raskrižjem, žureći naprijed bez osvrtnja ili se opet vraćajući, prošli svakako svi živi skladatelji današnjice, preuzimajući prokletstvo misli, njezine parcijalnosti i razlomljenosti. Vraćanja danas imaju obličje religioznih poema Pendereckog, njegove skladbe *Stabat Mater* na primjer. Hod naprijed, bez osvrtnja, to su rigorozni misaoni svjetovi Bouleza ili Stockhausena. Sam Schönberg se svakako htio vratiti: to pokazuje onaj *cantus firmus* iz *Preživjelog iz Varšave*, čudni pokušaj smirenja na sigurnosti izvora. Ali čitava ta skladba, svojom rastrganošću, pokazuje da povratak više nije bio moguć.

Kod Schönberga se, dakle, ipak zbila stanovita prevalencija ideje o glazbi, prevalencija njezina mišljenja. Značajka primjenjiva, uostalom, na većinu skladatelja novog zvuka koji su mu uslijedili. Zašto, ponovimo početno pitanje, baš Schönberg ostaje pred granicama prihvaćenosti, one stvarne, žive, trajne, recimo praktične prihvaćenosti, ili tek nesigurno zakorači preko njezina praga? Razlog je, zacijelo u njegovu djelu, ali i u

nama. Naše je vrijeme ono stanovitih krajnosti, kojima Schönberg, taj veliki avangardist, izmiče. Berg je također prihvatio atonalnost pa dodekafoniju, ali ih je asimilirao u svoj romantičarsko–ekspresionistički temperament, vezujući se uz velikog postromantičara koji je također pripremao teren za atonalnost, a to je Gustav Mahler. Mahler, glazbenik zvukovna izobilja. I naše vrijeme prihvaća tu Mahlerovu krajnost zvukovnosti, taj presićeni kromatski diluvij što se giba, kreće i prelijeva poput jarkih sutonskih boja: Mahler, kao apoteoza čudesne, možda samoubilačke množine zvuka, množine izvorišta, valedura i modulacija. Skladatelj konca jednog svijeta koji nije i naš, svijeta koji grca u pretjeranosti, postaje odjednom blizak, nazočan. Mahlerova glazba prožima dva tako važna filma druge polovice 20. stoljeća, kao što su Viscontijeva *Smrt u Veneciji* i *Gustav Mahler* Kena Russela. U sličnom ozračju, makar na obali atonalnosti, nalazi se, prihvaća, sluša i Alban Berg.

Nasuprot krajnosti mahlerovskih zvukovnih masa i njihova tijeka stoji drugi Schönbergov učenik, također duboko utkan u glazbenu svijest i glazbenu stvarnost ovog vremena: asket Anton von Webern, sa skladbama od nekoliko minuta, od nekoliko kao oštricom dijamanta izoštranih i izbrušenih zvukova, skladatelj mondrianovski reduciranog prostora. Krajnost dakle redukcije, ogoljelosti, ekstrem minimalizma. Eto: mondrianovski kvadrat na bijeloj plohi nasuprot simbolističkoj elokventnosti Odilona Redona ili secesijskoj efuziji Klimtovoju. U jednom se trenutku činilo da se napregnuta svijest našeg doba priklanja samo krajnosti redukcije, velikoj ogoljelosti, samo Mondrianu i njegovim potomcima, a u glazbi bijaše to vrijeme postveberijanske pošasti; sada je očito uspostavljeno ravnovjesje dviju krajnosti: simbolizam, secesija, aspekti ekspresionizma, svi govori izobilja, opet su uspostavljeni kao jednako vrijedni očinstva.

Schönberg, ekspresionist po naravi a redukcionist po ideji, ostao je između, u nekoj sredini, u nekom međuprostoru. A

čini se da se umjetnost ovog doba ipak zbiva na rubovima, na krajnostima. Srednji prostori kao da nisu njezini, kao da teško kroči promišljenim koracima. Slušao sam, posljednjih desetak godina, dva puta *Mojsija i Arona*, jednom na *Holland festivalu* u izvedbi Rajnske opere iz Düsseldorfa, drugi put na Zagrebačkom biennaleu u izvedbi Berlinske opere. Dvije sjajne predstave, a obje su bivale u nekom međuprostoru. Na trenutke sam čuo postromantičara mahlerovskog nerva koji se suspreže i kontrolira da ostane u ideji, onda opet asketu webernovskog kova koji se nadima i napreže i pretjerava da bi dosegao potrebnu dramatiku pozornice. Opet, i ponovo, pomisao na Michelangelove skulpture u Firenzi, nedovršene i kamena neoslobodene. Samo kamen što kamči nije stvar materijala, već prokletstva vlastitog skladateljeva položaja.

Rekoh da teško prihvaćamo stvari iz međuprostora. Tvrdnja naizgled osporiva kad je riječ o glazbenoj sceni, gdje se mnogo dogodilo upravo u međuprostoru, negdje između glazbe i drame, između koncerta i kazališta, između slike i zvuka. Schönberg se nije otisnuo u međuprostor koji bi značio krajnost u odnosu na omeđeni prostor vrste. Htio je pisati operu jezikom, rječnikom što je tražio otvaranje, revalorizaciju forme, neki slobodniji, neki krajnji međuprostor. Ostao je u limbu, u tom estetičkom, duhovnom međuprostoru, u položaju stvaraoca koji navodi na poštovanje, čijoj se ideji divimo, kojeg umjetničku snagu slutimo, kojeg misaonost vidimo kao utvrđivanje novog pristupanja glazbi, ali kojeg se ne može prihvatiti kao očiglednu krajnost kroz koju prihvaćamo Mahlera i Berga na jednoj, Weberna ili Bouleza na drugoj strani.

Naročito je teatar stvar krajnosti. Berg je još uspio stvoriti ekspresionističko–atonalnu, odnosno dodekafonsku operu i time je zapravo zaključio, *na toj krajnosti*, povijest čitave vrste. Drugi su, spomenutih prije Ligetija, otišli u nove međuprostore, na nove rubove, u nove krajnosti, i stvorili ono što zovemo no-

vim glazbenim kazalištem, ili, kako reče Luciano Berio, glazbenim metateatrom. To su već stvari *drugih krajnosti*. Schönberga, koji je tako znao misliti glazbu, na njima nema. S čuđenjem otkrivamo da onaj za kojeg se dugo vjerovalo da je prvi otišao u *krajnost atonalnosti*, ipak ostaje, kao skladatelj, kao umjetnik, kao autor djela, negdje između, neodređen do kraja. Povijest ideja ne mora koincidirati s poviješću djela. Ona na tu povijest tek može utjecati.