

UDK 78.03"19"

Nikša Gligo  
ZagrebNOVA GLASBA U POSTMODERNOM DOBU?  
DOPRINOS PRODUBLJENJU JEDNE MODERNE  
KONTROVERZE (ŽELJKU FALOUTU IN MEMORIAM)*"Ako je bog mrtav, treba ga zaboraviti."  
„Lieber Musik anstatt des Krieges.“*

Problem što ga se ovdje želi razmotriti prvenstveno je terminologijske prirode: Koliko pojmovi što ih rabimo za označavanje glazbeno stilskih epoha mijenjaju svoje izvorno, primarno značenje pod pritiskom naziva za one epohe što iza njih slijede, mijenjaju svoje značenje čak do ekstrema, tj. do vlastitog osporavanja ili čak do ukinuća. Da, istina je — odmah to moramo priznati — da problem nije samo usko terminologijski: Ako se mijenja značenje označitelja čak do njegova ukinuća, evidentno je da više ne postoji ni označeno!

Konkretno, s obzirom na način naznake ovakvog problema u naslovu ove raspre: *Znači li da Nova glazba 20. stoljeća u epohi Postmoderne više ne može postojati?*

Ako se paušalno opredijelimo za „Novo glazbu“ kao za oznaku epohe (pri čemu onda veliko N u njenom „Novom“ nije samo naglašeno isticanje osobitosti nego i pravopisna konvencija koja poštuje *naziv epohe*),<sup>1</sup> mogli bismo se odmah služiti s potvrdnim odgovorom na ovo pitanje. No, ni paušalno opredjeljenje nije sasvim jednostavno ako samo pomislimo na mukotrpo a svejedno nužno razgraničenje između (glazbene) Moderne i Nove glazbe.<sup>2</sup> Osim toga, dobro je znano da sam pojam Nove glazbe 20. stoljeća nipošto nije jednoznačan nego je, po H.H. Stuckenschmidtu npr., dvadesetih godina *antitetičan* a od 1934. godine *sintetičan*.<sup>3</sup> No, ovdje se, u ovoj raspravi, Nova glazba neće spominjati ni u jednom od prethodno spomenutih okvira nego prije svega i jedino kao oznaka za sasvim specifičnu vrstu glazbenosti koju — kao svoju osobitu utopiju — konstantno živi Nova glazba 20. stoljeća, čak samo na razini pretpostavljivosti svoje glazbenosti.<sup>4</sup> U ovom se slučaju konfrontiranje „Nove glazbe“ i „postmo-

<sup>1</sup> V. Gligo, N., *Problemi Nove glazbe 20. stoljeća: Teorijske osnove i kriteriji vrednovanja*, Zagreb, 1987, str. 38 (pogl. III. 5).

<sup>2</sup> Obratimo npr. pozornost kako C. Dahlhaus označuje 19. stoljeće kao „glazbeno-povijesnu epohu“ u *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, hrsg. v. C. Dahlhaus, Bd. 6), Wiesbaden — Laaber, 1980, str. 1.

<sup>3</sup> V. Stuckenschmidt, H.H., *Neue Musik, RiemannL (Sachteil)*, str. 628; također Blumroeder, Ch. v., *Der Begriff „neue Musik“ im 20. Jahrhundert*, Muenchen — Salzburg, 1981, naročito dio C (str. 79—113).

<sup>4</sup> Gligo, N., *Problemi...* (v. bilj. 1), str. 82, također pogl. III. 6 (str. 39—44), odnosno odgovarajuće tabele (str. 114—115); također Gligo, N., *Glazbenost Nove glazbe 20. stoljeća*, *Muzikološki zbornik*, Ljubljana, 1984 (XX), str. 75—100.

derne glazbe“ čini posebno plodonosnim upravo zato što bi moralo biti posve jasno što Postmoderna, kao negirajući pojam, zapravo negira.

Nećemu se ovdje upuštati u detaljniju raspravu o fenomenu Postmoderne ni sa kojeg od gore spomenutih aspekata. Evidentno je, naime, da već sama njegova popularnost doprinosi profiliranju tzv. „postmodernog doba“ pa je uporaba tog pojma postala već po modi „moderna“, usprkos tome što točno značenje, ono što pojam naprosto podrazumijeva, nije uopće jasno.<sup>5</sup> Razumljivo je da zbog ovakve neprofiliranosti pojam provocira različite kritičke stavove koje ćemo, u ovome što slijedi, argumentirati isključivo kroz njegovu aplikaciju na glazbu. (Nije uopće čudno što se u primarnoj literaturi koja doprinosi „postmodernom diskursu“ glazba skoro uopće ne spominje. Istina je prije svega u tome da mnogi sudionici „postmodernog diskursa“ nemaju gotovo nikakvog kontakta sa suvremenom glazbom ali je isto tako točno da se neke osobite značajke tzv. „glazbene postmoderne“ mogu uočiti u glazbi kroz cijelu njenu povijest tako da je nemoguće zapravo utvrditi po kojoj bi se nesumnjivoj specifičnosti dalo izdvojiti karakteristike tzv. „postmoderne glazbe“ od glazbe općenito.)

Nedvojbeno je da prefiks „Post-“ u „Postmoderno“ znači negaciju Moderne.<sup>6</sup> Štoviše, kada je riječ o (suvremenoj) glazbi, taj se prefiks u negirajućoj funkciji ne javlja prvi put u sintagmi „Postmoderna“: „postserijalna glazba“ je također ona glazba koja više ne koristi, koja *negira* serijalne tehnike.<sup>7</sup> Možemo se odmah složiti u tome da su oba ova „post“-pojma efikasna jedino po tome što naprosto negiraju, no nipošto ne i po specifikaciji onoga čime se to negira. No, differentia specifica u ovoj njihovoj nedostatnosti poučnija je od same mogućnosti načelne kritike tvorbe pojmova pomoću ovakvih primarno negacijskih prefiksa na kojoj se ovdje ne namjeravamo zadržavati. Dok je donekle moguće specificirati tehnike koje su u postserijalnoj glazbi suprostavljaju serijalizmu, čak i točno objasniti načine na koje one to čine, u postmodernoj glazbi to je naprosto nemoguće već i zbog toga što sam pojam Moderne nije unificiranog značenja. Točno konstatira H. Danuser da je „Postmoderna relaciji ili negirajući pojam, ovisno o tome što podrazumijevamo pod Modernom“.<sup>8</sup>

Znano je da je sam Danuser glazbenu Modernu pokušao što jasnije definirati u svojoj studiji o glazbi 20. stoljeća:<sup>9</sup> „... (estetička) *Moderna* obuhvaća ovdje glazbu koja se orijentira prema djelu, koja je racionalno organizirana i koja se latentno oslanja na tradiciju; *avangarda* je, nasuprot njoj, eksperimentalna Nova glazba, usmjerena protiv umjetničkog djela i njegovih tradicijskih institucija, Nova glazba koja umjetnost vodi u promijenjenu životnu praksu; a *Nova glazba*, konačno, kao nadpojam, obuhvaća obje ove tendencije, Modernu i avangardu.“<sup>10</sup>

<sup>5</sup> Usp. Welsch, W., *Unsere moderne Postmoderne*, Weinheim, 1988<sup>2</sup>.

<sup>6</sup> Usp. Konold, W., *Komponieren in der „Postmoderne“*, *Hindemith-Jahrbuch*, X, 1981, Ffm, str. 74; također Danuser, H., *Zur Kritik der musikalischen Postmoderne*, *NZfM*, 149, 1988, str. 5.

<sup>7</sup> Muggler, F., *Postserielle Musik und Nationalitaeten*, *Zwischen den Grenzen. Zum Aspekt der Nationalen in der Neuen Musik* (= *Frankfurter Studien*, Bd. III, hrsg. v. D. Rexroth), Mainz, 1979, str. 115; također Konold, W., *Komponieren...* (v. bilj. 6), str. 74.

<sup>8</sup> Danuser, H., *Zur Kritik...* (v. bilj. 6), str. 5.

<sup>9</sup> Danuser, H., *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 7, hrsg. v. C. Dahlhaus) Laaber, 1984, str. 285–299.

<sup>10</sup> Danuser, H., *Zur Kritik...* (v. bilj. 6), str. 4. — Namjerno ovdje citiramo Danuserov vlastiti sažetak njegovih nazora iz prethodno navedene studije o glazbi 20. stoljeća (v. bilj. 9).

Jasno je da je ovaj Danuserov pokušaj razgraničenja Moderne, avangardne in Nove glazbe problematičan i da se nipošto ne može prihvatiti bez ostatka. (Već je isticanje *estetičke* Moderne dovoljno jasna Danuserova ograda od mogućeg prigovora zbog manjkavosti ovakvog razgraničenja, no ni ona ne može ublažiti kritiku zbog nedosljednog pridržavanja kriterija razgraničenja: Nova glazba kao „nadpojam“ obuhvaća i „estetičku Modernu“ kao artificijelnu, estetičku umjetnost,<sup>11</sup> i avangardu, bez obzira na to što se ova druga može razviti samo u okviru „promijenjene životne prakse“.<sup>12</sup> Ovakvo miješanje krušaka i jabuka dokida, dakako, i precizno značenje Nove glazbe kao „nadpojma“!)

Da bi se održala dosljednost njegova razgraničenja, Danuser prešućuje nipošto nezanimljive pokušaje razdvajanja avangardne od eksperimentalne glazbe koji su prvenstveno važni po postojanju (ili nepostojanju) anticipirajuće povijesnosti kao kriterija razgraničenja.<sup>13</sup> Ovakvo prešućivanje nije nipošto posljedica ignoriranja quasi proizvoljnih teorijskih konstrukata nego, na žalost, i onih tipova neposrednih skladateljskih iskustava koja bi, pogotovo kada su suvislo teorijski obrazložena, morala bitno doprinjeti egzaktnosti terminologijskih definicija. Misli se, sasvim konkretno, na posve specifično poimanje eksperimentalnosti u glazbi kod J. Cagea u kojima je bitna nepredvidljivost u rezultatima skladateljskih postupaka.<sup>14</sup> Kako Danuser, dakle, neprecizno i proizvoljno razgraničuje modernu glazbu od Nove, avangardne i eksperimentalne glazbe, nije nikakvo čudo što njegovo poimanje Postmoderne dopušta i tretiranje Cagea kao „glavnog predstavnika glazbene Postmoderne“,<sup>15</sup> što se također na još paradoksalniji način može pronaći i kod nekih drugih teoretičara.<sup>16</sup>

Ispada, dakle, da je ovakvo Danuserovo poimanje modernosti zapravo puki i posve neuporabljeni teorijski konstrukt, toliko neuporabljiv da ga se sa svakim pokušajem aplikacije mora dovesti u pitanje. To je utoliko čudnije što Danuser prešućuje po mom mišljenju dva osnovna i djelomično komplementarna poimanja modernosti koja su bitna upravo po tome što ih se prefiksom „post-“ u Postmodernoj najviše osporava.<sup>17</sup> Radi se, s jedne strane, o *modernosti* koja, sredinom 19. stoljeća, zahtijeva primjerenost *duhu vremena* (nasuprot *klasičnosti*, koja podrazumijeva „vječne, tj. izvanvremenske vrijednosti“) a koja se najbolje eksplicira u Baudelaireovom eseju *Le peintre de la vie moderne* (1859),<sup>18</sup> odnosno u Wagnerovom *Tristanu* čije posljedice sežu duboko u

<sup>11</sup> Usp. Eggebrecht, H.H., Grenzen der Musikaesthetik?, *Musikalisches Denken*, Wilhelmshaven, 1977, naročito str. 202–210.

<sup>12</sup> Usp. Buerger, P., *Theorie der Avantgarde*, Ffm, 1974, str. 44 (bilj. 4).

<sup>13</sup> Usp. Nyman, M., *Experimental Music. Cage and Beyond*, Ldn, 1974, str. 2; također Balandine, Ch., Towards an Aesthetic of Experimental Music, *MQ* 63, 1977, 2 (April), str. 224–246; Benitez, J., Avant-garde or Experimental? Classifying Contemporary Music, *IRASM*, 9, 1978, 1, str. 53–77; Gligo, N., *Die musikalische Avantgarde als ahistorische Utopie. Die gescheiterte Implikationen der experimentellen Musik* (neobj.).

<sup>14</sup> Usp. Cage, J., *Experimental Music: Doctrine, Silence*, Middletown, Conn., 1961, naročito str. 13; *History of Experimental Music in the United States*, *ibid.*, naročito str. 69. — O pojamu eksperimentalne glazbe općenito v. Boehmer, K., Experimentelle Musik, *MGG*, XVI (Suppl.) str. 155–161; također Blumroeder, Ch. v., Experiment, experimentelle Musik (1981), *Handwoerterbuch der musikalischen Terminologie*, hrsg. v. H.H. Eggebrecht, Wiesbaden, 1972 (još nedovršeno).

<sup>15</sup> Danuser, H., Zur Kritik... (v. bilj. 6), str. 4.

<sup>16</sup> Usp. Ulmer, G.L., The Object of Postcriticism, *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, ed. by H. Foster, Port Townsend, Washington, 1983, naročito str. 101–107.

<sup>17</sup> Koliko mi je poznato, najkompletniji pregled povijesnih mijena u značenju pojma modernosti možemo naći u iscrpnoj studiji H.R. Jaussa pod naslovom *Literarische Tradition und gegenwaertige Bewusstsein der Modernitaet. Wortgeschichtliche Betrachtungen*, (obj), u *Aspekte der Modernitaet*, hrsg. v. H. Steffen, Goettingen, 1965, str. 150–197.

<sup>18</sup> Usp. Jauss, H.R., *Literarische Tradition...* (v. bilj. 17), str. 183.

naše stoljeće, s druge pak strane o *Modernoj* koja, kako je to formulirao Adorno na području glazbenog mišljenja, podrazumijeva prosvjetiteljski stav.<sup>19</sup>

Ako na terenu glazbe našeg vremena potražimo ma koji konkretni povod za korištenje Postmoderne kao oznake za promjenu u odnosu na Modernu (u najopćenitijem smislu), morati ćemo se usredotočiti na neke pojave sredinom sedamdesetih godina.<sup>20</sup> U. Dibelius uočava da se u „stoljećima trajnom povijesnom razvojnom procesu dogodio neki prekid, neki stupanj zasićenja u predodžbama o cilju što ga se jedva dade prevladati, privremeni kraj progresija“. Već se početkom 20. stoljeća zbila „višestruka totalna emancipacija od do tada važećih sustava i hijerarhija“. „Prodor do novih sloboda“, što ga je omogućio Schoenberg i njegov krug, ubrzo je doveo do „latentne nivelacije“ iz koje se bježi reakcijom na serijalizam „na područje slučaja, aleatorike; intuitivne glazbe, improvizacije ...“ Upravo ovdje započinje „Postmoderna — no ne i glazbena Postmoderna nego njen pripravni stadij, faza razvedene ekspanzije u najrazličitijim smjerovima. Ustave su se otvorile, znatiželja i poriv prema ispitivanju avanturistički dovode do najudaljenijih pozicija, povezali su se s onim zatečenim u najčudnije aglomerate od sadašnjosti i prošlosti, Zapada i izvanevropskih kultura, isticanja umjetničkog i lokalnih izraza, koncertantnosti i jazzovske prakse, jednostavnosti i mitologije.“ Dibelius se zato ovdje opravdano pita: „Nije li onda *Postmoderna u glazbi* samo pojmovna zdjela u koju se skuplja sve ono što se zbog opće nepreglednosti ne da drugačije ili točnije definirati?“ Pa sam odgovara na ovo pitanje: „Sigurno je točno da *Postmoderna u glazbi* ne znači ništa drugo do li aplikaciju jednog kurentnog pojma, moglo bi se takodjer reći: jedne dobrozvučće prazne formule, na stanje u jednom posebnom umjetničkom području.“<sup>21</sup>

Ako se složimo s Dibeliuovim odredjenjem pripravnog stanja glazbene Postmoderne kao „faze razvedene ekspanzije u najrazličitijim smjerovima“, onda — slično kao i kod „postserijalizma“ — ne možemo a da ne uočimo potpunu neefikasnost pojma čija uporaba više proizlazi iz nemogućnosti sistematizacije pojava nego iz nade da bi se njime u istodobno postojanje divergentnog moglo unijeti neki red. No, ako Postmoderna — kao oznaka epohe — podrazumijeva postojanje neke „nove nepreglednosti“,<sup>22</sup> onda je lahko utvrditi da se ovakva nepreglednost ne javlja prvi put. Osim toga, ako je zbog istodobnog postojanja divergentnog nepreglednost glavna značajka epohe, postavljaju se onda pitanje po čemu se takva epoha smije imenovati pojmom čija tvorba podrazumijeva negiranje modernosti — kao da je osnovna značajka modernosti upravo izrazita *preglednost*, tj. maksimalna unificiranost zbivanja. Prethodno smo mogli utvrditi kako i sam pojam Moderne podnosi različite mogućnosti tumačenja, da o di-

<sup>19</sup> V. Konold, W., *Komponieren ...* (v. bilj. 6), str. 74–75. — Čuveni esej J. Habermasa *Die Moderne — ein unvollendetes Projekt* (u stvari, govor što ga je Habermas održao 1980. godine prilikom dodjele „Adornove nagrade“), što ga Konold citira iz rukopisa, objavljen je, među ostalim, i u Habermas, J., *Kleine politische Schriften I–IV*, Ffm, 1986, str. 444–464.

<sup>20</sup> W. Welsch (op. cit. u bilj. 5, str. 14) početak debate o Postmodernoj smješta u 1959. godinu, potaknut studijom J. Howea pod naslovom *Mass Society and Postmodern Fiction* (*Partisan Review*, XXVI, 1959, str. 420–436). Zanimljivo je da u preglednom poglavlju pod naslovom „*Postmoderne*“. *Die Genealogie des Ausdrucks, die Bandbreite des Terminus, der Sinn des Begriffs* (str. 9–43) Welsch glazbu uopće ne spominje. S razlozima ćemo se pozabaviti kasnije!

<sup>21</sup> Dibelius, U., *Postmoderne in der Musik*, *NZfM*, 150, 1989, 2, str. 6–7.

<sup>22</sup> Usp. Habermas, J., *Die neue Unuebersichtlichkeit: kleine politische Schriften V*, Ffm, 1985.

vergentnosti zbivanja unutar epohe što je taj pojam označuje ne govorimo. Stoga je potpuno točan stav P. Buergera po kojem „središnja teza postmodernog mišljenja tvrdi da u našem društvu znakovi više ne ukazuju na označeno nego uvijek samo na druge znakove, da mi našim govorom više uopće ne pogadjamo takvo nešto kao što je značenje nego se samo krećemo u beskonačnom lancu označitelja”.<sup>23</sup> Ako je ovakva odlika postmodernog mišljenja posljedica nemoći da se u istodobno zbivanje raznorodnih pojava unese neki, ma kakvi red, onda to ne znači da se same te pojave — bez obzira na to koliko su divergentne — moraju automatski podvesti pod pojam Postmoderne kao oznake za *neku novu epohu*. Vidljivo je to, konačno, i iz navodjenja skladatelja koji bi morali predstavljati paradigme za postmodernu glazbu (npr. Ligeti, Penderecki, Kupkovič, Rochberg, W. Zimmermann, Rihm itd.): Svatko od njih morao bi iz posve vlastitog ugla pojasniti što Postmoderna — prvenstveno kao oznaka za epohu — podrazumijeva; dakle, neki zajednički nazivnik za sve ove skladateljske paradigme opet bi morao biti samo proizvoljni teorijski konstrukt.

H. Danuser, koji inače smatra da Moderna ni u jednom razdoblju nije dosegla „rang isključive glavne kulture“ (zbog čega je, dakle, očito problematična kao oznaka za epohu), tvrdi, da je takva „glavna kultura“ u 20. stoljeću naprosto nezamisliva: „Nekakva Nemoderna — kao tradicija, srednja glazba ili avantgarda — u 20. je stoljeću stalno prisutna, premda s promjenjivom težinom. Ako, dakle, Postmodernu shvatimo kao (djelomično) negacijski pojam u odnosu na Modernu, mogli bismo je onda s dosta razloga dovesti u vezu s pojedinačnim fazama u tim drugim glazbenim kulturama... Bitno je u tome što je Postmoderna u smislu Ne-moderne u 20. stoljeću već dugo postojala, prije no što je zadnja dva desetljeća — kao i prije, tridesetih i četrdesetih godina — mogla osjetno uzdrmati pozicije estetičke moderne.”<sup>24</sup> Usporednost „Moderne“ i „Ne-moderne“ ukazuje ovdje na legitimnost *pluralizma* stilova, tehnika i estetičkih nazora u glazbi 20. stoljeća, pojma koji također više prikazuje nepreglednost situacije no što je (uspješno) označava. No, potrebno je ovdje lučiti pluralizam kao svjesni skladateljski nazor (npr. kod B.A. Zimmermanna)<sup>25</sup> od pluralizma kao „spasonosne metodologijsko-terminologijske poštapalice”.<sup>26</sup> Ovakav pluralizam (tj. kao „poštapalica“) podrazumijeva i Dibeliusovo odredjenje pripravnog stadija Postmoderne kao „faze razvedene ekspanzije u najrazličitijim smjerovima“ ali njega također sadrži i Buddeovo odredjenje današnje „glazbene stvarnosti u svim njenim pojavnim oblicima (od šuma do tona, od Bacha do Stockhausena i od 'old favourites' do Weberna)“. I sam suvremeni skladatelj svjestan je ovakve „stvarnosti“ a to pokazuje tako da svojim skladanjem podsjeća i ukazuje na ono što čini dio te stvarnosti.<sup>27</sup> Nužnost uporabe „pluralizma“ za označavanje ovakve „glazbene stvarnosti“ slična je, po Buddeu, Dibeliusovom posezanju za „Postmodernom“ — iz istih razloga: „Pošto suvremenu glazbenu stvarnost, u kojoj kao da se bez ikakve selekcije nalaze djela prošlosti i sadašnjosti, ne

<sup>23</sup> Buerger, P. und Ch. (Hrsg.), *Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde*, Ffm, 1987, str. 7.

<sup>24</sup> Danuser, H., Zur Kritik... (v. bilj. 6), str. 5.

<sup>25</sup> V. Zimmermann, B.A., *Intervall und Zeit*, hrsg. v. Ch. Bitter, Mainz, 1974, naročito esej pod istoimenim naslovom, str. 11–14; također Rothaermel, M., Der pluralistische Zimmermann, *Melos*, XXXV, 1968, str. 97–102.

<sup>26</sup> Usp. Gligo, N., *Problemi...* (v. bilj. 1), str. 38.

<sup>27</sup> Budde, E., Zitat, Collage, Montage, *Die Musik der sechziger Jahre* (= *Veröffentlichungen des Instituts fuer Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt*, Bd. XXI, hrsg. v. R. Stephan), Mainz, 1972, str. 38.

možemo shvatiti kao smislenu cjelinu, označavamo je pluralističkom. Totalitet ove stvarnosti zbunjuje nas a našu zbunjenost skrivamo iza pojmovno prazne oznake 'pluralizam'.<sup>28</sup>

Pojmovna praznina „pluralizma“ zapravo je neizbježna! Radi se, usput, i o potpunoj niveliranosti mnoštva elemenata koji, doista, „bez ikakve selekcije“ tvore taj „pluralizam“. Dokidanje selekcije podrazumijeva zapravo posljedicu situacije u kojoj više uopće ne postoje *kriteriji* po kojima bi bila moguća bilo kakva selekcija. Ne čini nam se ovdje toliko bitnom sama zbunjenost motritelja te niveliranosti (koju kao da Budde jedino uzima u obzir — a ni Dibelius nije daleko od toga!), koliko mogućnosti skladateljske reakcije na nju: Ako skladatelj svojom glazbom čini samo dio te stvarnosti, ako zato smije skladati „onako kako mu leži“,<sup>29</sup> onda to znači da mu na raspolaganju, kao i motritelju, stoji cjelokupni pluralizam u svojoj složenosti ali istodobno i u posve beskriterijskoj izniveliranosti: Onako kao što taj pluralizam ni sa kojim kriterijem ne može utjecati na mogućnosti izbora onoga što skladatelju leži, isto tako ni skladatelj svojim izborom ne može utjecati na beskriterijsku izniveliranost pluralizma.

Razumljivo je da u ovakvom *pluralističkom sivilu* postaje bespredmetno inzistiranje na bilo kojoj posebnosti „modernog“, „novoglazbenog“, „avangardnog“... Ali je isto tako besmiselno tvrditi da se *Postmoderna*, kao eksplicitni *sinonim za pluralističko sivilo*, bilo čemu suprostavlja, bilo što negira. Ona je naprosto siva oznaka za sivo i po tome je posve funkcionalna, premda ništa ne znači — jer ni nema što značiti!

H.H. Eggebrecht, koji inače smatra da svaka danas skladana glazba spada u novu glazbu (razumljivo je u ovom njegovom stavu ukidanje velikog N!), današnju „glazbenu stvarnost“ dijeli na *staru glazbu*, *glazbu* i na *novu glazbu*.<sup>30</sup> Premda se ova njegova podjela ograničuje samo na onaj segment „glazbene stvarnosti“ što ga podrazumijeva paušalna etiketa „ozbiljna glazba“, zanimljiva je ona ipak po tome što se razgraničenje vrši po posve izvanmuzičnim kriterijima, točnije: po poštivanju općeg mišljenja o tome što je to glazba. Tako je u Eggebrechtovoj podjeli *glazba* evidentno *repertoarna glazba*, ona koju današnji prosječni posjetilac koncerata prihvaća kao glazbu općenito zbog permanentne mogućnosti identifikacije s njom (a u tom mu smislu također obilato pomaže i diskografska industrija). Preostale dvije vrste glazbe manje su ili više nezanimljive današnjem prosječnom posjetiocu koncerata. Razlika je medju njima jedino u tome što je stara glazba nastala prije repertoarne a nova je glazba naprosto sva ona glazba koja nastaje danas.<sup>31</sup> I ova podjela, dakle, pokazuje koliko je nemoguć ili pak izopačen svaki pokušaj unašanja jasnoće u današnje *pluralističko sivilo*, čak i u samo jednom segmentu današnje glazbene stvarnosti. (Eggebrechtova podjela nasumnjivo inicira daljnja zanimljiva razmišljanja, koja se, doduše, izravno ne tiču predmeta našeg trenutnog interesa. Izjednačenje glazba = repertoarna glazba dovodi se npr. u pitanje *zasićenjem*. Znatiželja slušaoca tada to zasićenje nastoji prevladati obraćanjem staroj ili novoj glazbi ali i glazbama izvanevropskih kultura. Također bi bilo zanimljivo proučavati razloge svakog proširenja repertoarne glazbe koja je, po Eggebrechtu, ujed-

<sup>28</sup> Budde, E., *Rueckblicke nach vorn, oder: Ueber Sprache, Zeit und Zukunft in der Musik, Ende der Kunst — Zukunft der Kunst*, hrsg. v. H. Friedrich, Muenchen, 1985, str. 42.

<sup>29</sup> Kagel, M., *Fuenf Antworten auf fuenf Fragen, Melos*, 33, 1966, 10, str. 310.

<sup>30</sup> Eggebrecht, H.H., *Komponieren heute. Zur Aesthetik und Rezeption der Neuen Musik, NZfM*, 146, 1985, 1, str. 4–5.

<sup>31</sup> „Skladanje danas producira novu glazbu — a što inače? I sva nova glazba je nova glazba.“ *Ibid.*, str. 4.

no i glazba. Koliko mi je poznato, do sada se nitko nije bavio istraživanjima ovakve vrste!)

Oštricu novoga u Novoj glazbi, u jednoj od niza posebnih glazbi u pluralističkom sivilu današnje glazbene stvarnosti koje se — eto — ne da zamijetiti, takodjer otupljuje odsustvo kriterija povijesnosti koje se u teoriji medju ostalim označuje pojmom „post-histoire“.<sup>32</sup> Tako, pozivajući se na „post-histoire“, Dahlhaus objašnjava „tendenciju prema suvremenoj uporabi prošlih stilova kot mladjih skladatelja, njihovo prihvaćanje kao arsenala materijala i postupaka“. On takodjer napominje da, nasuprot Adornovoj tezi o potpunoj povijesnosti glazbe, pojam „post-histoire“ označuje „stanje svijesti koje povijesnoj situaciji više ne želi dopustiti estetičku supstancijalnost. Nitko se više ne želi povinjavati 'diktatu materijala' — a to znači, u Adornovoj estetičko-povijesno-filozofijskoj teoriji, zahtjevu objektivnog duha — i umjesto toga — u ime subjektivnosti koja sebe smatra sposobnom osloboditi se prisile povijesnog napretka — drži sveukupnu glazbenu prošlost zauvijek raspoloživom. Od pojma originalnosti, onako kako ga se koncipiralo u kasnom 18. stoljeću, u izvjesnom je smislu preostao samo jedan od momenata, subjektivna autentičnost ili 'pravota'. Drugi se moment, novotnost, žrtvovalo. Subjekt bačen na samoga sebe, koji sumnja u povijest i njen subjektivni smisao, gradi, sa stalno proširujućim se repertoarom koji tendenciozno obuhvaća cijelu prošlost i tako odbacuje ideju klasičnosti, jednu estetičku konfiguraciju karakterističnu za suvremenost u kojoj se sve ranije javlja kao materijal ekspresivnosti što se više ne brine o povijesti, napretku i novotnosti nego sa sredstvima koja u naslijedjenom arsenalu leže spremna u ogromnim količinama pokušava govoriti o subjektu i ni o čemu drugom: o subjektu koji se time što samoga sebe izražava — svejedno kojim jezikom — želi spasiti posred katastrofe.“<sup>33</sup> Ovakav subjekt, koji se — parazitski sišući povijest — bori protiv povijesnosti, nema nade u spasenje posred katastrofičnosti pluralističkog sivila. Ravnoduše prema krikovog subjekta (jer svejedno je na kojem je jeziku izviknut taj krik) samo se utapa u isto sivilo protiv kojega se bori.

Pitanje je koliko se istodobno postojanje divergentnog u pluralizmu (a „univerzalna citirljivost prošlog“ i „istodobnost“ su, po Danuseru, značajke i znaci Postmoderne, pa mu je zato L. Kupkovič „restaurativni skladatelj“ a G. Ligeti „skladatelj inkluzivne glazbe“)<sup>34</sup> dade objasniti „istodobnošću raznodobnog“ ili „raznodobnošću istodobnog“ po kojima se ionako mora ravnati pisanje ma koje povijesti glazbe.<sup>35</sup> Analizirajući neke odlike glazbe G. Rochberga kao primjere za njenu „postmodernost“, Danuser je uspoređuje s „jednom stilsko-pluralističkom koncepcijom koja je nastala u doba historizma“, s *Historische Sinfonie im Stil und Geschmack vier verschiedener Zeitabschnitte* (1840). L. Spohra: „Dok kod Spohrova skladateljskog historizma koncepciju djela

<sup>32</sup> O povijesti tog pojma v. Gehlen, A., *Ende der Geschichte? Einblicke*, Ffm, 1975, str. 126–127. — O složenom odnosu između „post-histoire“ i Postmoderne, medju koje nipošto nije jednostavno staviti znak jednakosti, ma koliko se to opravdanim činilo, v. Welsch, W., op. cit. u bilj. 5, str. 17–18, 105–106, 152–154.

<sup>33</sup> Dahlhaus, C., *Ist der Begriff des musikalisch Neuen veraltet?*, *Oesterreichischer Musikrat – Bulletin*, 2, 1983, str. 9, 12–13.

<sup>34</sup> Danuser, H., *Zur Kritik...* (v bilj. 6), str. 6, 9.

<sup>35</sup> Usp. Dahlhaus, C., *Grundlagen der Musikgeschichte*, Koeln, 1977, str. 223–227, 238–240; takodjer Dahlhaus, C., *Die Musik der funfziger Jahre. Geschichte und Geschichten*, *Neue Zuericher Zeitung*, 20/21. srpnja 1985, str. 47–48.

određuje linearna vremenska progresija — glazba teče od stila barokne uvertire u I stavku do virtuoznog suvremenog stila u Finalu, u Rochbergovom Klavirskom kvintetu pokazuje se imanentni oblik vremena različitih stilskih slojeva kao antiprogresivna, ciklička struktura. U aksijalno-simetričnoj dispoziciji skladbe različito historijsko podrijetlo *dijalekata* prikazuje se prikrivenim, dokinuto je pravom istodobnošću koju poimamo kao znak Postmoderne.<sup>36</sup>

Ako je, dakle, simuliranje povijesnih dijalekata prikriveno, ako im se ne daju raspoznati „uzori“, onda se može govoriti o Postmodernoj, tj. o *postmodernom pluralizmu* „dijalekata“. Ako su pak uzori prepoznatljiviji, ako nisu prikriveni, onda je riječ o *historizmu*. Diferencija je, čini se, opet šablonska i isforsirana! Najbitnijom se ipak, u raspravi o ovom zanimljivom problemu, čini *svijest skladatelja o povijesnosti uzora!* Ako se radi samo o oponašanju, kao što je to očito slučaj kod historističkog Spohra, onda o „povijesti na dlanu“ u smislu današnjeg pluralizma ne može biti govora.<sup>37</sup> Ako se pak radi o reinterpetaciji izvora, kao što je to od kontrafaktura, parodija i parafraza do Neoklasicizma 20. stoljeća odvajkada bio slučaj, onda je moguće govoriti o hommageu povijesnosti izvora koji opet potvrđuju i poseban stupanj skladateljske povijesne svijesti.

Ako ovakva stajališta pokušamo aplicirati na današnji pluralizam, spotaknut ćemo se već o manjkavosti pojma „Neoklasicizam“ kojim se u glazbi našeg stoljeća označuje njen najzanimljiviji restitutivni odnos prema prošlosti. Dok je prefiks „neo-“ ovdje apsolutno opravdan, mogli bismo se nedogled sporiti oko quasi klasicizma što ga taj prefiks dovodi u suvremenost dvadesetih godina našeg stoljeća.<sup>38</sup> A ako pomislimo na sve „neo-“ pojmove s kojima se pokušava uvesti reda u naš postmoderni pluralizam,<sup>39</sup> onda će nam biti posve jasno, da je u njemu „povijest na dlanu“ toliko beskriterijska da „raznodobnost istodobnog“ i „istodobnost raznodobnog“, kao nezaobilazne maksime svakog ozbiljnog pisanja povijesti glazbe, više ne mogu imati nikakvog značenja. Današnji skladatelj, koji prije svega sklada onako kako mu leži, može iz te sive mase uzeti ma što bilo a da nikome ne mora polagati račune o kriterijima svog izbora. Uostalom, tko ga za to i pita?

Zaključimo: Nova glazba samo je jedna od glazbi koje se nalaze u našem današnjem postmodernom pluralističkom sivilu. Postmoderna nju, dakle, nije ukinula jer bi time, narušivši sivilo pluralizma (jer i to ukinuće značilo bi poštivanje nekih — bilo kojih — kriterija!), ukinula i sebe.

Htjeli bismo na kraju još pripomenuti zbog čega nam se čini da bismo trebali biti posebno svjesni postojanja Nove glazbe u ovom našem današnjem *postmodernom pluralističkom sivilu*.

<sup>36</sup> Danuser, H., Zur Kritik... (v. bilj. 6), str. 9.

<sup>37</sup> Zanimljivo je ovdje napomenuti da L. Kupkovič tonalitetne i kompoziciono-tehničke osnove svoje postmoderne glazbe smatra „nadpovijesnima“. — V. *ibid.*, str. 6.

<sup>38</sup> Usp. Danuser, H., *Die Musik...* (v. bilj. 9), naročito str. 148, gdje se bezuspješno pokušava utvrditi razliku između Neoklasicizma i Neobaroka.

<sup>39</sup> U. Dibelius (op. cit. u bilj. 21, str. 7) navodi npr. slijedeće takve „neo“-pojmove: „neoromantizam, neokonzervativizam, neoekspresionizam, neomanirizam, neosinkretizam, neoracionalizam, neosubjektivizam, nova jednostavnost“. H. Danuser (Giuseppe Sinopoli *Lou Salome*. Eine Oper im Spannungsfeld zwischen Moderne, Neomoderne und Postmoderne, *Oper heute. Formen der Wirklichkeit im zeitgenoessischen Musiktheater* (= *Studien zur Wertungsforschung*, Bd. 16, hrsg. v. O. Kolleritsch, Wien — Graz, 1985, str. 157 i *passim.*) pridaje im i „neomodernu“!



Znana su stajališta po kojima je danas Nova glazba postala bespredmetna zato što je istraženo, pronađeno i otkriveno sve pa je stoga i bilo kakva novotnost *bespredmetna*.<sup>40</sup> Stoga je, u toj općoj raspoloživosti svega, ne samo logično nego i nužno posegnuti za prošlošću da bi se, u ime *sinteze*, prisjetilo na ono što uopće glazba jest i što bi eventualno smjela biti.<sup>41</sup> Pritom se zaboravlja da su se obraćanja prošlosti u povijesti glazbe i u glazbi ovog stoljeća zbivala i onda kada nije bilo zasićenja novim i kada se novotnost nije dovodila u pitanje, da je fenomen skladateljskih povratka konstantni pendant skladateljskim težnjama prema novom, dakle, nikakva posebna oznaka Postmoderne, pogotovo ne u onome smislu u kojemu bi se doista smjelo govoriti o nekoj novoj epohi.<sup>42</sup> Zaboravlja se, dakle, da je povremeni „stasis“ nezaobilazni sastavni dio povijesnosti i povijesnih mijena.<sup>43</sup> Zbog ovakvog „zaborava“ često se javljaju i posve nerazumljivi pokušaji „ispravki“ zabluda do kojih je dovela Nova glazba 20. stoljeća a zbog kojih se, navodno, i glazbu samu dovelo u pitanje. A svi takvi zahtjevi uglavnom polaze od pretpostavke da je glazbenost općenito povijesno nepromjenjiva kategorija koju se u njenoj nepromjenjivosti nikada i ni sa čime ne smije dovoditi u pitanje.<sup>44</sup>

No, već smo jednom konstatairali bitni *pomak u shvaćanju glazbenosti* što ga Nova glazba 20. stoljeća zahtijeva upravo kao najutopijskiju konstantu svojega postojanja.<sup>45</sup> Taj pomak je, naime, zajedno s emfatičkim zahtjevom za prihvaćanjem i promišljanjem svih njegovih krajnjih posljedica,<sup>46</sup> mimo svih poriva za istraživanjem, pronalaženjem i otkrivanjem novog, jedina stvarna — no poradi toga upravo i utopijska — *novotnost* Nove glazbe 20. stoljeća. Moguće je, dakle, govoriti o neispunjenoj utopiji ovakve Nove glazbe, moguće je predbacivati joj prokockane šanse,<sup>47</sup> no nije dopušteno — ako se njenu novotnost shvaća točno, tj. na jedini mogući, prethodno izloženi način — ukinuti

40 „Otkriveni su svi materijali, sve zemlje, izmjerene su sve planine, zagadjene sve rijeke i mora. Sve što je dostižno čovjeku, stoji mu na raspolaganju.“ — Febel, R., *Eine neue Philosophie der Musik, Neuland. Ansätze zur Musik der Gegenwart*, Bd. 2, hrsg. v. H. Henck, Bergisch Gladbach, 1982, str. 93. — F. Spangenschmied, koji komentira ovaj Febelov stav (Zur Situation gegenwärtiger Musik. Thesen zum Kompositionsdenken heute, *OEMZ*, 38, 1983, 3, str. 145—146), smatra da je „raspolaganje cijelokupnim materijalom (upravo) uvjet netom začete budućnosti“.

41 Sličan obzir prema sintezi nalazimo i u već prethodno spomenutom Stuckenschmidtovom razgraničenju *antiteze* i *sinteze* (v. ovdje bilj. 3).

42 V. Schoenberg, A., *On revient toujours, Style and Idea*, ed. by L. Stein, Ldn, 1975, str. 108—110; također Gligo, N., Fenomen „povratka“ kao stanje skladateljske svijesti u aktualnom trenutku hrvatske Nove glazbe, *Muzička kultura*, IV, 1986, 1—3, str. 4—10; također Sedak, E., „Svaka je nova glazba nova — a što drugo?“, *Muzička kultura*, IV, 1986, 4—5, str. 25.

43 „... mnoštvo stilova u svim umjetnostima koji egzistiraju u uravnoteženom no natjecateljskom kulturnom okolišu stvara fluktuirajući stasis u suvremenoj kulturi.“ Meyer, L., *Music, the Arts, the Ideas. Patterns and Predictions in Twentieth Century Culture*, Chicago — Ldn, 1967, str. 102.

44 Usp. npr. Ansermet, E., *Les Fondements de la musique dans la Conscience humaine*, Neuchâtel, 1961; Federhofer, H., *Neue Musik. Ein Literaturbericht*, Tutzing, 1977; Vogel, M., *Die Zukunft der Musik*, Duesseldorf, 1968; Melichar, A., *Schoenberg und die Folgen. Eine notwendige kulturpolitische Auseinandersetzung*, Wien, 1960; Vogel, M., *Schoenberg und die Folgen. Teil I: Schoenberg*, Bonn, 1984.

45 Gligo, N., *Problemi...* (v bilj. 1), str. 106—107.

46 *Ibid.*, str. 109—110.

47 Muzikologija bi, kao znanost (i) o (Novoj) glazbi, trebala u ovome smislu reagirati na znanstvene zadatke koji su šturo skicirani u *ibid.*, str. 170 (bilj. A.I.3/4) i str. 183 (bilj. A.II.3.b/2), zatim preispitati (prokockane?) šanse igralačkog isklupljenja Nove glazbe 20. stoljeća (*ibid.*, str. 178 — bilj. A.II.1/11) na podlozi Gadamerove teorije igre (Gadamer, H.—G., *Die Aktualität des Schoenens. Kunst als Spiel, Symbol und Fest*, Stuttgart, 1977).

je, pogotovo ne pojmovnim supstitutom koji je negira kao faktičku epohalnu pojavu a ne kao permanentni, tj. utopijski potencijal. Prethodno je naznačeno da je moguća karakteristika tzv. „postmodernog doba“ nemoć uspostavljanja odnosa između označitelja i značenja onoga što taj označitelj označuje, dakle, posljedica teorijske nemoći u racionalnoj a iole sveobuhvatnijoj sistematizaciji raznorodnih pojava u njihovoj istodobnosti. Moguće je da stvaralac podliježe diktatu tobožnjih kriterija „postmodernog diskursa“ pa ovakvim svojim podlijevanjem želi podastrijeti dokaze svoje „modernosti“. No, posve je razumljivo da utopijski potencijal Nove glazbe ne može pristati na ovakav stav! Ako odustanemo od aktualnosti postmodernog diskursa zbog toga da bismo spasili Novu glazbu (ako, dakle, zabijemo glavu u „novoglazbeni pijesak“, oglušujući se na njegova aktualna osporavanja), moguće je da će nam se predbaciti neaktualnost i oglušivanje na „duh vremena“. No, jedino je tako, izgleda, dakle: prihvaćanjem mogućih prigovora zbog nekompetencije ili zbog teorijske nemoći, moguće upozoriti na to da se Nova glazba po svom utopijskom nadanju istinski izdvaja iz (postmodernog) pluralističkog sivila, bez obzira da li je se i kako uopće primjećuje. Uostalom, zar i takva tendencija prema neprimjetljivosti, zbog koje se upravo glazbenost Nove glazbe 20. stoljeća i nalazi na razini puke pretpostavke, ne potvrđuje nepristajanje na to da se s nemuštim označiteljima označi nešto što ionako ne može imati nikakvo značenje?

Ovdje se, konačno, nalazimo pred neizbježnim sudarom sa zidom što se nepremotivo ispriječio pred krajnje dosege svakog znanstvenog (tj. muzikološkog) diskursa o glazbi. Ako glazba sama spriječava taj diskurs, ako ne omogućuje označitelje koji su u stanju besprijekorno označiti njenu suštinu, što činiti? Odustati od diskursa ili zahtijevati od glazbe da se promijeni tako da ma koji znanstveni diskurs o njoj postane moguć? Svjedoci smo „povratka“ slikarstvu koje se opet manifestira kao (prodajni) *art object*, svjesni smo također „povratka partitura koje, zatvorenošću zapisa i poštivanjem određenih izvedbenih konvencija, pretpostavljivost glazbe žele svesti na minimum. I ovakve se pojave, ovakvi „povratci“, također svrstavaju pod Postmodernu koja bi morala negirati neizvjesnost i avanturističnost Moderne. A da li i Novu glazbu smijemo siliti na ovakav uzmak? To je posve irelevantno pitanje jer ona na njega ionako ne bi pristala — zato što onda doista više ne bi postojala! No, ako doista postoji u prethodno naznačenim okvirima — što je, čini se, nemoguće osporiti, smijemo li onda — u ime aktualnosti postmodernog diskursa — takvo njeno postojanje ignorirati?

#### SUMMARY

*The present study examines the applicability of the term "Post-Modernity" as, on the one hand, a designation of a period and, on the other hand, the negation of Modernity which, from the latter half of the 19th century, has assumed the meaning of modernity as something up to the genius of the period (as opposed to classicism as an extra-temporal category). Special attention is devoted to the confrontation of New Music and Post-Modernity, together with the insistence on a completely novel understanding of musicality as proposed by the New Music movement, including its characteristic utopian potential which is a fundamental constant of its existence (as already expounded by the present author in his book Problemi Nove glazbe 20. stoljeća: Teorijske osnove i kriteriji vrednovanja / Issues of the New Music of the 20th Century: Theoretical Bases and Criteria of Evaluation).*

*The conclusion reached is that "Post-Modernity" as one of the terms intended to create some order in the designation of the simultaneously existing yet heterogeneous phenomena has missed the mark completely. The reason for the insufficiency of "Post-Modernity" as a designating term lies in the fact that "signs have stopped referring to denotata but only refer to other signs", since people, through their language, "have long stopped grasping such a thing as a meaning, circling ceaselessly in a vicious circle of designata" (P. Buerger). This insufficiency is particularly made seen in the relation of the "post-modern discourse" to New Music: there is no possibility of the term being discontinued since it is rested upon it through its very utopian potential for the conception of new musicality.*