

UDK 785.7"19"

KAMERNA MUZIKA U DVADESETOM STOLJEĆU — KULTURNA  
I KOMPOZICIJSKA KRIZA JEDNOG ŽANRA\*

Bojan Bujic (Oxford)

All softly playing,  
With head to the music bent,  
And fingers straying  
Upon an instrument.<sup>1</sup>  
(James Joyce: *Chamber Music I*)

Slika koju Joyce dočarava u prvoj pjesmi iz ciklusa *Chamber Music* je slika rječne obale gdje je zrak, kao u Shakespeareovoj »Oluji«, prožet zvucima muzike. Uzeta za sebe, posljednja strofa predstavlja savršen opis intimne atmosfere kamernog muziciranja, predanosti izvođača njihovoj zajedničkoj zadaći, dok zanemaruju svoju okolinu i samo jedan s drugim komuniciraju putem muzike. Okolina u kojoj ta vrsta muzike poprima život opisana je već samim nazivom žanra i dugo je već dovedena u vezu sa buržoaskim društvom i buržoaskim domom. Žanr je, međutim, stariji nego buržoasko društvo devetnaestog stoljeća, s kojim se obično dovodi u vezu. Treba se samo sjetiti brojnih slika koje pokazuju udobne interijere holandskih kuća iz sedamnaestog stoljeća: djevojka, slikana ponekad s leđa, svira violončelo ili bas-violu; čembalo i viola kao muzička mrtva priroda, koje će sada svaki čas primiti u ruke ljudi što upravo ulaze u sobu: atmosfera pokazuje iščekivanje i svečanost, značenjem ispunjenu tišinu. A kada muzika prekine tu tišinu, njeni zvuci neće se razleći izvan prostora pokazanog na slici, dapače, tišina i svečanost ovih slika toliko je moćna da ih je moguće razumjeti ne kao ilustraciju stvarne nego moguće muzike — muzike koja zvuči u duši kompozitora ili izvođača kao idealna mogućnost prije nego što je sputaju ograničenja nametnuta notacijom i izvođenjem. Moguće je, da-

\* Ovo je nešto proširena verzija teksta pročitano na muzikološkom koloquiju održanom u okviru 18. festivala »Komorna glasba 20. stoljetja« u Radencima u septembru 1980.

<sup>1</sup> »Svi sviraju tiho, glave prignute muzici, a prsti im prebiru po instrumentu.«

kle, gledati takve slike ne samo u njihovom sociološkom, nego i ontološkom i estetskom svjetlu. Njihovo buržoasko značenje je bez sumnje prisutno, ali one posjeduju i bezvremenski kvalitet, kojega posjeduje i jedan drugi dokument. Kao uzgredna ilustracija uz istoriju Berlinske filharmonije objavljena je prije nekoliko godina jedna fotografija Bronislava Hubermana, Ignaza Friedmanna i Pabla Casalsa kako sviraju klavirski trio.<sup>2</sup> Scena i ovdje pokazuje građansku kuću, ovaj put centralno-evropsku. Bez sumnje, fotografija datira iz ovog stoljeća iako svi detalji potječu iz devetnaestog: klavir, zidni dekor, teški stolnjak kojim je pokriven sto koji ima važnu ulogu jer dvojica gudača sjede za njim dok im dva napola otvorena sveska nota u tvrdom povezu služe kao improvizirani notni stalci. Trojica ljudi gledaju jedan u drugoga, koncentracija im je intenzivna, spremni su da počnu svirati. I opet isti osjećaj tišine, odsustva zvuka u paradoksalnoj suprotnosti sa likovnim dokazom kojeg slika nudi. Muzike tu još nema, iako egzistira u svijesti umjetnika.

Povezanost historijskih i ahistorijskih dokaza koji se mogu izvući iz ovih nasumice izabраних primjera čini osnovu od koje se može krenuti dalje u razmatranje kamernе muzike kao posebnog žanra. Vrhunac žanra bio je u posljednjoj četvrti osamnaestog i tokom devetnaestog stoljeća pa pošto taj period koincidira sa naglim razvojem buržoaskog društva, kamerna muzika je u sociologiji muzike interpretirana kao najznačajniji muzički izraz tog društva. Ovaj pristup uzeo je T. W. Adorno i ne bi bilo teško zamisliti ga kako pomiče vremensku granicu tako da obuhvati i englesku *consort* muziku sedamnaestog stoljeća.<sup>3</sup> Ta je muzika, konačno, stvarni muzički korelat holandskih slika i spretno se uklapa u »buržoasku« teoriju jer englesko i holandsko društvo sedamnaestog stoljeća predstavljaju najnapredniji stadij društvenog razvoja u Evropi onog vremena.<sup>4</sup> Ipak ne bi bilo mudro insistirati na sociološkom kriteriju da bi se odredilo šta je kamerna muzika. Historija muzike puna je graničnih slučajeva i tipova muzike koji umanjuju važnost jednostavnog sociološkog kriterija u korist pristupa koji polazi od strukture djela a potom uzima u obzir društvenu važnost. Promatrajući historiju talijanskog madrigala u šestnaestom stoljeću nije teško opaziti da u njegovoj glavnoj struji postoje dvije podvrste. U jednoj se veza između poezije i muzike, kako god vješto bila ostvarena, ne izdiže iznad izvjesnog stereotipa, dok su u drugoj formalni elementi petrarkističke poezije tako pažljivo preobraženi u principe na kojima počiva izgradnja muzičke forme, da je rezultat bila muzika velikog izražajnog intenziteta, s pažnjom za svaki konstruktivni detalj i intimna po svome karak-

<sup>2</sup> Oehlmann W., *Das Berliner Philharmonische Orchester*, Kassel 1974, 55.

<sup>3</sup> Adorno T. W., *Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt a. Main 1962, pogl. 6, »Kammermusik«, *passim*.

<sup>4</sup> Zanimljivo je da je klasično djelo E. Meyera o engleskoj »consort« muzici *English Chamber Music*, London 1946, prevedeno na njemački pod nešto preciznijim naslovom: *Die Kammermusik Alt-Englands*, Leipzig 1958.

teru.<sup>5</sup> Društveno ta je muzika iznikla iz aristokratske i dvorske sredine sjeverne Italije i njena profinjenost se može povezati sa humanističkom brigom za detalj i strukturu. Kompozicijski ona je izrasla iz tehnike franko-flamanske polifonije čiji su, opet, korijeni u feudalnoj i crkvenoj kulturi 15. i 16. stoljeća. Vidjeti u ovim madrigalima samo jedan znak rastućeg uticaja građanske klase značilo bi da se mehanističkim tretiranjem sociološko tumačenje u historiji muzike dovodi do apsurdna. Objašnjenje bliže istini je da su ovi madrigali ekvivalenti iz šesnaestog stoljeća Beethovenovim kvartetima ili kamerno-muzičkim djelima Schönbergovim: oni pokazuju kompozitorovu želju da istraži intimne tajne svoje umjetnosti, da od ekspresivnosti kao površinske geste napravi novi kvalitet koji izvire iz razumijevanja dubljih strukturnih nivoa. Ovo intenziviranje kompozicionih sredstava i procedure moglo bi se možda shvatiti kao permanentna tendencija u evropskoj muzici, prije nego odraz ovog ili onog društvenog stanja. Uzroci za ovo sadržani su već u prirodi muzičkog materijala i načinu polifonog mišljenja. Iz ovoga proizlazi da umjesto da su stvorili jedan žanr, društvene okolnosti devetnaestog stoljeća su jednostavno najmanje sputavale razvoj takvih tendencija i omogućile su da taj aspekt muzike pokaže svoje prisustvo jače i uvjerljivije nego u druga vremena. Historija kamernе muzike, pa prema tome i historija kamernе muzike u dvadesetom stoljeću može se opisati u smislu neprekidne borbe između kompozitorovog nastojanja da istraži svu tajnu svoje umjetnosti i pritiska društva na njega da proizvede muziku koja se može dobro upotrijebiti bilo otvarajući je širem krugu slušalaca, kao u simfonijskoj muzici, bilo koristeći je u teatru, kao u operi, ili vežući je uz namjere ideološke prirode, koje se od *Roman de Fauvel* koji potječe s početka četrnaestog stoljeća, protežu preko ceremonijalnih moteta Giovanni Gabrieliya do revolucionarnih pjesama.

U kamernoj muzici je, tako, sadržano pravo muzike da bude ona sama. Ovo je bez sumnje tačno u kontekstu devetnaestog stoljeća, kada je područje kamernе muzike ostalo kompozitorovo utočište u koje se mogao povući pred glavnom strujom koja je inače tražila od njega odziv na poziv društva ili umjetničke mode. Dokaz za to može se vidjeti u činjenici da se čak i Verdi okušao na području gudačkog kvarteta. Naravno da kamerna muzika nije ostala neosjetljiva za dominantnu estetsku orijentaciju tog vremena pa su i romantička tendencija da se muzika upotrijebi kao sredstvo intimnog ispovijedanja i da se miješa sa literarnim sadržajem ostavile svoj značajan trag. U području gudačkog kvarteta Beethoven je počeo s ovim intimnim tonom i svi kasniji naslovi kao »Iz mog života«, »Voces intimae« i »Intimna pisma« indirektno vuku od njega svoj korijen. Historijski je, tako, više nego oprav-

<sup>5</sup> Među kompozitorima i zbirkama koje se posebno ističu po superiornoj vezi između poetskih i muzikalnih komponenata treba svakako uvrstiti Willaertovu *Musica nova* (1559), de Roreove zbirke iz 1542 i 1548, te de Wertove treću, petu i desetu knjigu madrigala (1563, 1567 i 1591).

dano da Schönbergov sekstet *Verklärte Nacht* (1899) stoji na samom kraju romantičnog stoljeća. Literarna inspiracija djela bila bi rastužila Hanslicka sugerirajući da je i posljednji bastion »apsolutne muzike« pao u ruke suprotnom taboru. No ovo bi bio samo površan sud jer su čak i Schönbergovi kritičari, oni koji su se bunili protiv onog glasovitog »neklasificiranog akorda«,<sup>6</sup> pokazali da su bili u stanju da slušaju i čuju intimne detalje u skladu sa tradicijom ekspertnog poniranja u tkivo muzike, onako kako je to kamerna muzika devetnaestog stoljeća zahtijevala od svojih slušalaca. Schönbergovo vlastito svjedočenje o kompozicionom procesu u *Verklärte Nacht* pokazuje da je Dehmelov tekst bio samo podsticaj u pozadini — stvarni izazov ležao je u kompliciranim međusobnim odnosima pojedinih muzičkih motiva.<sup>7</sup> Priča o noći obasjanoj mjesecinom samo je vanjski plašt pod kojim se odvija stvarna priča — priča o razvoju samog tematskog materijala kompozicije. Možda poetska pozadina i nije bila ništa drugo nego mamac kojim bi se slušalac uvukao u muzičku argumentaciju koju bi bez toga preteško slijedio. U Kvartetu op. 7 (1905) ovaj mamac više ne postoji i ako želi da pronikne u muziku, slušalac se mora podvrgnuti njenom toku i logici, imajući pri tome na umu da mu je najbolje pomagalo njegovo poznavanje čitave simfonijske i kamerne literature devetnaestog stoljeća. Kao i *Verklärte Nacht*, ali sa još većim intenzitetom, Kvartet se odvija u jednom dahu uključujući u svoj neprekinuti tok svo iskustvo simfonijske tradicije. Termin »simfonijske« ovdje je na mjestu jer su romantičari upravo u simfoniji usavršili planiranje velikog razvojnog luka, počinjući možda od dugačke Schubertove »Velike« C-dur simfonije čija duljina stoji u obrnutoj srazmjeri prema koncentriranom tematskom materijalu na kojem je djelo bazirano. Za Schönberga, čija se kompozitorska karijera sastojala od logičnih koraka a ne od izljeva pobune, koje mu često pripisuju neki njegovi napola informirani kritičari, Kvartet op. 7 morao je biti tačka od koje su dalje vodile dvije staze: jedna prema Prvoj kamernoj simfoniji op. 9 (1906) a druga prema Dru-gome kvartetu op. 10 (1907). Ako je simfonija mogla uticati na kvartet i suprotno je isto tako moguće i Prva kamerna simfonija tako najavljuje tendenciju prema reduciranju simfonijskog izvođačkog aparata koja se pokazala i kod kompozitora tako raznorodnih kao što su Sibelius, Honegger i Webern. Drugi gudački kvartet je u isto vrijeme i reafirmacija vremenskog raspona i podjele na stavke u skladu sa tradicijom, i proširivanje dometa kvarteta da bi se obuhvatio i drugi najvažniji produkt kamerne muzike devetnaestog stoljeća — *Lied*. Riječi Stefana Georgea *Ich fühle Luft von anderen Planeten* ... upotrijebljene u posljednjem stavku mogu se shvatiti kao proročanska najava nadolazeće svježije struje atonalnosti, ali ni u posljednjem, niti u pretposljednem stavku (*Litanei S. Georgea*) vokalna linija ne dominira tkivom kvarteta i sigurno ni u jednom času ne teži da postane dionica putem koje bi

<sup>6</sup> Schoenberg A., *Style and Idea*, London 1975, 131.

<sup>7</sup> Schoenberg A., *op. cit.*, 55.

bila napravljena kakva dramatična gesta. Sopran pjeva ne uz pratnju instrumenata nego sa instrumentima, ili još bolje, instrumentima. Da arpeggia druge violine pred kraj posljednjeg stavka podsjećaju na završne taktove *Verklärte Nacht* nije samo puka koincidencija: jedna razvojna stilski faza je ovim završena prije nego što suhi i prodorni zvuci *Pierrot Lunaire-a* op. 21 (1912) ne nagovijeste novu. *Pierrot Lunaire* može zgodno poslužiti kao primjer graničnog slučaja: kao i »Vojnikova priča« Stravinskog nekih šest godina kasnije, *Pierrot* upotrebljava mali instrumentalni ansambl. Narativna priroda obiju djela, njihov dramatski sadržaj i vanjske geste su izvorno teatarske i ne mogu se lako smjestiti u granice kamernе muzike. Treba ih zato vidjeti kao razvojne tačke u muzici dvadesetog stoljeća u kojima scenska muzika, zamorena pretjerivanjima post-wagnerijanske ere, nastoji da se barem približi uvjetima kamernе muzike koja stoji kao ideal i otok spasa. No ovo što je upravo rečeno vrijedi daleko više za *Pierrot Lunaire* nego za »Vojnikovu priču«: uvjeti za određivanje da li je jedno djelo kamerno ili ne, ne leže u vrsti ansambla nego u vrsti muzičkog materijala.

Linija historijskog razvoja izgleda da od Schönbergovog Drugog kvarteta vodi direktno do »Lirske svite« (1925-26) Albana Berga. Theodor Adorno je bio začuđujuće blizu istini kada je rekao da »njen tok podsjeća na 'latentnu operu' ili, drastičnije rečeno, na programnu muziku poput *Verklärte Nacht*«. <sup>8</sup> Sada kada je izašla na svjetlo dana složena simbolika Svite mogli bismo se pobožati da djelo nije ništa drugo do strastvena ispovijed. <sup>9</sup> Na sreću, programski sadržaj koji kulminira u do sada nepoznatom i nenaslućenom prisustvu Baudelaireovog soneta *De profundis* u njemačkom prijevodu Stefana Georgea u posljednjem stavku, posjeduje značaj koji je dublji od priznanja Bergove tajne ljubavi prema Hanni Fuchs-Robettin. Sentimentalna i anegdotska vrijednost ove nedavno otkrivene tajne je nesumnjivo u stanju da zainteresira pa tako postoji opasnost da se kritički opisi »Lirske svite« zaustave na ovom nivou. Posebni kamerno-muzički kvalitet seže dalje od ovoga, pa čak i dalje od Adornove primjedbe. Upravo onako kako u Schönbergovom Drugom kvartetu sopran ne pjeva publici kao istaknuta solistkinja nego se obraća članovima kvarteta kao peti član grupe, tako sopran u Bergovoj »Lirskoj sviti« mora da napravi svoju dionicu iz nota i fraza razasutih među dionicama članova kvarteta. Berg je, naravno, imao osobni razlog zbog kojeg nije odao postojanje Baudelaireovog teksta, ali je kroz to ostao vjeran i čitavoj tradiciji kamernе muzike: minimizirao je ekstrovertni, teatralni element kompozicije do te mjere da se solistička dionica soprana doslovno utopila u tkivo ansambla odričući se vlastitog identiteta. U svom opisu otkrića simboličnog sadržaja »Lirske svite« George Perle je pridao izvjesnu važnost pojmu gubitka identiteta, ali ga je, slijedeći Bergovo svjedočenje, vidio samo

<sup>8</sup> Adorno T. W., *op. cit.*, 110.

<sup>9</sup> Perle G., *The Secret Programme of the Lyric Suite*, *The Musical Times* CXVIII/1977, 629, 709, 809.

na ličnom, psihološkom planu protagonista ove svojevrzne drame.<sup>10</sup> U kontekstu tradicije kamernе muzike u kojoj je svaka vanjska gesta namjerno izbjegnuta ovo nestajanje jedne solističke dionice pokazuje kompozitorovu želju da se iz oblasti stvarne muzike povuče u oblast moguće muzike. Baudelaireova poezija i muzika njome inspirisana je prisutna samo kao skrivena unutrašnja suština: svaki od članova kvarteta je u toku izvođenja proživljava a da toga ni sam nije svjestan.

Bartókovi kvarteti nam nude drugi primjer kompozitorovog povlačenja u oblast kamernе muzike kao svjesnog čina odricanja. O Bartókovoj muzici se obično govori kao o posebnoj manifestaciji nacionalizma u dvadesetom stoljeću i upravo zbog njegovog odstupanja od centralno-evropske tradicije Adorno, koji je izgleda imao za Bartóka slijepu tačku, je odbio da ga uključi među one koji su uobličili glavne konture evropske muzike u ovom stoljeću. Ali polazeći upravo od jedne misli Adornove moguće je objasniti uzroke i prirodu Bartókovog odricanja. Govoreći o Chopinovoj Fantaziji f-moll Adorno kaže: »Chopinovo djelo, koje datira iz njegovog kasnog perioda, možda je posljednje u kojem nacionalizam napada one koji tlače a da i sam ne slavi tlačenja. Sva kasnija nacionalistička muzika je zatrovana i društveno i estetski.«<sup>11</sup> Dobro je poznato da je Bartók prezirao tlačenje i njegov patriotizam je bio istinit ali je umio da pravi razliku između kreativnog patriotizma i onog koji pretjerava i nameće se.<sup>12</sup> Upravo zato mogao je da upotrebljava narodne elemente u muzici kao kompozicijski a ne kao ideološki materijal. Primjetno je u Bartókovom opusu nakon rane simfonijske poeme *Kossuth* (1903) odsustvo bilo kakvog naslova sa nacionalističkim prizvukom. (Kod Kodalyja, čija je stvaralačka ličnost manje snažna, takvi naslovi nisu rijetki: *Háry János*, *Budavári Te Deum*, *Psalmus hungaricus*.) Sukob različitih nacionalnih ideologija je bio jedan od činilaca koji su doveli do društvenih previranja u Centralnoj Evropi u vrijeme i neposredno nakon Prvog svjetskog rata i kao rezultat toga i sam Bartók je ostao geografski bez korijena dok mu je bučni nacionalizam što maše parolama ostao stran. Adornova okrutna ali u mnogome istinita osuda nacionalizma mogla bi biti revidirana tako da glasi da su poslije Chopina Bartókovi kvarteti prva djela u kojima nacionalizam prestaje biti ideološka tema. Umjesto da upotrebljava geste i parole, Bartók je pristupio kvazi-folklornom materijalu na analitički i stvaralački način, otkrivajući unutrašnje odnose i strukturne mogućnosti malih melodijskih ćelija. Muzika se utapa u sebe samu i napušta svaki pokazni, ilustrativni aspekt iako ostaje labavo vezana za folklorni stil. Tražiti i nalaziti u Bartókovim kvartetima prije svega znake nacionalnog stila znači pogrešno razumjeti njihovu suštinu i njihov muzički značaj. Njihov umjetnički i društveni značaj je upravo u njihovom odbijanju da

<sup>10</sup> Perle G., *op. cit.*, 713.

<sup>11</sup> Adorno T. W., *op. cit.*, 174.

<sup>12</sup> Bartók B., *Folk Song Research and Nationalism* u zbirci *Bela Bartók — Essays*, ur. Benjamin Suchoff, London 1976, 25.

za sebe prihvate određenu društvenu ulogu u kontekstu tradicije kojoj pripada njihov autor.

Bartókov posljednji kvartet (br. 6 iz 1939) nastao u samo predvečerje Drugog svjetskog rata zaključuje klasičnu fazu evropske kamernе muzike ovog stoljeća i na zanimljiv način ukazuje na jednu razvojnu struju koja će ojačati tek nakon rata. Klasični period završen je grozdom remek-djela: Bartókovi kvarteti od Trećeg (1927) nadalje pripadaju vremenu u kojem su nastala djela Hindemitha, Schönberga, Berga, Weberna i izvrsna djela čitave skupine manje poznatih autora. Webernova Simfonija op. 21 i Koncert op. 24 mogu poslužiti kao primjeri triumfa kamernе muzike nad simfonijskom muzikom. Upotreba delikatnih dinamičkih nivoa, tijesno preplitanje instrumentalnih linija, općenita introvertnost Webernovе muzike, sve ove odlike potiču iz stila pisanja karakterističnog za kamernu muziku. Čini se kao da je u plamenu nenadmašnog majstorstva u Webernovim rukama kamerna muzika istrošila svu svoju energiju. Ono što slijedi u drugih četrdeset godina stoljeća izgleda samo kao niz blijedih odraza predratnog perioda.

Niko ne može poreći da su Messiaenov *Quatuor pour la fin du temps* ili kvarteti Brittena i Šostakoviča istaknuta djela a pobornici umjetnosti ovih kompozitora čak će ih nazvati remek-djelima. Remek-djela oni bi mogli biti jedino da nije predratni period pokazao bogatstvo muzičke misli koncentrisane u djelima iz dvadesetih i tridesetih godina. Već u Bartókovom Šestom kvartetu sa sjetnim solističkim frazama koje se nekoliko puta nanovo javljaju, naslućuje se retorički, pripovjedački sadržaj kojeg se kamerna muzika prve polovice stoljeća uglavnom klonila. Ovaj pripovjedački elemenat je pojačan u Brittenovim kvartetima i stalno prisutan u Šostakovičevim. Zbog ponešto konzervativnog stila ovih kompozitora njihova muzika je brže primana od šire publike ali ne znači da im je taj prijem osigurao i trajnu vrijednost i ne bi bilo iznenađujuće da sada, kada njihovi autori nisu više među živima, kvarteti postanu samo poštovana djela u njihovim nacionalnim kulturama. Ali, ako arbitri sovjetskog muzičkog života povjeruju u autentičnost Šostakovičevih memoara, nedavno objavljenih na Zapadu, možda će im i ta počast biti uskraćena.<sup>13</sup>

Pored muzike u tradicionalnom stilu, nastalo je u ovom periodu mnoštvo kompozicija za najrazličitije instrumentalne kombinacije koje odišu duhom »modernosti«, pa ipak posebni kamerno-muzički stil kao da je prestao da postoji. Mogli bismo doći u iskušenje da primijenimo teoriju o buržoaskom porijeklu kamernе muzike jer time rješenje postaje čisto i jasno, ali mi se čini da je slika nešto složenija.

Ako su kriteriji introvertnosti, odsustva retoričkih akcenata i izvanmuzičkog sadržaja i kompleksnost kompozicijskih sredstava važni uvjeti za kamernu muziku onda je, iz različitih razloga, tek ovaj posljednji prisutan u glavnoj struji evropske muzike u zadnjih tridesetak godina.

<sup>13</sup> *Testimony — the Memoirs of Dmitri Shostakovich as Related to and edited by Solomon Volkov*, London 1979, 118.

Kada se nakon rata i nakon uklanjanja zabrane koju su na avangardnu umjetnost stavili nacisti mlađa generacija našla suočena sa iznenadnim otkrićem Druge bečke škole, studij tehnike postao je glavna zadaća. Proces studija podigao je čisto tehnički aspekt kompozicionog postupka na pedestal na kojem je ukinuta suptilna dijalektička veza između tehnike i izražajnog cilja. Zaboravljeno je bilo da pored čiste tehnike postoje i razne vrste upotrebe te tehnike. Schönberg je možda bio posljednji kompozitor koji je bio u stanju da prilagodi kompozicijsku tehniku i proces žanru i da razlikuje dvanaesttonski stil pogodan za simfonijsko djelo od stila pogodnog za gudački kvartet. Zaokupljenost tehnikom u godinama nakon Drugog svjetskog rata bila je tako jaka da je rezonovanje ove vrste bilo potpuno zanemareno. U klimi stalnog revidiranja estetske orijentacije i preispitivanja pripadnosti školama i strujama, kamerna muzika je često trpila jer je postajala oružje u borbi ili procesu reorijentacije. Tokom dvadesetih godina uspomene na Wagnerov muzičko-dramatski postupak i programska pretjerivanja Richarda Straussa koja su često graničila sa banalnošću bile su još svježije i kamerna muzika je logično mogla biti shvaćena kao alternativno rješenje i područje na kojem će čisto muzički postupci jače moći doći do izražaja. Ranih pedesetih godina već je sam tok vremena uklonio ovo wagnerijansko-straussovski strašilo te su kompozitori, vođeni iskrenom radoznalošću, naslanjajući se uz to na ostvarenja Stravinskog, Schönberga i Brittena na području kamernog teatra, proširili područje teatarskog eksperimenta zakoračujući na područje do tada rezervirano za kamernu muziku. Time su joj ne toliko uskratili intimnost nego je lišili osjećaja nezavisnosti od vanjskog svijeta, često stvarajući situacije pune nedosljednosti i unutrašnjeg sukoba. Beriovi *Circles* (1960) su poučan primjer i mogu dobro pokazati kontradikcije i dileme u kojima se kompozitor može naći. Djelo nije izričito kamerno ali su u njemu jaki odjeci i transformacije kamernog stila. Tekst E. E. Cummingsa posjeduje onu karakterističnu hermetičnost koja se može naći u kamernim djelima a Beriovi fonetski postupak s njim uklanja opasnost tradicionalnog ekspresivnog tretmana ali jednovremeno pojačava osjećaj neprestano ponovljenih gesta jer svaki siktaj, uzvik ili izričito artikulirani konsonant pjevačice poprimaju ekspresivnu funkciju. Kao da se radi o kakvoj okrutnoj parodiji Schönbergove ili Bergove integracije solo glasa sa instrumentalnim ansamblom, solistica u *Circles* stvara vezu između sebe i instrumentalista imitirajući ili uslovljavajući instrumentalne boje, ali u isto vrijeme ukida ovu vezu krećući se između instrumentalista i ponašajući se kao *prima donna* u kakvom dramatskom monologu. Na kraju, kamerno muzički stil je nagoviješten pretežno suzdržanim dinamičkim nivoom kojem opet proturiječi upotreba udaraljki koje u evropskoj muzičkoj kulturi tradicionalno ne povezujemo sa suzdržanom ili introspektivnom muzikom.

Parodističke i razorne tendencije prisutne su i u Stockhausenovom *Stimmung* (1968) u kojem se opet pojavljuju i neke osobine kamerne



muzike. Pjevači, koji sjede u krugu, podsjećaju na grupe pjevača madrigala iz šesnaestog stoljeća okupljenih oko jednog primjerka nota štampanih na takav način da se njime može služiti nekoliko osoba u isto vrijeme. Dinamički nivo je prigušen, koncentracija pjevača intenzivna u skladu sa tradicijom kamernе muzike. Muzički materijal, međutim, hotimično je napravljen jednostavnim: nekoliko tonskih visina što tvore akord beskrajno se ponavljaju a povezane su uz monotono pjevanje koje podsjeća na recitiranje indijskih »mantra«. Muzika je namjerno spuštена na ovaj primitivni nivo jer sama po sebi i nema vrijednosti — upotrijebljena je samo kao sredstvo da bi se proizvelo određeno stanje duha te tako u čitavom procesu igra podređenu ulogu. Šansa da ontološki po sebi egzistira, koja je muzici bila pružena u ranijem kamernom stilu, ovdje je potpuno ukinuta: scenario i vanjska, fizička pojava izvođača u činu izvedbe su jedine veze s prošlašću, ostatak je, muzički govoreći, prazan prostor. Braneći Stockhausena neko bi mogao reći da namjerno pojednostavljeni improvizacijski stil, bez obzira na sve pseudo-mistične asocijacije koje bi autor htio dočarati, predstavlja reakciju na pretjerano komplicirano tkivo totalne serijalizacije iz pedesetih i šezdesetih godina, ali taj je argumenat teško održati jer je mistični elemenat suviše čvrsto vezan uz djelo. Ne radi se o sukobu kompleksnosti i jednostavnosti, u pitanju je kompozitorovo odbijanje da prizna muzici pravo da nezavisno egzistira umjesto što je shvaćena samo kao prelazna faza na putu prema nečemu što leži izvan nje same.

Aleatorički stil iz posljednjih dvaju decenija također je ostavio svoj pečat na modernoj kamernoj muzici ali je oslobođanje od ograničenja naturenih totalnom serijalizacijom i ovdje donijelo svoje probleme. U čisto kompozicijskom smislu aleatorički stil nije donio ništa novo osim serije efekata, reducirajući kompleksnost međusobnih odnosa strukturnih slojeva na jedan, prednji i pojavni. U prvi mah moglo se u vrijeme pojačane popularnosti novog stila učiniti kao da aleatorika odlično odgovara upravo kamernoj muzici: nisu li upravo kamerni muzičari eksperti koji će kompozitorove instrukcije sprovesti u djelo sa većom kompetentnošću nego rutinom pritješnjeni orkestralni muzičari? Nije li intimni stil kamernog muziciranja pogodniji od bilo kojeg drugog da preuzme na sebe novi, kreativni način interpretacije? U zanosu oduševljenja ovakve misli mogle bi imati svoj smisao, ali pribrano razmišljanje otkriva i drugu stranu aleatoričke medalje. Ako su kamerni muzičari zaista eksperti, u što ne treba sumnjati, okrutno je i nepravedno sputavati ih serijom instrukcija sa strane, pogotovo jer one pod prividom kompleksnosti često skrivaju niz vrlo jednostavnih pa i naivnih rješenja. Kako iznad njihovog kreativnog nastojanja ipak suvereno stoji na programu i u partituri ime kompozitora imamo ovdje odličan primjer otuđenosti pod vidom slobode. Jazz muzičari su se davno oslobodili ove ovisnosti iako su ostali robovi klišeja, a grupe poput Globokarove *Free Music Group* nastoje ovu nelogičnost ispraviti na području tzv. ozbiljne muzike. No kreativni rezultati takve vrste muziciranja

otvaraju opet novi krug problema čije razmatranje tvori posebnu novu temu.

U poplavi prosječnosti ili ishitrenih rješenja sasvim je prirodno da jako zabljesnu djela u kojima je moderna orijentacija pokazana putem strukture i značajnih detalja, umjesto površinskih teatarskih gesta. Uvodnih deset sekundi apsolutne tišine i pauze s koronama na kraju svakog stavka, te završnih deset sekundi označenih sa *silenzio assoluto* u Ligetijevom Drugom kvartetu (1968) nisu cageovski dadistički trik. Tišina ovdje ima ulogu okvira u odnosu na sliku, odjeljuje umjetničku realnost kvarteta od svakog drugog zvučanja koje ga okružuje. A zvuk kvarteta, koliko god originalan i neponovljiv, izvire iz same prirode materijala, iz gudačkih instrumenata i iz kombinacija u kojima se četiri člana kvarteta neminovno i logično moraju naći. Kvartet kao da podcrtava važnost zajedničkog muziciranja i autorove oznake u partituri su najrječitija ilustracija njegove zaokupljenosti idealom skupnog muziciranja: *Sehr präzisi: 32-tel-Bewegung simultan in allen 4 Instrumenten.* (»Vrlo precizno: pokret tridesetdruginki simultan kod sva četiri instrumenta«) ili *Sehr gleichmässig und präzise, glatt: als wären die vier Instrumente ein einziges Instrument.* (»Vrlo ujednačeno i precizno, glatko: kao da su četiri instrumenta jedan jedini instrument.«)<sup>14</sup> Kvartet se tako po nekim značajnim karakteristikama čvrsto uklapa u stilske okvire kamerne muzike i kao i sva druga značajna djela nove i avangardne muzike pokazuje da kompozitor koji ima nešto značajno muzički novo da kaže ne mora po svaku cijenu dokazivati svoju modernost vanmuzičkim primjesama. Naime, uplitanje teatarskih, izvanmuzičkih primjesa postalo je gotovo jedini način za dokazivanje modernosti, pa se tako u posljednjih tridesetak godina razvio model recepcije nove muzike po kojem jedino djela sa izrazito dramatskom primjesom postaju identificirana s pojmom »novoga«, dok ona što ostaju dosljedna kamernoj tendenciji čisto muzikalnog životare u predvorju slave, a slava im nesumnjivo pripada: ne samo Drugom kvartetu Ligetijevom nego i djelima Elliotta Cartera i Miltona Babbitta. U opusu prvog od dvojice Amerikanaca primjećuje se fino prožimanje kamernog stila elementima solističke i koncertantne orijentacije, bez padanja u klopku teatralnosti, dok kod Miltona Babbitta, možda jedinog od izričito kamernih kompozitora našeg vremena, čak i dramatski koncipirano djelo poput *Philomel* (1964) za glas i elektronske transformacije glasa, ostaje u biti unutar granica kamernog. Da je *Philomel* manje izvođena i manje poznata od tolikih djela Beriovih i Stockhausenovih je samo ponovni

<sup>14</sup> Ligeti G., *Streichquartet No. 2*, partitura Edition Schott 6639, str. 18 i 27. Kao potpuna suprotnost Ligetiju stoji Gudački kvartet W. Lutoslawskog iz 1964., u kojem autor insistira na potpunoj nezavisnosti sudionika: »Pretpostavlja se da ni jedan izvođač ne zna šta drugi rade, ili barem, on treba da izvodi svoju dionicu kao da ne čuje ništa osim onoga što sam svira... Svaki instrument svira nezavisno od ostalih.« Neodoljivo se kod čitanja ovakve upute nameće misao da je kvartet zapravo muzička slika društvene otuđenosti i usamljenosti.

slučaj karakteristične umjetničke nepravde kakve istorija muzike već odavno poznaje. »Kompleksnost« je grijeh koji pripisuju i Carteru i Babbittu gotovo kao da kamerna muzika prije njih nije bila kompleksna. Kompleksnost ne smije postati apsolutni kriterij niti se smije identificirati sa čisto tehničkim aspektom kompozicionog procesa. Muzički sadržaj prodrijeće do primaoca unatoč kompleksnosti ali ga neće biti ako se kompozicija sva iscrpi bilo u dramatskim gestama, bilo u slijeđenju čisto tehničkog momenta.

Ranije sam ustvrdio da je tendencija prema kompozicionoj kompleksnosti stalna osobina evropske muzičke tradicije — ona je direktni rezultat polifone prirode materijala s kojim kompozitori rade, a kamerna muzika kao žanr je bila najpogodnija da pokaže ovu tendenciju. Iz ovoga je rezultirala dvostruka društvena uloga kamernе muzike. Na jednoj strani, kamerna muzika namijenjena da akustički ispuni ograničen prostor (manju dvoranu čak i u vrijeme gigantskih koncertnih arena) dopire do publike poklonika i eksperata i izlaže se optužbi da je ekskluzivna. Na drugoj strani, potencijalna publika sačinjena od eksperata oslobađa kompozitora mnogih ograničenja koje mu nameću izvanmuzičke konvencije prisutnije u drugim žanrima. Upravo na području kamernе muzike on postiže svoju slobodu i kao kreator i kao ljudsko biće, dok ga ta sloboda, naravno, ne oslobađa vlastite odgovornosti kao stvaraoца. Nije nimalo čudno što su od Mozarta naovamo kompozicioni problemi bili često rješavani na području kamernе muzike a posljedice toga mogle su se osjetiti i izvan tog područja. Zato je i paradoksalno i tužno da u posljednjih dvadesetak godina upravo oni kompozitori koji su se kritički osvrtni na svoju ulogu u društvu izgleda nisu bili u stanju da opaze važnu razliku između kamernе muzike i nekih drugih žanrova. Koliko god hvale vrijedna bila njihova odlučnost da podvrgnu reviziji neke tradicionalne ideje u vezi sa stvaralačkom slobodom kompozitora i izvođača i njihov odnos prema publici, njihova želja da kamernu muziku načine »komunikativnijom« i pretvore je u nosioca određenih ideja, potkopala je istu onu slobodu koju su kao ljudska bića nastojali da brane. Stockhausenov *Stimmung* je isto toliko porobljavanje muzike jednom izvanmuzičkom idejom, koliko je jedan aleatorički kvartet akt diktatorske proizvoljnosti. Navedeni primjeri su možda ekstremni slučajevi, ali rječito ilustriraju pritiske kojima je kamerna muzika izložena. Možda će na neki jednostavni dijalektički način upravo ova opasnost od porobljavanja postati izvor snage, omogućujući žanru da preživi. Već i samo postojanje djela Babbittovih i Ligetijevih je dovoljno da ne budemo ostavljeni bez nade.

#### SUMMARY

In the sociology of music, chamber music as a genre is usually seen as a manifestation of the bourgeois musical culture and activity. This paper tries to argue that the specific character of chamber music, its intimate nature

and a certain indulgence in compositional complexity are the qualities which could be recognised outside the limits of the »bourgeois« nineteenth century. Chamber music with its insistence on the specifically musical elements of music avoids dramatic gestures and pictorialism which are to be seen to a greater extent in other genres. It provides the composer with an area in which he can renounce the outward, narrative style of music and devote himself to an exploration of the essence of his art. Tendencies towards compositional complexity, attitudes of the renunciation of the outward and dramatic gestures are traced through the first forty years of the twentieth century as an illustration of a continuing strong chamber music tradition. In the period after 1945 the increased influence of chamber theatre and an intense pursuit of the study of technique for technique's sake diminished the sense of self-sufficiency which characterised earlier chamber music and removed some of the valuable distinctions between the chamber and symphonic styles. Led by a desire to re-examine their social role, some composers tried to avoid the alleged exclusive and hermetic nature of chamber music by resorting to parody or the use of superficial dramatic gestures. With this they endangered the existence of a genre that traditionally provided composers with a chance to exercise their freedom as creators and human beings.