

UDK 78"19":111.852

Nikša Gligo
Zagreb

GLAZBENOST NOVE GLAZBE 20. STOLJEĆA

"Wir wissen heute nicht etwa genauer oder weniger genau als vor hundert Jahren, was Kunst oder Musik sei, uns wird nur der Mangel eines gesicherten Wissens bewusster, weil die Momente der Tradition, die jeweils den Begriffsinhalt bilden, kraftloser geworden sind und uns so dieser Mangel als Mangel erst deutlich erkennbar wird. Die Erkenntnis dieses Mangels, vielleicht ein Fortschritt, macht uns nun unsicher.

R. Stephan, "Über Schwierigkeiten der Bewertung und der Analyse neuester Musik", *Musica*, 26, 1972, 3, str. 225.

I

Nova glazba, u onome smislu u kojemu ćemo ovdje koristiti taj pojam, nije svekolika glazba 20. stoljeća¹ niti je pak ona koja ispunjava zahtjev za "umjetničkim oformljavanjem duha i suštine ovog stoljeća"² jer bi onda prije svega trebalo odgovoriti na pitanje što su to uopće njegov duh i suština. Ona se takodjer ne odnosi samo na razdoblje od 1908 (prve atonalne skladbe kod Schönberga i Weberna) do 1950. godine (prva totalno serijalizirana skladba kod Messiaena, kraj klasicizma kod Stravinskog, početak serijalne glazbe u širem smislu) koje U. Dibelius npr. želi razlikovati od razdoblja "moderne" glazbe nakon 1950.³ Nova glazba 20. stoljeća, kako je ovdje shvaćamo

- 1 Tako npr. smatra S. Borris u svom članku "*Historische Entwicklungslinien der Neuen Musik*" (obj. u "*Stilkriterien der Neuen Musik*", "Veröff. d. Instituts f. Neue M. u. Musikerziehung Darmstadt", Bd. I, Bln, 1965², str. 9-33). Identično bi se moglo zaključiti i na temelju dviju popularnih studija H.H. Stuckenschmidta ("*Neue Musik*", Bln, 1951, "*Schöpfer der Neuen Musik*", Ffm, 1958) gdje se spominju Busoni, Debussy, Satie, Ravel, Varèse, Janáček, Bartók, de Falla, Stravinski, Schönberg, Berg, Webern, Milhaud, Messiaen, Dallapiccola, Hindemith, Prokofjev, Šostakovič, Britten, Henze i drugi.
- 2 V. Häusler, J., "*Musik im 20. Jahrhundert von Schönberg zu Penderecki*", Bremen, 1969, str. 9.

(a kasnije će se, nadamo se, dokazati da je to shvaćanje točno) jedinstven je pojam koji logičnom dosljednošću pokriva sve mijene po kojima je Novu glazbu 20. stoljeća, kao pojmovno odredjenje zbirnosti tih mijena, uvijek moguće jasno razdvajati od one "druge" glazbe istog vremenskog razdoblja.⁴

Naša Nova glazba 20. stoljeća jest, dakle, slijedeća:

Njen je začetnik Schönberg, koji u svojoj I komornoj simfoniji op. 9 (1906), točnije: u "kvartnoj" temi njenog prvog stavka, najavljuje napuštanje tercne harmonije, odnosno nužnost traženja utemeljenosti glazbe u nekom novom sustavu koji će se morati nalaziti izvan tonalitetne tradicije.⁵ Njegov op. 11 (1909) prva je skladba tzv. "slobodne atonalnosti" koja se

- 3 V. Dibelius, U., "Moderne Musik 1945-1965. Voraussetzungen. Verlauf. Material", München, 1966, str. 334-335. Predlažući pojam "moderna glazba", Dibelius zapravo želi istisnuti druge pojmove s kojima se glazbu druge polovine stoljeća htjelo razlikovati od one prve polovine (npr. "najmladja", "najnovija", "napredna", "avangardna", "suvremena" itd.). Za "najnoviju glazbu" zalažu se npr. J. Rohwer ("Neueste Musik. Ein kritischer Bericht", Stuttgart, 1964, str. 125-126) i W. Krüger ("Karlheinz Stockhausen - Allmacht und Ohnmacht in der neuesten Musik", Regensburg, 1971). O pojmu modernosti v. Metzger, H.-K., "Der Begriff des Modernen: Fortschritt und Regression" (obj. u "Musik wozu. Literatur zu Noten", Ffm, 1980, str. 15-19). C. Dahlhaus ("Fortschritt und Avantgarde", obj. u "Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik", Mainz, 1976, str. 41 i dalje) i H. Lachenmann ("Zur Analyse Neuer Musik", obj. u Kritikfeld, W. (Hrsg.), "Die Wertproblematik in der Musikdidaktik", Ratingen-Kastellaun-Düsseldorf, 1973, str. 35-36) smatraju da se pojam avangardnosti ne da primijeniti na Novu glazbu druge polovine stoljeća.
- 4 Iscrpan pregled mijena u značenju pojma Nove glazbe 20. stoljeća nudi Ch. von Blumröder u natuknici "Neue Musik" iz Eggebrecht, H.H. (Hrsg.), "Handwörterbuch der musikalischen Terminologie", Wiesbaden, 1972 (još nedovršeno). Nejasno je, međjutim, zašto on tu ne referira i na značajan Bartókov tekst "Das Problem der neuen Musik" iz 1920. godine (ponovno obj. u "Melosu", 25, 1958, 7-8, str. 232-235). Suštinska kriza pojmovnog odredjenja javlja se već krajem dvadesetih godina kada se dotadašnjem primatu Schönbergovog kruga u definiranju značenja pojma suprotstavlja Hindemithova, Stravinskijeva i kasnije Bartokova orijentacija. V. o tome Mersmann, H., "Neue Musik", "Melos", 6, 1972, 1, naročito str. 48, zatim Mersmann, H. i Strobel, H., "Zehn Thesen zur heutigen Lage", "Melos", 11, 1932, 1, str. 11, onda Strobel, H., "Paul Hindemith", Mainz, 1928, naročito str. 22 i Strobel, H., "Strawinskys Weg", "Melos", 8, 1929, 3, naročito str. 158.
- 5 Ove uzlazne kvarte W. Steinecke smatra najranijim signalom Nove glazbe 20. stoljeća ("Kranichstein - Geschichte, Idee, Ergebnisse", obj. u "Darmstädter Beitr. z. Neuen M.", Bd. IV, str. 9). Začetke kvartne harmonije kod Schönberga R. Leibowitz nalazi već u "Pelleasu i Melisandi" ("Schoenberg and His School", N.Y., 1975 (reprint), str. 54). Zanimljivo je ovdje napomenuti da je nacistička propaganda uzlazne kvarte u I komornoj simfoniji proglasila za "Fanfare des Umsturzes" (v. Schmidt-Faber, W., "Atonalität im Dritten Reich: Sündenbock oder subversive Gefahr?", obj. u Dibelius, U. (Hrsg.), "Herausforderung Schönbergs. Was die Musik des Jahrhunderts veränderte", München, 1974, str. 127).
- 6 U zaključku svoje iscrpne analize Schönbergovog op. 11 R. Brinkmann smatra da cjelina predstavlja refleksiju na trostavnu sonatu i da svaki stavak znači posebnu fazu u razvoju Schönbergove atonalnosti (v. Brinkmann, R., "Arnold Schönberg: Drei Klavierstücke op. 11. Studien zur frühen Atonalität bei Schönberg", Wiesbaden, 1969, str. 129).

nalazi izvan dosega bilo koje sustavnosti: skladatelj se uzda u nepogrešivost svog osjećanja glazbenosti, podsvjesno se oslanja na uzornost tradicionalnih formalnih modela⁶ i nada se da će mu se skoro ukazati mogućnost formuliranja novog sustava. Taj "novi sustav koji može služiti kao pravilo"⁷ uskoro će se (tj. početkom dvadesetih godina) formulirati kao dvanaestotonska tehnika. S formulacijom dvanaestotonske tehnike Schönbergov obol determiniranju pojma Nove glazbe 20. stoljeća, kako ga mi ovdje shvaćamo, zaključuje se. Njegove navodne nedosljednosti u primjeni načela dvanaestttonske tehnike⁸ nastoji se ispraviti početkom pedesetih godina, pozivanjem na (tada već mrtvog) Weberna,⁹ podvodjenjem parametarskih karakteristika zvuka pod tzv. serijalnu organizaciju. Ideja o integralnom jedinstvu parametara, koju bi u djelo trebala provesti totalna serijalizirana organizacija materijala,¹⁰ temelji se na uzorno sustavnom odnosu medju parametrima u glazbi tradicije. No u totalno serijaliziranoj provedbi s početka pedesetih godina ta se ideja dokazuje kao slijepa ulica i glazbena stranputica koja toliko ne relativizira Schönbergova dvanaestttonska načela koliko upravo ono što je iz njih pokušalo proizići kao korekcija nedosljedne primjene tih načela.¹¹

Na ovoj stepenici, u slijepoj ulici u koju je glazbu dovelo izživljavanje jedne zablude koja se tek u svojim krajnjim posljedicama takvom ukazala, dešava se temeljni obrat u potrazi za specifičnom novoglazbenom sustavnošću. Otuda proizlaze i prethodno navedeni pokušaji da se Novoj glazbi druge polovine stoljeća pripiše drugo pojmovno odredjenje, različito od onog koje je označavalo u prvoj polovini stoljeća. Taj temeljni obrat očituje se u promijenjenom skladateljskom odnosu prema konačnoj (autorskoj) arbitraži u determiniranju glazbenosti. Od

Dahlhaus, međjutim, I stavak iz op. 11 ne smatra sonatnim oblikom nego trodijelnom pjesmom (ABA) i dokazuje da se zbog specifičnog karaktera reprize ovaj stavak nikako ne smije smatrati refleksijom na sonatni oblik (v. Dahlhaus, C., "Über das Analysieren Neuer Musik. Zu Schönbergs Klavierstücken op. 11/1 und op. 33a", obj. u "Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik", Mainz, 1976, str. 166-167). O ovim problemima v. također i bilj. 51.

7 V. Mitchell, D., "The Language of Modern Music", London, 1963, str. 13.

8 Metzger npr. ovako predbacuje Schönbergu: "Die Tonhöhen hat er organisiert, mit den anderen Parametern aber komponiert er." ("John Cage oder die freigelassene Musik", obj. u Dibelius, U. (Hrsg.), "Musik auf der Flucht vor sich selbst", München, 1969, str. 143). V. također Boulez, P., "Schönberg est mort", obj. u "Relevés d'apprenti", Paris, 1966, str. 265-272. O fenomenu kasnijeg Schönbergovog povratka na tonalitet v. Schnebel, D., "Schönbergs späte tonale Musik als disponierte Geschichte", obj. u "Denkbare Musik", Köln, 1972, str. 195-197.

9 O revalorizaciji Webernove glazbe pedesetih godina kao o "nužnoj korekturi" piše H. Eimert ("Die notwendige Korrektur", "Die Reihe", 1955, II, str. 41).

10 V. npr. Ligetijevu analizu Boulezove Strukture Ia ("Pierre Boulez. Entscheidung und Automatik in der Structure Ia", "Die Reihe", 1958, IV, str. 38-63).

11 Da je ideja o integralnom jedinstvu parametara u totalnoj serijalizaciji čista iluzija, dokazuje npr. E. Karkoschka na primjeru Stockhausenovih teorija ("Stockhausens Theorien", "Melos", 32, 1965, 1, str. 13). S aspekta slušnosti rezultata Ligeti potpuno izjednačuje totalno determiniranu i nedeterminiranu glazbu (v. "Wandlungen der

Stockhausenovog "Klavierstück XI" (1956) i Boulezove III klavirske sonate (1957) pravo na takvu arbitražu sve se više ustupa interpretu¹² i skladatelj sve više uzmiče pred odgovornošću u realizaciji, nastojeći je prepustiti drugome.¹³ Dalekosežnost posljedica ovakvog obrata lako je pretpostaviti čak i iz neposredne perspektive druge polovine pedesetih godina, pogotovo zato što su se te posljedice vrlo brzo konkretno i ukazale:¹⁴ bez skladateljske arbitraže glazbeno djelo više ne postoji kao kućište glazbenosti, glazba se svodi na razinu puke pretpostavke a pretpostavljati je može i smije svatko tko to želi, tko je u stanju naslućivati u izrazitoj "meta-glazbenosti" skladateljskog predloška koji može naprosto biti napatuk za realizaciju neke glazbe posve nutarnje, privatne provenijencije.¹⁵ Ovakvo determiniranje pojma Nove glazbe 20. stoljeća polazi od kriterija prirode stvaralačkog procesa, od stupnja determiniranosti glazbe skladateljskom arbitražom koju omogućuju

- musikalischen Form*", "Die Reihe", 1960, VII, str. 9). Primjer za nedeterminiranu glazbu mu je Cageova "Music of Changes" u kojoj se parametri organiziraju po operacijama sa slučajem (o ovome također usp. i Cope, D.H., "New Music Composition", N.Y.,-Ldn, 1977, str. 208).
- 12 Boulez interpretira naziva "monstre sacré" ("Penser la musique aujourd'hui" Paris, 1963, str. 24), Stockhausenu je on "notwendiges Übel" ("Arbeitsbericht 1953: Die Entstehung der elektronischen Musik", obj. u "Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik. Bd. 1: Aufsätze 1952-1962 zur Theorie des Komponierens", Köln, 1963, str. 42). O interpretu kao o drugom skladatelju govore E. Brown ("Form in the New Music", obj. u "Darmstädter Beitr. z. Neuen M.", Bd. X, Mainz, 1966, str. 58), G. Ligeti ("Form in der Neuen Musik", obj. u istom, str. 32; Ligeti na str. 34 govori i o "das 'do it yourself' - Komponieren") i C. Dahlhaus ("Form in der Neuen Musik-Schlussreferat", obj. u istom, str. 74).
- 13 Usp. npr. Boulezov poriv prema "anonimosti", upravo u vezi s njegovom III klavirskom sonatom ("Zu meiner III Sonate", obj. u "Darmstädter Beitr. z. Neuen M.", Bd. III, Mainz, 1960, str. 40). M. Stahnke detaljno analizira taj Boulezov poriv prema anonimosti (u "Struktur und Ästhetik bei Boulez. Untersuchungen zum Formanten 'Trope' der Dritten Klaviersonate", Hbg, 1979, str. 173-190).
- 14 Mislimo ovdje prije svega na "prozne partiture" L. Younga iz 1960. godine koje su obj. u njegovoj "An Anthology", N.Y., 1963, nepag. Njih F. Rzewski naziva "short prose poems", napominjući da "their message ... can also be constructed by the imagination of the reader without intervention of media for the excitement of the senses ("Prose Music", obj. kao natuknica u Vinton, J. (ed.), "Dictionary of 20th Century Music", Ldn, 1974, str. 594). O ovim Youngovim skladbama kaže D. Schmebel: "... sie (sind) auskomponierte Augenblicke ...: ein Klang auf sich selbst gestellt, dgl. ein Rhythmus oder irgendein Ereignis, das man sich vorstellt." ("Tendenzen in der neuen amerikanischen Musik", obj. u "Avantgarde. Jazz. Pop. Tendenzen zwischen Tonalität", "Veröff. d. Instituts f. Neue M. u. Musikerziehung Darmstadt", Bd. XVIII, Mainz, 1978, str. 11).
- 15 Glazbu koja je posljedica (potpunog) skladateljskog odustajanja od arbitraže u determiniranju njene glazbenosti bolje je ni ne nazivati glazbom jer se tada nailazi na neprevladive teškoće pojmovne prirode. Predlažemo stoga da se takve pojave, zbog preglednosti, naprosto svrstaju pod "meta-glazbene fenomene", dakle, "s onu stranu", "onkraj" glazbe u uobičajenom smislu riječi. Potrebno je, međutim, upozoriti da meta-glazbeni fenomeni, u ovome smislu u kojemu ih mi ovdje navodimo, nemaju gotovo nikakve veze s tzv. "meta-glazbom" koja je npr.

odredjene vrste stvaralačkih procesa, odnosno njima sukladnih kompoziciono-tehničkih postupaka. Ovakva determinacija, međutim, ne može biti potpuna naprosto zato što usporedno ne vodi računa i o stanju glazbenog materijala kroz koji se ti procesi, postupci očituju: kako se taj materijal "ukrućuje", koliki "otpor" pruža, na koje načine uvjetuje stvaralački proces, odnosno odabir određenih kompoziciono-tehničkih postupaka itd. Zanimljiva podudarnost tendencija prema determinaciji (koje se zaključuju slijepom ulicom totalne serijalizacije) i stanja materijala koje proizlazi iz njegove serijalne kontrole, odnosno iz reakcije na nju u potpunosti će moći zaokružiti naš uvid u ono što ovdje smatramo Novom glazbom 20. stoljeća.¹⁶

Da bismo shvatili specifičnosti stanja novoglazbenog materijala, potrebno se koncentrirati na dvije, po našem mišljenju karakteristične odrednice koje, premda su vremenski prilično udaljene, poučno "pokrivaju" suštinu problema. To su Schönbergova "Klangfarbenmelodie" i Cageova tzv. "Silent Sonata" (točnije: "4'33''").

III stavak iz Schönbergova op. 16 (1909), koji nosi karakteristični naslov "Farben", prvi je praktički primjer za "Klangfarbenmelodie" koji će Schönberg dvije godine kasnije (1911) pokušati teoretski racionalizirati kao svoj specifični "pogled u budućnost".¹⁷ Jedan segment tendencija prema determinaciji u stvaralačkom procesu, koje pedesetih godina dopijevaju u slijepu ulicu totalne serijalizacije, na zanimljiv se način podudara s pokušajem eksploatacije boje kako ga je Schönberg naslutio. Webernovu "emancipaciju tona"¹⁸ njegovi su

za I. Xenakisa "une synthèse cohérente et universelle dans le passé, dans le présent et dans l'avenir" ("Vers une métamusique", obj. u "Musique-Architecture", Tourmaï, 1971, str. 60) i koja se na izvjestan način podudara s koncepcijom "jedinstva vremena" kao jedinstva "von Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft" kod B.A. Zimmermanna ("Intervall und Zeit", Mainz, 1974, str. 11-12) ili pak sa Stockhausenovom koncepcijom "svjetske glazbe" u kojoj se jedinstvo prošlosti, sadašnjosti i budućnosti prenosi i na jedinstvo kultura i tradicija (usp. npr. "Hymnen. Elektronische und konkrete Musik mit Solisten", obj. u "Texte zur Musik 1963-1970. Bd. 3", Köln, 1971, str. 99, "Kriterien", obj. u istom, str. 224 i "Weltmusik", obj. u "Texte zur Musik 1970-1977. Bd. 4", Köln, 1978, str. 468 i 475-476). Na ovaj način meta-glazbu shvaća i W. Gruhn ("Reflexionen über Musik heute", Mainz, 1981, str. 12). W. Bachauer, negdašnji direktor "Meta-Musik Festivala" u Berlinu, nudi nam slijedeću definiciju meta-glazbe: "Meta-Musik ist das genaue Gegenteil von Genre-Begrenzung, das 'Meta-' steht für 'Über-'-griff, für ein kasten- und kästchenloses Musikbewusstsein, dem die 'Querlinien über der Weltmusik' wichtig geworden sind." (Ruhrberg, K. (Hrsg.), "Metamusik-Festival 1 und 2. Berlin 1974 und 1976", Berlin, 1977, nepag.) "Metamusik" M.-L. Fuhrmeistera i E. Wiesenhütterera (München, 1973) nema, međutim, veze ni s kojim od ovdje navedenih značenja ovog pojma jer je njen predmet "Psychosomatik der Ausübung zeitgenössischer Musik".

16 Na ovu podudarnost ukazuje i izuzetno sveobuhvatan prijedlog periodizacije što ga predlaže E. Karkoschka: "Nach ... neueste(n) Auffassung der musikalischen Entwicklung könnte man in unserem Jahrhundert drei Grenzen erkennen. Jede ermöglicht es, alle Musik vor ihr in jedem entscheidenden Punkt zusammenzufassen, in dem sich die neue Musik von der früheren unterscheidet - eine auch für weitere Vergangenheit oft genug typische Situation. Die erste mit dem Namen Schönbergs verbundene Grenze liegt zwischen tonaler und atonaler Musik;

darmštatski sljedbenici smatrali povodom za nastanak elektronske glazbe kelnske provenijencije (koju, barem u to vrijeme, treba razlikovati od pariške "musique concrète"):19 "emancipirani ton" zahtijeva zalaganje u dubinu njegove akustičko-fizikalne strukture da bi se, ovladavanjem tom strukturom, moglo egzaktno ovladati i skladanjem, stvaranjem zvuka ex nihilo. U Stockhausenovoj I i II elektronskoj studiji (1953-54) skladanje same skladbe doista se izjednačuje sa stvaranjem zvuka.20 Na ovom je stupnju, međutim, opsesija kontrolom, determinacijom postala važnija od glazbe koja je iz te kontrole morala proizići. Dosljedna, potpuno zatvorena logika uspostavljenog reda nije ničim mogla garantirati i glazbenost - iz slijepe ulice na ovaj se način doista nije moglo izići.

Alternative bi se mogle smatrati podudarnima s tendencijama prema nedeterminaciji u stvaralačkom procesu: Varèseov bruitizam, koji se djelomično nadovezuje na smjele anticipacije talijanskih futurista;21 cluster kao "zvučna činjenica" posebne vrste koja proizlazi iz kromatskog (kasnije i mikrointervalskog) totala i koja, poštujući njegovu nehijerarhiziranost, zahtijeva posebne načine skladateljske kontrole;22 Cageov "preparirani

die zweite zwischen tonaler und atonaler einerseits und serieller Musik andererseits, ist durch Weberns Werk errichtet; und die dritte trennt alle alte strukturelle von der neuen aleatorisch geräuschhaften Musik und ist vor allem die Tat von Varese und Cage. ("Was heisst strukturell?", "Melos", 31, 1964, 7-8, str. 220).

17 Posljednja rečenica iz "Harmonielehre" (Wien, 19667, str. 504), koja se odnosi na "Klangfarbenmelodie", glasi: "Wer wagt hier Theorie zu fordern!"

18 U vezi s Webernom Leibowitz govori o "isolated tone" (op. cit. u bilj. 5, str. 218) a Metzger o "emancipaciji pauze" ("Die geschichtliche Wahrheit des musikalischen Materials", obj. u "Musik wozu. Literatur zu Noten", Ffm, 1980, str. 138).

19 "Es ist sicher, dass eine musikalische Beherrschung des elektronischen Tonstoffs ohne den umwertenden Akt Anton Weberns nicht möglich geworden wäre." (Eimert, H., "Die sieben Stücke", "Die Reihe", 1955, I, str. 9).

20 Elektronska studija I nastala je superponiranjem sinustova a Elektronska studija II filtriranjem bijelog šuma (v. o tome Stockhausen, K., "Nr. 3 - El. Studien I und II (1953-54)", obj. u "Texte zu eigenen Werken, zur Kunst Anderer, Aktuelles, Bd. 2: Aufsätze 1952-1962 zur musikalischen Praxis", Köln, 1964, str. 22 i "Zur Situation des Metiers (Klangkomposition)", obj. u "Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik. Bd. 1: Aufsätze 1952-1962 zur Theorie des Komponierens", Köln, 1963, str. 45-61). Zato D. Schnebel i smatra da elektronskoj glazbi kelnske provenijencije materijal stoji neograničeno na raspolaganju: "Die Konstruktion bildet daraus eine Auswahl, für die sie zugleich die Prinzipien des Zusammenhangs festlegt. So aber ist jene Auswahl zugleich die Region des Werks." ("Karlheinz Stockhausen. Die Zeit", obj. u "Denkbare Musik", Köln, 1972, str. 202).

21 O vezi između Varèsea i talijanskog futurizma v. Bosseur, J.-Y., "Der Futurismus und das Werk von Edgard Varèse", obj. u Kolleritsch, O. (Hrsg.), "Studien zur Wertungsforschung", Bd. VIII, Wien-Graz, 1976, str. 37-49. U svojoj iscrpnoj analizi Varèseove skladbe "Density 21,5" M. Gümbel poziva se na jedan zanimljiv njegov odnos prema (ne)determinaciji: "Wenn jene Note einer Komposition nach einem System erklärt werden muss oder kann, so ist das Resultat keine Musik mehr." ("Versuch an Varèses Density 21,5", ZfMth, 1, 1970, 1, str. 38)

klavir" kao primjer za posve nekonvencionalno tretiranje konvencionalnog instrumentarija da bi se iz njega izvukle što raznolikije kolorističke kvalitete;²³ glazba H. Partcha kao primjer za skladateljsku eksploataciju kolorističkih kvaliteta koja se podudara s konstruiranjem posve novog instrumentarija;²⁴ Pendereckijeva "Tužaljka za žrtvama Hirošime", za gudačke instrumente, kao kompendij novih mogućnosti artikulacije koje postupno osvajaju glazbeno riskantni prostor između zvuka i šuma.²⁵

Što nam u svemu ovome može značiti Cageova skladba "4'33'" (1952)?

U njoj je jedino određeno trajanje svakog od ukupno tri stavka (koje zajedno iznosi četiri minute i tridesettri sekunde) i to ne skladateljskom odlukom nego konzultiranjem "I-Chinga", drevne kineske knjige proročanstava, dakle, "operacijama sa slučajem", kako bi rekao sam Cage.²⁶ Dakle, s aspekta skladateljske odluke materijal ove skladbe jest njeno trajanje. Skladateljska intencija projicira se naprosto u tišinu a ne u zvuk.²⁷ No, potrebno je imati u vidu da tišina za Cagea naprosto ne postoji. Ona nije neka suprotnost zvuka nego njegov ravnopravni sastavni dio koji s podjednakim pravom ispunjava "prazni okvir" skladbe, i to takodjer slučajno, bez eksplicitnih skladateljskih intencija.²⁸ "4'33'" tako na neobično poučan

- 22 *Teorijskoj razradi mogućnosti korištenja clustera prvi je prišao njegov "otkrivač" H. Cowell još 1919. godine ("New Musical Resources", N.Y., 1969², str. 117 i dalje). O "Cluster-Komposition" kao o posebno aktualnom načinu korištenja clustera v. npr. Stephan. R., "György Ligeti: Konzert für Violoncello und Orchester. Anmerkungen zur Cluster-Komposition", obj. u "Die Musik der sechziger Jahre", "Veröff. d. Instituts f. Neue M. u. Musikerziehung Darmstadt", Bd. XII, Mainz, 1972, str. 117-127.*
- 23 *O "prepariranom klaviru" kao o "instrumentu zvučne boje" v. Fürst - Heidtmann, M., "Das präparierte Klavier des John Cage", Regensburg, 1979, str. 91-108.*
- 24 *Usp. npr. analogije s bojama koje Partch navodi u vezi sa svojim instrumentom "chromelodeon" ("Genesis of a Music. An Account of a Creative Work, Its Roots and Its Fullfillments", N.Y., 1974², str. 214-215).*
- 25 *U vezi s ovom Pendereckijevom skladbom J. Häusler govori o "das Bestreben, Klanggeräusche und Geräuschklänge zu erzeugen" (op. cit. u bilj. 2, str. 11).*
- 26 *"This is a piece in three movements during all three of which no sounds are intentionally produced. The lengths of time were determined by chance operation but could be any others." (Katalog s popisom Cageovih djela i komentarima, N.Y., 1962, str. 25) 1972, dakle dvadeset godina kasnije, Cage zastupa mišljenje da bi bilo vrlo korisno što dulje izvoditi ovu njegovu skladbu. V. o tome moj interview s Cageom od 9. svibnja 1972. pod naslovom "Život koji postaje umjetnost", "Prolog", 6, 1974, 19-20, str. 135.*
- 27 *Slijedeće Cageovo razmatranje zanimljivo je zbog argumentacije na temelju koje on trajanju daje prioritet u odnosu na ostale parametarske karakteristike materijala: "If you consider that sound is characterized by its pitch, its loudness, its timbre, and its duration, and that silence, which is the opposite and, therefore, the necessary partner of sound, is characterized only by its duration, you will be drawn to the conclusion that of the four characteristics of the material of music, duration, that is, time length, is the most fundamental." ("Defense of Satie", obj. u Kostelanetz, R. (ed.), "John Cage",*

način rezimiraju do sada navedene determinante značenja pojma Nove glazbe 20. stoljeća: skladatelj, mimo vlastite odluke, determinira samo prazan okvir u koji pripušta svekoliko zvukovlje koje se zateče u intencionalnom trajanju tog okvira. I što li je to ako ne eklatantni dokaz nemoći u arbitraži glazbenosti: skladatelj odluku prepušta slučaju jer je svjestan toga da sam ništa ne može odrediti.

Upitajmo se naposljetku kako bi se, s obzirom na sve do sada izloženo, trebalo determinirati stanje novoglazbenog materijala. Jedina je mogućnost, čini se, lanac sastavljen od karika koje predstavljaju sve složenije odnose medju akustičko-fizikalnim karakteristikama zvuka, no dakako, počevši od tišine: *tišina - (sinus)ton - zvuk - šum*.²⁹

II

Pitanje o glazbenosti ovakve glazbe čini se višestruko umjesnim, i to iz više razloga:

1) Ako je djelo, kao negdašnje kućište glazbenosti, neovisno o skladateljskoj arbitraži, ako se njegovo autorstvo doista rasplinjuje do granice na kojoj je riskantno bilo koga "potpisivati" kao autora, ako je glazba, dakle, doslovno svedena na razinu puke pretpostavke, u čemu tražiti potpornje i dokaze o njenoj glazbenosti?

2) Materijal determiniran kao tišina - (sinus)ton - zvuk - šum po sebi je glazbeno posve neutralan. On naprosto predstavlja sve ono "što zvuči i ne zvuči"³⁰ a "sve što zvuči nije glazba".³¹ Budući novoglazbeni materijal po sebi uopće nije glazben, on nije u stanju inicirati kompoziciono-tehničke postupke koji bi eo ipso mogli biti glazbeni. S koje strane onda započeti? Novoglazbeni skladatelj očito je prisiljen skladati svaki put ispočetka, tj. odabirati materijal, poduzimati njegovu "predorganizaciju" i iz tako dobivenog predorganiziranog materijala deducirati kompoziciono-tehničke postupke koji su ga najkraćim putem u stanju dovesti do željenog (glazbenog) cilja.³²

N.Y.-Washington, 1970, str. 81). U svom skladanju tridesetih i četrdesetih godina Cage je trajanja organizirao po apstraktnim ritmičkim proporcijama koje nisu imale nikakvog neposrednog utjecaja na karakter rezultirajućeg vremena. Kako ističe M. Nyman, na ovaj su način, ovakvom "formalističkom" kontrolom, osnovne karakteristike materijala izmicala skladateljskoj kontroli, dopuštajući posve proizvoljne odnose medju zvukovima (proizvoljne u smislu glazbene sustavnosti koja bi trebala biti njihov "zajednički nazivnik"). Cageova skladba "4'33'", s točno određenim trajanjima stavaka, nije ništa drugo do li "empty frame" u koji se proizvoljno, tj. bez skladateljske kontrole, smještaju svi zvukovi iz prostora izvedbe (v. o tome "Experimental Music. Cage and Beyond", Ldn, 1974, str. 29).

- 28 *Cageova "neintencionalnost" (ili možda još bolje "bezintencionalnost") možda je najbolje formulirana u njegovoj koncepciji "igre bez namjere"; "This (purposeless) play ... is an affirmation of life - not an attempt to bring order out of chaos nor to suggest improvements in creation, but simply a way of waking up to the very life we're living, which is so excellent once one gets one's mind and one's desires out of its way and lets it act of its own accord." ("Experimental Music", obj. u "Silence", Middletown, Conn., 1961, str. 12).*
- 29 *Zanimljivo je ovdje napomenuti da H.-K. Metzger, jedan od prvih Cageovih pobornika u Evropi (usp. npr. op. cit. u bilj. 8), također*

3) Pretpostavljivost glazbe izlaže se nizu kontradikcija ako pokušamo odrediti što se kao glazbenost smije pretpostaviti (a to pravo nema više samo skladatelj nego podjednako i interpret i slušalac). Naime, u određenim je okolnostima moguće pretpostaviti i onu glazbenost koja s uobičajenim shvaćanjima glazbe ne mora imati nikakve veze, koja je posljedica proizvodnje (pa možda čak i neodgovorne), duboko privatne arbitraže. A takvu je glazbenost moguće dovoditi u pitanje tek onda kada se posjeduje jasan obrazac glazbenosti kao uzorak za usporedbu.³³

- zastupa mišljenje da se novoglazbeni materijal proteže od tišine do šuma ali tišinu dovodi u vezi s "emancipacijom pauze" kod Weberna a šum u vezu s Varèseom, dakle, Cagea uopće ne spominje (v. op. cit. u bilj. 18, str. 138).
- 30 U ovom je smislu neadekvatan Gieselerov zahtjev "das Total des Hörbaren der Komposition verfügbar zu machen" jer ne vodi računa o tišini kao o zvuku posve ravnopravnom sastavnom dijelu novoglazbenog materijala ("Komposition im 20. Jahrhundert. Details. Zusammenhänge", Celle, 1975, str. 28).
- 31 V. npr. Heiss, H., "Elemente der musikalischen Komposition. Tonbewegungslehre", Heidelberg, 1949, str. 145. - Potrebno se, međutim, ovdje prisjetiti da je sveza između glazbe i zvučanja relativno novijeg datuma (upozoravamo na položaj glazbe u pitagorejsko-numerologijskoj tradiciji i u okviru različitih kosmologija u vanevropskim kulturama). Tu nam se specifično poimanje tišine kod Cagea opet nameće kao itekako zanimljivo. Usp. o tome npr. Charles, D., "L'empirisme de John Cage", "VH 101", 1970-71, 4, str. 20-29, zatim Meyer, L., "Music, the Arts, the Ideas. Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture", Chicago-London, 1967, str. 68 i dalje, i Toncitch, V., "Kants Denkkategorien verpflichtet. Zur Ästhetik und Musik von John Cage", "Melos/NZM", 1, 1975, 1, str. 7-10. Zanimljivo je zatim i ovo Ashleyevo mišljenje o Cageovom utjecaju na suvremenu glazbu: "Cage's influence on contemporary music, on 'musicians' is such that the entire metaphor of music could change to such an extent that - time being uppermost as a definition of music - the ultimate result would be a music that wouldn't necessarily involve anything but the presence of people ... It seems to me that the most radical redefinition of music that I could think of would be one that defines 'music' without reference to sound." (cit. iz Nyman, M., op. cit. u bilj. 27, str. 10) Usp. također i bilj. 58 gdje se govori o Cageovom poimanju slušanja kao o "mnoštvu različitih središta".
- 32 Metzger npr. eksplicitno tvrdi da glazba "seit dem Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts unwiderruflich nicht mehr vorgeordnet (ist) ... In der Phase der sogenannten freien Atonalität ... musste ... alles selber gemacht werden: das Material, die musikalische Sprache, die Komposition - und zwar stets aufs neue für jedes Werk" (op. cit. u bilj. 18, str. 140). Ligeti 1958. godine govori o situaciji u kojoj je potrebno "jedes Moment anders zu gestalten als alle schon da gewesen, jedes Stückchen Musik sogar so, als ob man alles vom Anbeginn erdenken müsse, als ob es nicht einmal Klänge gäbe, ja diese erst zu schaffen wären, um dann mit ihnen hantieren zu können" (op. cit. u bilj. 11, str. 17). D. Schnebel skladanje ispočetka spominje u vezi sa Stockhausenovom glazbom iz pedesetih godina: "... jedes Werk ist wieder neu die Anstrengung, den historischen Moment zu formulieren. So verlangt das Bemühen, sie zu verstehen, keineswegs die Kenntnis der vorangegangenen Werke." (op. cit. u bilj. 20, str. 200-201).

Nepodobno bi bilo u ovakvoj situaciji zahtijevati da se glazbenom materijalu nametnu izvanjski kriteriji po kojima bi se apriorno moglo procjenjivati da li je neko njegovo korištenje u skladbi glazbeno ili ne, nepodobno naprosto zato što bi se ovakvi pokušaji suštinski kosili sa samom skladateljskom praksom. Tvrditi npr. da su glazbena samo ona proširenja materijala koja su posljedica povijesne nužnosti u njegovom razvoju³⁴ nipošto nije opravdano već i zbog toga što je "Allgegenwart der Geschichte" u 20. stoljeću nepobitna i nezaobilazna činjenica koja suštinski uvjetuje skladateljsku praksu i omogućuje joj posve slobodnu interpretaciju tzv. povijesne nužnosti.³⁵ Današnjem je skladatelju cjelokupna povijest glazbe u tolikoj mjeri na raspolaganju da zapravo predstavlja ravnopravni sastavni dio svekolike suvremene "glazbene zbilje" a to pak znači da je on smije koristiti kao puki materijal, posve slobodno interpretirajući značenje izvornog konteksta iz kojeg taj materijal izvlači.³⁶ S druge je pak strane takodjer apsurdno tvrditi da svaka skladba u kojoj se koristi šum kao materijal nije glazbena naprosto zato što šum ne smije biti glazbeni materijal. Šum, medjutim, takodjer može predstavljati sastavni dio suvremene "glazbene zbilje" koji gubi svoj "dokumentarni karakter" kada ga se uloži u drugi, skladbom odredjeni kontekst, poput "ready-madea" ili "objet trouvéa" u likovnim umjetnostima.³⁷ On pak takodjer

33 Jedna od Youngovih prozних partitura, koje smo već spominjali u bilj. 14, glasi npr.: "The performer should prepare any composition and then perform it as well as he can." ("Composition Nr. 13", obj. u op. cit. u bilj. 14, nepag.).

34 Inzistiranje na povijesnoj nužnosti u razvoju glazbenog materijala posebno je karakteristično za Schönberga i njegov krug a pripada mu i središnje mjesto u teorijskom sustavu Th.W. Adorna (usp. npr. "Der dialektische Komponist", obj. u "Impromptus", Ffm, 1968, str. 41, gdje Adorno navodi Schönberga kao uzoran primjer za "povijesni odnos" prema materijalu). E. Lendvai pokušava po kriteriju povijesne nužnosti objasniti i proširenje materijala kod Bartoka i to slijedećom, gotovo posve adornijanskom formulacijom: "Sich dem materialschaffenden Genius Bartóks zu nähern, bedeutet, die der Materie selbsttätig innewohnenden Möglichkeiten und natürlichen Anziehungskräfte zu erkennen." ("Einführung in die Formen- und Harmoniewelt Bartóks", obj. u Szabolcsi, B. (Hrsg.), "Bela Bartok. Weg und Werk. Schriften und Briefe", Kassel-München, 1972, str. 149) Usp. npr. ovu formulaciju s Adornovim pismom Křeneku od 30. rujna 1932, obj. u Rogge, W. (Hrsg.), "Theodor W. Adorno und Ernst Křenek. Briefwechsel", Ffm, 1974, str. 39-40.

35 O "Allgegenwart der Geschichte" piše H. Besseler ("Umgangsmusik und Darbietungsmusik im 16. Jahrhundert", AfMw, 16, 1959, 1, str. 21) a ovaj njegov stav razradjuje Z. Lissa kada govori o "der weit aufgerissenen Tür der Rumpelkammer der Geschichte" ("Musikalische Geschichtsbewusstsein - Segen oder Flucht?", obj. u "Zwischen Tradition und Fortschritt. Über das musikalische Geschichtsbewusstsein", Veröff. d. Instituts f. Neue M. u. Musikerziehung Darmstadt", Bd. XIII, Mainz, 1973, str. 22).

36 E. Budde tvrdi da skladatelju danas preostaje jedino "die Wirklichkeit, und zwar die musikalische Wirklichkeit in allen ihren Erscheinungsformen (vom Geräusch zum Ton, von Bach bis Stockhausen und von den 'old favourites' bis zu Webern), bewusst zu machen, indem er an das erinnert und auf das hindeutet d.h. komponiert, was ein Teil dieser Wirklichkeit ausmacht" ("Zitat, Collage, Montage",

može biti i rezultat postupnog osvajanja i usvajanja akustičko-fizikalnih karakteristika materijala koje rezultira odgovarajućim kompoziciono-tehničkim postupcima s kojima se i šum itekako očito može učiniti glazbenim.³⁸

Možda bi se ovdje bilo potrebno upitati koje su okolnosti garantirale glazbenost one "druge" glazbe koja nije "Nova", koju se kao glazbu nije dovodilo u pitanje, ne bi li se na taj način približili odgovoru na pitanje o glazbenosti Nove glazbe 20. stoljeća.

Ako su, kako smo upravo utvrdili, kompoziciono-tehnički postupci u stanju i šum učiniti glazbenim, očito je da se materijal i načini njegove kontrole moraju međusobno prožimati na posve određen način da bi se u rezultatu tog prožimanja moglo zaboraviti na glazbenu neutralnost materijala i kompoziciono-tehničkih postupaka. Na koji se, dakle, način zbiva to prožimanje, što ga uvjetuje?

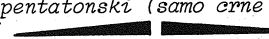
Glazbenost materijala pretpostavlja one njegove kvalitete po kojima ga je moguće razlikovati od fizikalnosti pukog zvuka. Do tih kvaliteta dolazi se specifičnom redukcijom te fizikalnosti: da bi materijal bio glazben, potrebno ga je podvesti pod određen sustav kroz koji se reducira, "filtrira" njegov fizikalni "balast". O djelotvornosti sustavske redukcije zvukovne fizikalnosti ovisi glazbenost materijala i ta se djelotvornost provjerava stupnjem protežnosti te sustavnosti na kompoziciono-tehničke postupke: u idealnom (što će reći: nesumnjivo glazbenom) slučaju određena sustavska redukcija omogućuje posve određene kompoziciono-tehničke postupke koji pak svoju glazbenost dokazuju "pozivanjem" na sustavnost iz koje proizlaze i koja ih omogućuje. Glazbenost se, dakle, barem u okvirima ove naše zapadnjačke kulture, temelji na sustavnosti materijala, ona se dokazuje sveobuhvatnošću te sustavnosti, tj. stupnjem uvjetovitosti eksploatacije materijala njegovom sustavnošću.

Premda se i glazbenost Nove glazbe 20. stoljeća sa skladateljskog aspekta također nastoji dokazati njenom utemeljenošću u (nekom) sustavu,³⁹ očito je da ta glazbenost ni približno nije posljedica onoliko sveobuhvatne sustavnosti koja je resila glazbu prošlih stoljeća.⁴⁰ Ova okolnost suštinski

obj. u "Die Musik der sechsziger Jahre", "Veröff. d. Instituts f. Neue M. u. Musikerziehung Darmstadt", Bd. XII, Mainz, 1972, str. 38). Potrebno se ovdje prisjetiti i Schönbergovog "povratka" (spominjemo ga u bilj. 8) koji je ipak najčvršći argument protiv kriterija povijesne nužnosti u razvoju materijala.

37 Sadržajna vrijednost "objet trouvé" u "musique concrète" se, po riječima njenog "tvorca" P. Schaeffera, temelji na pretpostavci da "der musikalische Wert der Elemente und der so gewonnenen, neu zusammengesetzten Klänge von deren Herkunft ganz unabhängig und nur an die Kriterien der hörenden Wahrnehmung selbst gebunden ist", dakle, ne pretpostavlja prepoznatljivost izvornog konteksta ("Musique concrete", Riemann I, III, str. 618). Isto bi se moglo reći i za zvučne "ready-mades" koji ulaze u složene Cageove kolaže a koji svoje posebno značenje dobivaju kroz njegovu koncepciju slušanja kao "mnoštva različitih središta" (usp. bilj. 58). U ovakvim kontekstima "ready-made" (ili "objet trouvé") doživljava svojevrsni "Aufwertung", da parafraziramo W. Vostella, odnosno njegov "Aufwertung der Fliege" koja se našla u jednom Pattersonovom fluxus projektu ("Fluxus, obj. u katalogu festivala "Pro Musica Nova" 1982. godine, Bremen, 1982, str. 48).

utječe na promjenu prirode novoglazbenog stvaralačkog procesa. Glazba tradicije (koju bi se s punim pravom moglo nazvati "glazbom tradicije potpune sustavnosti"!) proizlazila je iz toliko sveobuhvatnog sustava da u njenim vremenima naprosto nije ni postojala mogućnost utvrđivanja nekog materijala koji apriorno ne bi bio glazben. Razumljivo je da je ovakva sveobuhvatna sustavnost materijala omogućila posve egzaktnu i neospornu glazbenost kompoziciono-tehničkih postupaka. Ove su konstatacije toliko očite da ih ovdje ne bi ni trebalo navoditi da se nije pojavila "kriza sustavnosti" koju je inicirala novoglazbena bezuspješna potraga za utemeljenošću glazbe u sustavu. Ta se kriza takodjer morala izravno reflektirati i u promjeni novoglazbenog stvaralačkog procesa. Novoglazbeni skladatelj nalazi se naime stalno pod prijetnjom neglazbenosti, fizikalnosti materijala koji mu je na raspolaganju. Ta fizikalnost kao da će progutati glazbu jer je svaka njena sustavska redukcija neuporedivo manje sveobuhvatna od one koja je garantirala glazbenost glazbe tradicije potpune sustavnosti. Čak je i teoretski, s obzirom na stanje novoglazbenog materijala, odnosno na njegovu neutralnost, nemoguće zamisliti neki jedinstveniji, sveobuhvatniji sustav koji bi bez ostatka mogao emanirati i determinirati glazbenost Nove glazbe 20. stoljeća. Skladatelj je upravo zbog takvog neglazbenog stanja materijala prisiljen svaki put iznova utvrđivati sustav, gotovo od skladbe do skladbe, i to naprosto zato što unaprijed zna da je protežnost tog sustava, njegova sveobuhvatnost, posve relativna i ograničena.⁴¹ Stvaralački novoglazbeni proces

- 38 *Primjer za to neka nam je Ligetijeva "Volumina" za orgulje. Ligeti u partituri posebnim znacima bilježi kromatski (crne i bijele tipke), dijatonski (samo bijele tipke) i pentatonski (samo crne tipke) cluster. On ovako objašnjava ovaj  znak: "Allmählicher Auf - bzw. Abbau eines Clusters (von oder zu einer einzigen Taste)." Pošto kaže da se "Volumina" sastoji isključivo "aus stationären und sich verschiedenartig bewegenden Clusters", ispada da je cluster i jedan jedini ton ("Volumina" - "Spielanweisungen", Ffm-Ldn-N.Y., 1967, str. 1). Ako je taj ton najuži cluster, najveći (tj. najširi i najgušći) bio bi onaj koji bi izlazio iz orgulja kada bi se pritisnule sve tipke i otvorili svi registri. Ako, dakle, "Voluminu" položimo u naš kontinuum tišina-(sinus)ton-zvuk-šum, ona bi se našla u rasponu od (sinus)tona do (bijelog) šuma.*
- 39 *H.H. Eggebrecht npr. ne govori više o "Tonart" nego o "Tonsystem" ("Der Begriff des 'Neuen' in der Musik von der Ars nova bis zur Gegenwart, obj. u "Kgr.-Ber., VIII Kgr. v. d. Internat. Mages.", N.Y., 1961, Kassel, 1961, str. 202).*
- 40 *R. Stephan, kojemu je sveobuhvatna sustavnost "Allgemeine" a ono što ona kao glazbu omogućuje "Besondere" (slično skolastičkom paru "essentia"/"existentia"), smatra da je odnos između "Allgemeine" i "Besondere" u Novoj glazbi 20. stoljeća posve neusklađen zbog toga što "Besondere" nagriza "Allgemeine": "Darum lässt sich die Geschichte der Neuen Musik am einfachsten als Geschichte des Zerfalls der traditionellen Tonsprache darstellen." ("Das Neue der Neuen Musik", obj. u Reinecke, H.-P. (Hrsg.), "Das musikalisch Neue und die Neue Musik", Mainz, 1969, str. 49-50), Ch. M. Schmidt, koji se poziva na Stephana, poremećeni odnos između "Allgemeine" i "Besondere" objašnjava neujednačenošću glazbenog jezika ("Brennpunkte der Neuen Musik", Köln, 1977, str. 7 i 10-11). I S. Kunze, ispitujući predodžbe o glazbenom djelu u Novoj glazbi na*

dijeli se zapravo na dvije faze koje se međusobno vrlo labilno uvjetuju. U prvoj fazi, koju se jedva može smatrati skladanjem u uobičajenom smislu riječi, utvrđuje se sustav kao svojevrsno "predsredjenje" zalihnosti koju posjeduje još uvijek posve neglazbeni materijal.⁴² U drugoj fazi, koja je zapravo pravo skladanje, eksploatira se, odgovarajućim kompoziciono-tehničkim postupcima, ovako predsredjeni materijal. Mogućnost jasnog razdvajanja ovih dviju faza, njihova vrlo problematična recipročna povezanost, uvjetovatnost, najbolje dokazuje koliko je već u načelu problematična sustavnost, glazbenost ovakvog materijala.⁴³

Možda se na ovom mjestu potrebno upitati nisu li pogrešni kriteriji po kojima se vrši sustavska redukcija zalihnosti materijala, ne bi li se, naime, došlo do sveobuhvatnije sustavnosti kada bi se možda pokušalo primijeniti neke druge, "glazbenije" kriterije. Ovdje ne bismo smjeli upasti u klopku jedne druge kontradikcije. Sama pomisao na druge, "glazbenije" kriterije odmah podrazumijeva onu sustavnost koja je garantirala glazbenost glazbi tradicije potpune sustavnosti. A po kojim se kriterijima u toj glazbi vršila redukcija zalihnosti materijala? Odgovor na ovo pitanje najprije bi nas daleko odveo od teme o kojoj ovdje raspravljamo a ne bi nam doista ni u čemu pomogao. Jer utvrđivanje sustavnosti, glazbenosti materijala u toj glazbi nije bio skladateljski posao. Skladatelja je već zaticao eminentno glazbeni materijal i njegov posao nije bio utvrđivanje nego potvrđivanje njegove glazbenosti. Tek je novoglazbeni skladatelj morao prihvatiti obavezu sustavskog konstatiranja materijala i upravo smo zbog toga prethodno konstatalirali da se taj dio njegovog posla niti ne može smatrati skladanjem u pravom smislu riječi.

primjeru Schönbergovog op. 26, napominje da je slučaj doveo do tolikog raskoraka između "Allgemeine" i "Besondere" da se o rezultatu tog raskoraka jedva može govoriti kao o djelu (*"Werkvorstellung in Neuer Musik. Anmerkungen zu Schönbergs Bläserquintett op. 26"*, obj. u *"Zwischen Tradition und Fortschritt. Über das musikalische Geschichtsbewusstsein"*, "Veröff. d. Instituts f. Neue M. u. Musikerziehung Darmstadt", Bd. XIII, Mainz, 1973, str. 67).

41 Usp. ovdje bilj. 32 u kojoj govorimo o nužnosti skladanja ispočetka.
 42 G. Perle s pravom smatra da su "in the study of conventional harmony the distinctions implied by the term 'precompositional' ... so completely taken for granted" (*"Serial Music and Atonality. An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg and Webern"*, Berkley-Los Angeles-Ldn, 1977⁴, str. 8 - bilj. 12). Zato Eggebrecht može definirati materijal kao "(geschichtlich jeweiliges) System und Funktionssystem vorgegebener Elemente" (*"Zur Methode der musikalischen Analyse"*, obj. u *"Sinn und Gehalt"*, Wilhelmshaven, 1979, str. 13-14). Materijal je u istom smislu za Gieselers *"Vorordnung"* (op. cit. u bilj. 30, str. 35), za Blumea *"vorkompositorisch geordnet"* (*"Komposition nach der Stilwende. Begriffe und Beispiele"*, Wolfenbüttel - Zürich, 1972, str. 8), za Erpfa *"vorkompositorisches Material"* (*"Form und Struktur in der Musik"*, Mainz, 1967, str. 159).

43 Ligeti npr. razdvaja "disponiranje" od "manipuliranja" materijalom, razlikujući također "Papierene" i "Erklingene" (op. cit. u bilj. 12, str. 31-32). Na sličan način na ovaj problem ukazuje i Metzger kada kaže da je Schönberg u dvanaestttonske tehnici tonske visine organizirao a s ostalim parametrima skladao (v. bilj. 8). J. Maegart eksplicitno upozorava da razdvajanje "Vorformen" od "Komponieren" kod Schönberga proizlazi iz problematične sustavnosti dvanaestttonskog niza (*"Studien zur Entwicklung des dodekaphonen Satzes bei Arnold"*

No ostanimo još trenutak kod problema kriterija redukcije. S dva bismo primjera htjeli pokazati kako je nada u neke bolje, "glazbenije" kriterije čista iluzija.

Schönbergova dvanaesttonska tehnika zapravo ne posjeduje nikakve kriterije redukcije. Postoje u njoj samo "zabrane" koje treba poštivati pri artikulaciji dvanaesttonskog niza i pravila za njegovu razradu i korištenje u skladanju. Stoga je bilo koji dvanaesttonski niz pogrešno shvaćati kao obrazac sustavnosti koji bi skladbi morao garantirati glazbenost.⁴⁴ S druge pak strane Hauerovi "tropi" i Messiaenovi "modusi ograničenih transpozicija" proizlaze iz vrlo egzaktnih kriterija redukcije koji se temelje na uspostavljanju ograničenja nad mogućnostima permutacije u zalihnosti kromatskog totala.⁴⁵ Moglo bi se, dakle, tvrditi da Hauerova i Messiaenova redukcija nastoje omogućiti što bolji uvid u zalihnost kromatskog totala kako bi je se što bolje, što "glazbenije" moglo koristiti u skladanju,⁴⁶ dok se Schönbergova dvanaesttonska tehnika zapravo miri s glazbenom neutralnošću te zalihnosti, pokušavajući tek artikulacijom niza nametnuti određenu redukcijsku hijerarhiju koja se glazbeno može očitovati samo u onoj skladbi koja se na tom nizu temelji.⁴⁷

Schönberg", II knjiga, Oslo-Stockholm-Ldn-Ffm, 1972, str. 507). U ranom Stockhausenovom opusu *Schnebel* skladanje također izjednačuje s disponiranjem (op. cit. u bilj. 20, str. 201) a i F. Zaminer također smatra da organizacija potiskuje skladanje ("Rhythmus und Zeitdauer-Organisation", obj. u Eggebrecht, H.H. (Hrsg.), "Zur Terminologie der Musik des 20. Jahrhunderts", Stuttgart, 1974, str. 63).

- 44 Otuda proizlaze problemi "motivičnosti"/"tematičnosti" dvanaesttonskog niza i zbrka u značenju pojmova kao što su "Grundgestalt" i "Grundreihe". Usp. o ovome npr. Schönbergovo pismo Slonimskom iz 1937. godine (obj. u Slonimsky, N., "Music Since 1900", N.Y., 1971⁴, str. 1315-6), zatim njegovo predavanje "Composition with Twelve Tones" iz 1941-46 (obj. u "Style and Idea", Ldn, 1975, str. 214-245, naročito str. 226 gdje se očekuje slušna funkcija niza koja bi mogla podsjećati na njegovu "tematičku" funkciju), također i Ruffer, J., "Begriff und Funktion von Schönbergs Grundgestalt", "Melos", 38, 1971, 7-8, str. 281-284 i Erpf, H., op. cit. u bilj. 42, str. 159-161.
- 45 To je naročito jasno kod Hauera koji je 479,001.600 permutativnih mogućnosti najprije reducirao na 44 trope (postupak redukcije lijepo je objasnio H. Heiss u op. cit. u bilj. 31, str. 148-149) a zatim je ta 44 tropa dalje svodio na četiri osnovne kategorije, po kriteriju učestalosti pojavljivanja tritonusa u I odnosno II šesttonskom segmentu dvanaesttonskog niza, vjerujući da će se tom redukcijom moći u potpunosti ovladati zalihnošću kromatskog totala ("Zwölftontechnik. Die Lehre von den Tropen", Wien, 1926). S druge je pak strane kod Messiaena kriterij redukcije ograničenost mogućnosti transpozicije ("Technique de mon langage musical", Paris, 1944, str. 51 i dalje).
- 46 Hauer npr. eksplicitno kaže: "Erst durch das Studium der Tropen gelangt man zu der Erkenntnis des Wertes ihrer melischen und harmonischen Eigenheiten, die in der Zwölftontechnik eine ausschlaggebende Bedeutung haben. Nicht darauf kommt es an, dass man die 44 Tropen auswendig lernt und sich ihre Nummern merkt, sondern darauf, dass man sich die Tropenbilder gut einprägt, damit man sie in jedem beliebigen Melosfall rasch und sicher erkennt und dadurch frei und zielbewusst arbeiten kann." (op. cit. u bilj. 45, str. 5).
- 47 Već je iz Schönbergove definicije dvanaesttonske tehnike (npr. "method of composing with twelve tones which are related only with one another",

Problematična glazbenost svekolike Nove glazbe koja teži uspostavljanju nove sustavnosti materijala i sebe u toj sustavnosti pokušava utemeljiti zamjećuje se u skladateljskim oslanjanjima na razne "potporne regulative" koji se "posudjuju" iz drugih vrsta glazbenosti pa ih je u glazbenosti Nove glazbe nemoguće "čuti". Na njih skladatelj vrlo često "teoretski" ukazuje a budući je upravo skladateljska teorija vrlo značajan sastavni dio cjelokupne novoglazbene teorije,⁴⁸ mi smo ta ukazivanja prisiljeni uzimati u obzir kao svojevrsni dokaz o postojanju pukotina između skladateljskog osjećanja glazbenosti i kompoziciono-tehničkih postupaka preko kojih bi se ta glazbenost morala ukazati. Te potporne regulative ovdje ćemo pokušati svrstati u tri glavne grupe:

1) U prvoj grupi koriste se tehnički pojmovi iz glazbe tradicije potpune sustavnosti premda je posve jasno da u krnjoj novoglazbenoj sustavnosti oni nipošto ne mogu odigrati podjednako efikasnu konstrukcionu ulogu. Uporno se npr. spominju melodija, harmonije i ritam,⁴⁹ pretpostavlja se mogućnost konstrukcije funkcionalizacije motiva i/ili teme⁵⁰ a takodjer se vjeruje i u mogućnost korištenja formalnih modela koji se živjeli u glazbi tradicije potpune sustavnosti.⁵¹

op. cit. u bilj. 44, str. 218) očito da je promjenljivi intervalski sadržaj dvanaesttonskog niza (a ne neka njegova konstantna sveobuhvatnost) izvor one sustavnosti koja artikulira glazbenost neke dvanaesttonske skladbe. J. Maegart navodi (bez izvora) jedan Schönbergov iskaz po kojemu "Komposition mit zwölf Tönen ... bezweckte, die formbildenden Wirkungen der funktionellen Harmonie zu ersetzen durch eine andere Zentrale Kraft: durch eine Reihe unveränderlicher Tonverhältnisse" (op. cit. u bilj. 43, str. 574). Ova formulacija najbolje dokazuje koliko dvanaesttonski niz može biti eventualni izvor sustavnosti samo za onu skladbu koja iz njega ishodi.

48 B. Boretz i E.T. Cone smatraju da živimo "in an age of 'theoretical composition'" pa zato teoriju dijele na "metatheory" i "methodology" ("Perspectives on Contemporary Music Theory", N.Y., 1972, str. VII), slično kao i H. Beck koji, međjutim, skladateljsku teoriju naziva "Kompositionslehre" pa kao osnovu novoglazbene teorije navodi "die Verflechtung von Werkanalyse mit theoretischer Grundlegung und Vermittlung kompositorischen Handwerke" ("Methoden der Werkanalyse in Musikgeschichte und Gegenwart", Wilhelmshaven, 1974, str. 156).

49 Kada Berg pokušava objasniti zbog čega je Schönbergova glazba teško razumljiva, on ukazuje upravo na novo prožimanje melodije, harmonije i ritma ali ga, naravno, ne uspijeva objasniti nekom novom sustavnošću koja bi se približno mogla usporediti s onom tonalitetsnom ("Warum ist Schönbergs Musik so schwer verständlich?", "Musikblätter d. Anbruch", 6, 1924, 7-8, str. 330-331). Na ovakvu se sustavnost uostalom ne može pozvati ni sam Schönberg. Kada govori o svojim skladbama koje su nastale prije formulacije dvanaesttonske tehnike (npr. "Pierrrot lunaire" i "Die glückliche Hand"), jedini regulativ po kojemu objašnjava odnos između melodije i harmonije jest posve imaginarna, iracionalna logika njihovog povezivanja: "Tones of accompaniment often came to my mind like broken chords, succesively rather simultaneously, in the manner of melody." ("Structural Functions of Harmony", Ldn, 1969², str. 194) Takodjer je zanimljiv način na koji Schönberg objašnjava "harmonizaciju" teme u svojim Varijacijama op. 31 ("Vortrag über op. 31", obj. u "Stil und Gedanke", München, 1976, str. 262-263).

50 Na problematičnost ovih pretpostavki već smo djelomično, s obzirom na dvanaesttonsku tehniku, upozorili u bilj. 47. U teoriji

2) Raskorak između novoglazbene sustavnosti i tradicionalnih formalnih modela skladatelj pokušava prevladati pozivanjem na podsvijest, odnosno na nepogrešivost njenog regulativnog funkcioniranja, što je svojevrsan dokaz nemoći u pokušaju racionalnog determiniranja novoglazbene sustavnosti.⁵²

3) Tekstovni predložak također može biti jaki potporni regulativ, naročito pri artikulaciji većih formalnih cjelina.⁵³

Nesumnjivo je da ovi i njima slični potporni regulativi, usprkos svoje ograničene efikasnosti, novoglazbenom skladatelju pružaju izvjesnu sigurnost spram moguće optužbe da je svekoliki novoglazbeni stvaralački proces s aspekta determiniranja glazbenosti gotovo potpun promašaj.⁵⁴

dvanaesttonske glazbe šenbergijanske provenijencije nerijetko se, međutim, ističe njen kontrapunktički (a ne harmonijski) karakter jer, kako npr. smatra H. Eimert, "harmonischen Zwölftonbildungen wohnt keine wirkliche Formkraft inne, wie den tonalen, auf Verwandtschaft beruhenden Harmoniefolgen" ("Lehrbuch der Zwölftontechnik", 19819, str. 55). Otuda E. Kronek ispravno smatra da je "intensive Ausbildung motivischer Beziehungen, d.h. gestalthafter Entsprechungen zwischen den verschiedenen Gedanken, deren Verknüpfung die grössere Form bildet", jedini konstrukcioni supstitut za nepostojeću tonalitetnu sustavnost ("Über neue Musik", Wien, 1937, str. 51, ist. N.G.). Na drugom mjestu tvrdi da su motivički odnosi "die verantwortliche Träger des ganzen musikalischen Gebäudes" pa zato posebno i obradjuje mogućnost korištenja kontrapunktičkog sloga u dvanaesttonskoj tehnici ("Zwölftonkontrapunktstudien", Mainz, 1952, str. 7). Da je konstrukcionu funkciju motiva ili teme moguće shvaćati isključivo kao nutarnji skladateljski regulativ koji se jedva "čuje" u skladbi najbolje dokazuje Schönbergovo poimanje varijacije kao tehnike s kojom se tu konstrukcionu funkciju razradjuje: "... by variation I mean a way of altering something given, so as to develop further its component parts as well as the figures built from them, the outcome being always something new, with apparently low degree of resemblance to its prototype, so that one finds difficulties in identifying the prototype with the variation." ("New Music: My Music", obj. u "Style and Idea", Ldn, 1975, str. 102-103, ist. N.G.) Kao dokaz ispravnosti ovog Schönbergovog nazora usp. komparativnu tabelu transformacija kroz koje prolazi tema u Schönbergovim Varijacijama op. 31 u Dahlhaus, C., "Arnold Schönberg: Variationen für Orchester, op. 31", München, 1968.

51 *Predstavljajući 1930. godine Webernovu Simfoniju op. 21, W. Reich piše: "Allerdings sind in Weberns zweisätzigem Werk ausser der zyklischen Form nur wenige Berührungspunkte mit dem gewohnten Begriff der sinfonischen Gestalt vorhanden." ("Eine neue Sinfonie von Anton Webern", "Melos", 9. 1930, 3, str. 146). J. Häusler, međutim, smatra da je "das Wort 'Sinfonie' ... hier im ursprünglichen Sinne des 'Zusammenstimmens' gemeint" (op. cit. u bilj. 2, str. 418). F. Döhl upozorava na "Widersprüchlichkeit der benutzten traditionellen Begriffen" kod Weberna i napominje da se ova "Widersprüchlichkeit" prenosi i u njegove vlastite analize ("Zum Formbegriff Weberns", "Österr. Musikz.", 27, 1972, 3, str. 131 i 137). Analizirajući Debussyjeve "Jeux", Eimert u njima ustanovljuje posve slobodnu interpretaciju modela ronda i uspoređuje je s reinterpetacijom modela uvertire u Webernovom op. 30, upozoravajući da nitko taj model ne bi ni otkrio da sam Webern u svojoj analizi na njega nije upozorio ("Debussys 'Jeu'", "Die Reihe", 1959, V, str. 9). Potrebno je ovdje upozoriti, međutim, da je i sam Webern ponekad relativizirao uporište tradicionalnih formalnih modela kada se na njih pozivao. Govoreći, npr.*

Proširimo tu optužbu:

Utemeljenost glazbe u sveobuhvatnoj sustavnosti materijala nerelevantna je za utvrđivanje glazbenosti Nove glazbe 20. stoljeća. Prva polovina ovog stoljeća protekla je kao življenje utopijskog nadanja u mogućnost ovakve determinacije koje se definitivno rasplinulo u slijepoj ulici totalne serijalizacije, na toj posljednoj stanici jednog višestoljetnog povijesnog puta. S ovog je aspekta, s aspekta "historicističke" determinacije glazbenosti Nova glazba 20. stoljeća očito svjedočanstvo rasapa jednog poimanja glazbenosti koje se nekada činilo jedinim mogućim a sada je izgubljeno u nepovrat.

Po čemu onda odrediti glazbenost Nove glazbe 20. stoljeća? Da li je ta glazba uopće glazbena?

o III pjesmi iz op. 23, on spominje "eine Art 'Arie'" (*Briefe an Hildegard Jones und Josef Humplik*, Wien, 1959, str. 26) a kada govori o op. 27, spominje "eine Art 'Suite'" (isto, str. 34). O problemima interpretacije ovih i sličnih tradicionalnih formalnih modela usp. npr. bilj. 6.

- 52 Najpatetičnije pozivanje na podsvijest nalazimo kod Schönberga, u njegovom opisu vlastitog skladateljskog razvoja, kada govori o ulozi podsvijesti u formiranju jedinstva između dvije glavne teme u njegovoj I komornoj simfoniji op. 9: "This is also the place to speak of the miraculous contributions of the subconscious." ("My Evolution", obj. u "Style and Idea", Ldn, 1957, str. 85). Spominjući isti "slučaj" u "Composition with Twelve Tones" (obj. u istom, str. 222-223), Schönberg objašnjava svoju poznatu koncepciju o jedinstvu glazbenog vremena.
- 53 Sam Schönberg kaže da mu je tekstovni predložak u prvoj stvaralačkoj fazi pomogao u artikulaciji većih formi (op. cit. u bilj. 44, str. 217-218). R. Brinkmann smatra da je tekst M. Pappenheim kao potporanj odigrao značajnu ulogu u monodrami "Erwartung" op. 17 u kojoj je Schönberg nastojao riješiti problem forme na terenu posve slobodne atonalnosti (op. cit. u bilj. 6, str. 128). U pismu Stuckenschmidtu od 15. siječnja 1948. Schönberg eksplicitno napominje: "Vieles in der Musik, die ununterbrochen untermalt, unterstreicht und illustriert, bleibe unverständlich, ja sinnlos, wenn nicht Wort und Ton zur rechten Zeit aufträten." (Rufert, J., "Das Werk Arnold Schönbergs", Kassel, 1959, str. 51). Usp. također i Schönbergov tekst "Das Verhältnis zum Text" iz 1912. godine, obj. u "Stil und Gedanke", München, 1976, str. 3-6.
- 54 Schönberg je npr. dvanaestttonsku tehniku uvijek dovodio u vezi s preglednošću, razumljivošću forme: "Composition with twelve tones has no other aim than comprehensibility." (op. cit. u bilj. 44, str. 215) Osjećaj sigurnosti što ga pruža dvanaestttonska tehnika tjera ga i na pokušaje artikulacije velikih formi ("Gesinnung und Erkenntnis", obj. u "Stil und Gedanke", München, 1976, str. 213). "Sense of security" Schönberg također spominje i u op. cit. u bilj. 44, str. 218. S. Kunze smatra da je dvanaestttonska tehnika uvedena "um Werkbegriff zu retten" (op. cit. u bilj. 40, str. 73). Sumnje u ovakvu sigurnost i u sigurnost koju je skladatelju pružila totalna serijalizacija materijala izražava J. Rohwer u op. cit. u bilj. 3, str. 136-148.
- 55 Na ovom "posljedično-uzročnom kontinuitetu" inzistiramo prvenstveno zbog preglednosti izlaganja i njega ne bi trebalo shvatiti doslovno, pogotovo ne kao isključivo "evropocentrističku" tekovinu. Razlozi otvaranja forme ne moraju se, naime, nužno dovoditi u vezu sa stranputicom totalne serijalizacije. Boulezovu težnju prema anonimnosti, koju spominjemo u bilj. 13 u vezi s njegovom III

Kada smo u prethodnom poglavlju pokušali odrediti značenje pojma Nove glazbe onako kako smo ga ovdje imali namjeru koristiti, utvrdili smo da je upravo slijepa ulica totalne serijalizacije "isprovocirala" temeljni obrat u prirodi kompoziciono-tehničkih postupaka koji su morali determinirati (novu) glazbenost Nove glazbe: otvaranje forme dovelo je u pitanje neprikosnovenost Djela kao kućišta glazbenosti, desio se i odgovarajući pomak u kompetenciji autorske arbitraže.⁵⁵ Doista je teško, koristeći postojeći pojmovni aparat i metodologije teorijskih rasudjivanja, odrediti što je glazbenost glazbe koja više nije "Kunstwerk",⁵⁶ kojoj autorski potpis ništa ne garantira i koju svatko ima pravo pretpostavljati (ili ne pretpostavljati) sukladno svojim (ne)mogućnostima. Pokušajmo sada, međjutim, obrnuti "dokazni postupak" slijedećom konstatacijom: Nova glazba 20. stoljeća zahtijeva da je se vrednuje jer se dokazivanjem njene vrijednosti ujedno dokazuje i njena glazbenost. Upitajmo se sada hipotetski, tj. na razini teze koju ćemo kasnije pokušati obrazložiti: Koju bi glazbenost mogla podrazumijevati ovakva vrijednost?

Novoglazbeni obrat u shvaćanju glazbenosti mogao bi se, dakle, ovako formulirati:

Nova glazba smatra da glazbenost nije nepromjenjiva konstanta, da je se ničim ne može jednoznačno determinirati, pogotovo ne kompoziciono-tehničkim postupcima, skladateljskim osjećanjem, "stilom" što ga oni zajedno utvrđuju a pogotovo ne Djelom koje bi trebalo biti sinonim glazbenosti općenito. Glazbenost je, smatra dalje Nova glazba, skladatelju, slušaocu, kompoziciono-tehničkim postupcima, "stilu" a i do sada emaniranoj glazbi uvijek i jedino nadpostavljena kategorija, ideal kojemu se stremi i spram kojega su sve do sada emanirane glazbenosti samo neke od mogućnosti koje, međjutim, nikako ne mogu popuniti i same sobom determinirati sveobuhvatnost tog ideala.

Premda smo još uvijek pri formulaciji teze, pokušajmo odmah navesti jedan mogući prigovor ovakvoj determinaciji glazbenosti Nove glazbe.

klavirskom sonatom, na zanimljiv način anticipira "antisubjektivnost" Cageove "Music of Changes" (1951), skladbe koja je totalno determinirana vrijednostima do kojih je Cage došao operacijama sa slučajem (usp. ovdje i bilj. 11): "It is thus (tj. po upravo opisanoj metodi-op. N.G.) possible to make a musical composition the continuity of which is free of individual taste and memory (psychology) and also of the literature and 'traditions' of the art... Value judgments are not in the nature of this work as regards either composition, performance, or listening. The idea of relation ... being absent, anything ... may happen. A 'mistake' is beside the point, for once anything happens it authentically is." ("To Describe the Process of Composition Used in Music of Changes and Imaginary Landscape No. 4", obj. u "Silence", Middletown, Conn., 1961, str. 59) Problemi postaju još jasniji ako se prisjetimo nastojanja da se "aleatorika" proglašava evropskom a "chance operations" američkom orijentacijom. F. Evangelisti npr. smatra da je u aleatorici predvidljivost varijabilnih mogućnosti još uvijek pregledna dok je u korištenju slučaja sve nepredvidljivo ("Komponisten improvisieren als Kollektiv", "Melos", 33, 1966, 3, str. 88). F. Döhl jasno pokušava razlikovati evropsku ("aleatorische Musik") i američku (Cageova "experimentelle Musik") orijentaciju ("Wege der Neuen Musik. Zur Entwicklung der seriellen, elektronischen und experimentellen Musik", NZM, 126, 1965, 3, str. 105-107) a na njihovom razdvajanju inzistira i Stuckenschmidt koji govori o "Aleatorik" i "Indeterminacy"

Moglo bi se, dakle, reći da je cijelokupna povijest glazbe samo prikaz varijanti po kojima se skladateljska praksa, kao stvaralačka aktivnost, nastoji približiti glazbenosti kao idealu, dolazeći mu manje više u blizinu, popunjavajući, kao svrhu svog postojanja, s manje ili više uspjeha prazan prostor između djela i glazbe koju to djelo ne sadrži. Po ovome bi se onda dalo zaključiti da Nova glazba 20. stoljeća uopće nije nova, da se ona samo uklapa u onaj kompleks (apsurdnih) zadataka koje je povijest namijenila svekolikoj glazbi.

I da sada opet nastavimo s formulacijom teze kao s mogućim odgovorom na ovaj prigovor:

Ali tek se s Novom glazbom 20. stoljeća skladateljska praksa uspjela riješiti predrasuda o sprezi između djela i glazbenosti, tek je labilna sustavnost novoglazbenog materijala ukazala na to da je glazbenost zapravo neovisna o skladateljskoj arbitraži, tek je neovisna glazbenost Nove glazbe inaugurirala temeljnu potrebu promišljanja svake do sada emanirane glazbenosti koja kao da, s aspekta Nove glazbe, stalno dokazuje da iznad nje postoji nešto više, bolje, dostojanstvenije zbog čega je potrebno sve ono ispod toga višeg stalno dovoditi u pitanje.

Kako obraniti ovu tezu?

Potrebno je najprije upozoriti da novoglazbena teorija kojoj bi obrana ove teze morao biti zadatak nipošto ne može biti "egzaktno-znanstvena" u onoj mjeri u kojoj se "egzaktna znanstvenost" u ovome scijentiziranom dobu očekuje od svake teorije (umjetnosti). Novoglazbena teorija (ako je još uopće smijemo nazivati teorijom) može biti jedino "neobjektivna propagandna" i to zato što samo slijedi glazbu, ne pokušavajući joj normativno propisivati kanone očitovanja glazbenosti. Ona zapravo Novoj glazbi nastoji pomoći, osjećajući svu uzvišenost njenih nastojanja, cijeneći pretpostavljivu, neovisnu glazbenost za koju se ta glazba zalaže, pa čak i pod cijenu da joj se u potpunosti ospori autohtoni teorijski identitet. Prva prepreka "egzaktnoj znanstvenosti" ovakve teorije jest zapravo činjenica da ta teorija ne stoji spram glazbe na dovoljnoj distanci koja bi mogla osigurati njenu "objektivnost", "neutralnost" - a ona doista nije ni objektivna ni neutralna.⁵⁷ Druga je prepreka neegzaktnost same glazbenosti, njena posve otvorena, neovisna pretpostavljivost koja ovakvu teoriju nužno čini "sukcesivno-deskriptivnom", ne omogućujući joj da analitičkim postupcima u samom "predmetu" svog istraživanja utvrdi argumente u korist svojih teza.

("Neue Musik", Riemann, III, str. 628).

56 Usp. o ovome Karkoschka, E., "Das musikalische Kunstwerk in unserem Jahrhundert", "Musik und Bildung", 3, 1971, 2, str. 61-66.

57 To nesumnjivo dokazuje prevlast tzv. "skladateljske teorije" u cjelokupnoj novoglazbenoj teoriji (v. bilj. 48). Zanimljivo je također kako R. Middleton, u svojoj recenziji Nymanove knjige "Experimental Music" (cit. u bilj. 27), tog svojevrsnog teorijskog kompendija glazbenosti meta-glazbenih fenomena koji je najgorljivijeg "propagandnog" karaktera, nastoji osporiti kompetenciju bilo kakvoj teoriji, zahtijevajući naprosto praksu umjesto nje: "Why not concentrate ... on making and listening, rather than writing - and perhaps on persuading the rest of us to join in?" (ML, 56, 1975, 1, str. 85).

58 Možda je emancipacija privatne doživljajnosti najljepše formulirana u Cageovoj tezi o slušanju kao o mnoštvu različitih središta

No, usprkos svih ovih ograničenja moguće je ipak upozoriti na neke posve specifične karakteristike Nove glazbe 20. stoljeća koje bi morale dokazati točnost prethodno postavljene teze o njenoj glazbenosti.

Otvorena pretpostavljivost glazbenosti Nove glazbe reflektira se npr. u njenom izrazitom *porivu prema privatnosti* koji se manifestira na nekoliko različitih razina. (Samo se prividno te razine nalaze u kontradikciji i ta prividnost takodjer dokazuje da je shvaćanje Nove glazbe 20. stoljeća kao jedinstvenog pojma itekako opravdano.) Taj poriv očito proizlazi iz skladateljskog osjećanja (nove) glazbenosti koje se ne da uobličiti onim prožimanjem kompoziciono-tehničkih postupaka i sustavnosti. Moglo bi se općenito zaključiti da nikakvi kompoziciono-tehnički postupci, čiji je krajnji cilj determiniranje "glazbenog djela", nisu u stanju predstaviti to novo osjećanje glazbenosti. Što li je drugo Schönbergova vjera u podsvijest, ako ne posljedica te spoznaje? Ova okolnost još izravnije djeluje na rastvaranje Djela kao kućišta glazbenosti pa praktički neograničena prava što ih dobivaju interpret i slušalac otvaranjem forme i obveznim sudioništvom u realizaciji posve pretpostavljive i ama baš ničim sugerirane glazbenosti u meta-glazbenim fenomenima upućuju na činjenicu da se glazbenost Nove glazbe dade realizirati još jedino u nama, ne samo osobnim pristankom nego i sposobnošću ogledanja sa zadatkom s kojim se sučeljavamo. Ta sposobnost pretpostavlja prije svega odbacivanje svih navika i očekivanja onih determiniranja glazbenosti koje su postojale u tradiciji potpune sustavnosti. Budući novoglazbeno djelo više nije artefakt nego rezultat imaginacije koja proizlazi iz prava na potpunu emancipaciju privatne doživljajnosti,⁵⁸ odnos između skladateljske ideje, njenog zapisa, realizacije tog zapisa i determinacije glazbenosti tom realizacijom nipošto se više ne smije promatrati kao neprekinuti komunikacijski lanac čiju neprikosnovenost okrnjuje djelo kao artefakt. Ako se uporno opterećujemo neprikosnovenošću djela kao artefakta, ako uporno u onome što Nova glazba nudi kao kućište glazbenosti nastojimo pronaći njegove tragove, izigrat ćemo zadatak što nam ga je Nova glazba namijenila. Nećemo se, naime, snaći u ponudjenom nam pravu na od kanona emancipiranu doživljajnost zbog koje se komunikacijski lanac i petrificirani odnos između ideje, zapisa, realizacije i glazbe mora prekinuti, naše pravo na pretpostavljanje glazbenosti ostat će neiskorišteno.⁵⁹

("multiplicity of centers") a ta je teza najjasnije egzemplificirana u govoru što ga je 3. srpnja 1976. godine držao članovima "Residentie-Orkestra" iz Haaga, uoči izvedbe njegove skladbe "Atlas eclipticalis" (obj. u "Musik-Konzepte", Sbd., München, 1978, str. 56-61 pod naslovom "Rede an ein Orchester").

59 To se očituje u "proigranim šansama" otvorene forme koja se slušaocu uvijek mora ukazati kao zatvorena (usp. npr. Charles, D., "Entr'acte: 'Formal' or 'Informal' Music", MQ, 51, 1965, 1, naročito str. 161-162 gdje se kritizira Boulezova III klavirska sonata, zatim Dahlhaus, C., "Plädoyer für romantische Kategorie. Der Begriff des Kunstwerkes in der neuesten Musik", obj. u "Schönberg und andere", Mainz, 1976, naročito str. 277). K. Boehmer pokušava iz grafizma zapisa Stockhausenovog "Klavierstücke XI" odrediti moguću preferencijalnost u redosljedju grupa ("Zur Theorie der offenen Form in der Neuen Musik", Darmstadt, 1967, str. 73). Zanimljivo je ovdje ukazati na jednu vrstu posve drugačije otvorenosti (ne samo forme nego i glazbe općenito) koja

Lako nam je zamijetiti da je svrha ovog poriva prema privatnosti potpuno oslobađanje pojedinačnog prava na utvrđivanje glazbenosti, iniciranje što veće individualne, privatne kreativnosti jedne posebne vrste. Ovaj se poriv zato nadopunjuje posve specifičnim *aktivizmom Nove glazbe* koji ukida mogućnost da se poriv prema privatnosti interpretira kao hermetizam, ekskluzivizam. (Hermetičan je i ekskluzivan taj poriv doista samo za onoga koji ne shvaća njegovu pozadinu. Pred hermetičnošću i ekskluzivnošću doista smo svi jednaki, no pred mogućnošću korištenja te hermetičnosti i ekskluzivnosti u vlastitu pozitivnu korist očito nismo.) Taj aktivizam doista je nametljiv upravo zbog toga što proizlazi iz grčevitog upozorenja Nove glazbe da njena glazbenost zapravo gotovo više ovisi o nama nego o njoj samoj. Njega nalazimo već i kod onih skladatelja koji se djelomično još uvijek uzdaju u mogućnost utemeljenja glazbenosti Nove glazbe u sustavu,⁶⁰ no još je očitiji u skladateljskim iščekivanjima koja prate otvaranje forme,⁶¹ da ne govorimo o meta-glazbenim fenomenima u kojima je taj aktivizam doista *conditio sine qua non* glazbenosti.⁶² Njega se dalje može promatrati i kao specifičnu igralačku komponentu Nove glazbe koja stimulira oslobađanje individualne kreativnosti ali takodjer zahtijeva i specifičan obzir prema ostalim sudionicima u toj igri, dakle, ujedno je i neka vrsta društveno odgovornog sporazmijevanja.⁶³

se ne vezuje samo uz "slučajnosti" Cageovih kolaža i montaža nego i uz "prazni okvir" trajanja u koji slobodno ulaze svi "slučajni" zvukovi okoliša (usp. bilj. 27). Ova vrsta otvorenosti na izvjestan je način "čujnija" od onih vrsta u kojima skladatelj još uvijek ipak sugerira stupnjeve varijabilnosti jer je doista krajnje slučajno otvorena, jer u njoj ne postoji nikakav eksplicitni obrazac moguće zatvorenosti po kojemu bi se morale ravnati sve realizacije zapisa. Ona se, čini se, posve podudara s Cageovom specifičnom koncepcijom "eksperimentalnosti" glazbe ("Experimental Music: Doctrine", obj. u "Silence", str. 13; usp. ovdje takodjer i značenje "eksperimentalnih formi" u Schnebel, D., "Die kochende Materie der Musik - John Cages experimentelle Formen", obj. u "Denkbare Musik", Köln, 1972, str. 139-150.

- 60 *Npr. kod Schönberga koji je razumijevanje kohezivnog, formalnog jedinstva dovodio u vezi s "Logic and acute sense of form" (op. cit. u bilj. 50, str. 103) pa upozorava da neodgovorno korištenje dvanaestttonske tehnike kao izvora sustavske sigurnosti može kazniti skladatelja jer "only better prepared composer can compose for the better-prepared music lover" (op. cit. u bilj. 44, str. 215). W. Kolneder smatra da je za slušanje Webermove glazbe potrebna ista koncentracija koja je bila potrebna Webernu kod skladanja ("Anton Webern. Genesis und Metamorphose eines Stils", Wien, 1974, str. 113). Usp. takodjer i Lutosławskijevog "imagined listener" ("The Composer and the Listener", obj. u Nordwall, O. (ed.), "Lutoslawski", Kobenhaven-Oslo-Stockholm-Ldn-Ffm, 1968, str. 122-123).*
- 61 *Boulezova otvorena forma kao "in Bewegung, in Expansion sich befindliches Universum" takodjer pretpostavlja specifični aktivizam, kako kod realizacije tako i kod slušanja (op. cit. u bilj. 13, str. 40). Slično je i s konstantnim nizanjem novog zvukovlja u Stockhausenovim "Momente" o čemu govori S. Petock ("Multiple Values in New Music", obj. u "Proceedings of the American Society of University Composers", VII, 1975, 8, str. 79).*
- 62 *Kako kaže Ch. Ballantine, "more than for possibly any other Western music, an audience for experimental music (značenje ovog pojma kod Ballantina potpuno se poklapa s našim meta-glazbenim fenomenima - op.*

Ako ne shvatimo suštinu novoglazbenog aktivizma i poriva prema privatnosti, iluzorno je nadati se da ćemo uspjeti proniknuti u glazbenost Nove glazbe. I aktivizam i privatnost dokazuju zapravo da Nova glazba odbija, jer to nije u stanju, ponuditi egzaktne kanone u kojima bi se trebala manifestirati njena glazbenost (i ovdje se opet pokazuje koliko je inzistiranje na shvaćanju Nove glazbe kao jedinstvenog pojma opravdano). Budući je ta glazbenost na izvjestan način "zajednička stvar", lako je shvatiti i objasniti nemoć onih koji u toj "zajedničkoj stvari" ne mogu participirati, naprosto zato što u njoj nisu u stanju vidjeti svoje mjesto i svoju ulogu. "Zajednička stvar" u ovom čudnom dobu posvemašnje omasovljenosti svačijih prava na sve izlaže se ruglu ukoliko se ustanovi da nije primjerena prosječnim kriterijima zajedništva. Nova se glazba, koju kao mudro zbornije čuje samo onaj koji je u stanju shvatiti njen oprez, suprostavlja svakom prosječnom zajedništvu i sebe samu postavlja kao jedini kriterij i jedinu kušnju onog zajedništva što ga utvrđuje i u koje poziva. Zašto npr. mnogi Novu glazbu proglašavaju besmislenom? Zato što, zbog krize vlastitog smisla zahtijevaju da im drugi pruže obrazac onoga smisla što ga u sebi ne mogu pronaći. Glazbenost Nove glazbe, kao "zajednička stvar", raskrinkava nemoć onoga koji se boji besmisla kao ogledala vlastite ograničenosti. Takvome se ona mora činiti besmislenom jer jedino na taj način može obraniti posvećenost svog zajedništva, obraniti sebe.⁶⁴

N.G.) is expected to respond creatively. A member of the audience is not faced with a pre-given distinction between foreground and background, with certain discrete and readily graspable musical 'facts', with a given and sensible structure, with clear and sanctified boundaries which define what one's attention should include or exclude ... Such situations provide exercises in perception, or new ways of seeing and hearing ... ("Towards an Aesthetic of Experimental Music", MQ, 63, 1977, 2, str. 233-234).

63 Vrsta igre za koju se zalaže novoglazbeni aktivizam poklapa se s Cageovom "igrom bez namjere" (v. bilj. 28) a ne s onim nazorima koje iskazuje G. Albersheim, odbacujući u svom poimanju igre svaku ulogu odgovornosti zbog čega mu je i moguće govoriti o "regelfreie Spiele" (npr. u atonalnosti) i o "Glückspiele" (npr. u aleatorici) ("Ludus atonalis", "Musikerziehung", 22, 1969, str. 152-153). Z. Lissa govori o "ludističkom" tipu glazbenog djela koje je bolje ne predstavljati "im Rahmen eines traditionellen Konzertes" ("Über das Wesen des Musikwerks", Mf, 21, 1968, 2, str. 182). Tu se uglavnom misli na ona djela kod kojih se publika neposredno ulaže u realizaciju a koja nisu uske, totalitarne usmjerenosti, npr. razni "Wandelkonzerte" (v. o tome npr. Dahlhaus, C., "Neue Formen der Vermittlung der Musik", obj. u "Schönberg und andere", Mainz, 1976, str. 382-383) ili npr. na skladbe "Versuch für alle" ili "Musik zum Mitmachen" E. Karkoschke u kojima publika posjeduje svoje vlastite dionice, mahom grafički sabilježene (v. o tome op. cit. u bilj. 30, str. 201-202) te, na kraju, i opera "Votre Faust" M. Butora i H. Pousseura u kojoj publika odlučuje o sudbini lica pa tako i o toku radnje (v. o tome Budde, E., op. cit. u bilj. 36, str. 32) a kod koje je igralačka komponenta istaknuta čak i u diskografskoj verziji (HARMONIA MUNDI - BASF 01 20 358-1 1-3). Obrazac društveno odgovornog sporazumijevanja u ovakvim igralačkim situacijama opet je duhovito formulirao Cage u vezi sa skladbom "Public Supply" M. Neuhausa u čijoj se realizaciji sudjeluje preko privatnog telefona: "Art, instead of being an object made by one person is a process set in motion by a group of people."

A što zapravo podrazumijeva istinsko sudioništvo z zajedništvu što ga tvori potraga za glazbenošću Noge glazbe 20. stoljeća?

M. Kagel je 1966. godine na jedno tipično "novinarsko" pitanje o tome kako sklada suvremeni skladatelj odgovorio: "Onako kako mu leži."⁶⁵ Ovaj njegov iskaz ne navodimo zato da bismo povratili povjerenje u kompetentnost skladateljske teorije (ipak je to samo odgovor na jedno "novinarsko" pitanje!) niti zato da bismo istakli pozadinu teze o pluralizmu stilova i tehnika koja otežava svako cjelovito teorijsko raspravljanje o glazbi našeg vremena. Ovaj skladateljski stav prvenstveno nam je zanimljiv zbog toga što nas dosljednost u jednoj njegovoj mogućoj interpretaciji može dovesti do drastičnih zaključaka. Kako npr. onda sklada skladatelj kojemu, recimo, leži to da uopće ne sklada? Na ovu preformulaciju Kagelove konstatacije, koja je doista moguća kao njeno tjeranje do apsurdna, netko bi mogao odgovoriti: Onda to uopće nije skladatelj! Ovaj je odgovor opet samo djelomično točan, ovisno o tome što podrazumijevamo pod skladateljem, što od njega očekujemo. Naime, iz dosadašnjeg je izlaganje u nekoliko navrata bilo moguće zaključiti da skladateljsko skladanje (glazbe) još uvijek ne mora značiti i dosizanje glazbenosti (prisjetimo se uostalom skladateljskog uzmaka od arbitraže u artikulaciji glazbenosti koja proizlazi iz otvaranja forme). Dakle, s aspekta novoglazbene skladateljske prakse skladatelj doista ne mora biti onaj koji "stvora" glazbu! No ako se skladanje, u Novoj glazbi svakako primjerenijem smislu, shvati kao naprosto svaka briga za glazbu,⁶⁶ naša preformulacija

Art's socialized. It isn't someone saying something, but people are doing things, giving everyone (included those involved) the opportunity to have experience they would otherwise not have had. ("Diary: How to Improve the World (You Will Only Make Matters Worse), Continued 1967", obj. u "A Year From Monday", Middletown, Conn., 1969, str. 151) O shvaćanju umjetnosti kao "social activity" kod R. Ashleya v. op. cit. u bilj. 27, str. 95 i dalje.

- 64 *"Wenn das, was zu hören ist, absurd erscheint, hilft nur die Einsicht in den Vorgang der Klangentstehung, um festzustellen, ob Absurdität (genauer: das Erwecken des Eindrucks von Absurdität) das Ziel der Produktion ist, oder ob dieser Eindruck trügt ... Das absurde Gesamtergebnis möchte die Absurdität eines jeden einzelnen Vorganges, wengstens seine ständige Überflüssigkeit, demonstrieren. Es möchte Widerspiegelung einer absurden Realität sein; zugleich soll die Spiegelung dieser Absurdität das einzige sein, was angesichts dieser Realität selbst nicht absurd ist. Der traditionelle Sinn, das Festhalten an ihm, soll aber nicht als absurd gelten, sondern als auch ästhetisch unwahr, als blosser Veranstaltung zur Beruhigung, zur Verdeckung der Realität."* (Stephan, R., "Sichtbare Musik", obj. u "Der Berliner Germanistentag. Vorträge und Berichte", Heidelberg, 1970, str. 96). Kaže također D. Schnebel: "Die Hoffnung solcher Kunst ohne Sinn: es sei ihr Unsinn nicht ohne." ("Übers Drum und Dran der Musik", obj. u "Denkbare Musik", Köln, 1972, str. 293; usp. također i Schnebelov interview s H. Paulijem, obj. u istom, str. 372).
- 65 *"So, wie es ihm liegt."* ("Fünf Antworten auf fünf Fragen", "Melos", 33, 1966, 10, str. 310).
- 66 *Na ovakvu "brigu" ukazuje Rohwer kada spominje "Sorgfalt" (op. cit. u bilj. 3, str. 155). Webern govori o "sorgfältige Überlegung" ("Der Weg zur neuen Musik", Wien, 1960, str. 58), Boehmer o "eine peinlich undefinierbare 'Bewegung'" ("Werk-Form-Prozess", obj. u Dibelius, U. (Hrsg.), "Musik auf der Flucht vor sich selbst", München, 1969, str. 71). U trenutku kada se forma počinje otvarati, kada se, dakle, smanjuje*

Kagelove konstatacije doista je besmislena: skladatelj definitivno ne može biti onaj tko se barem ne brine za glazbu - ta tko bi se za nju uopće danas brinuo ako ne on.⁶⁷ Na ovaj smo način ograničili važnost "afiniteta", "sklonosti" u tek prividno površnoj Kagelovoj konstataciji. Ono što skladatelju "leži" mora proizlaziti barem iz brige za glazbu i skladanje, ma kakvo bilo, mora tu brigu dosljedno manifestirati kao dokaz odgovornog sudioništva u zajedništvu što ga zahtijeva potraga za glazbenošću Nove glazbe. Skladateljski posao u ovom je vremenu oskudne afirmativne a bogate pretpostavljive glazbenosti doista izuzetno apsurdan. Svojom brigom za glazbu on ipak na izvjestan način arbitrira glazbenost, usprkos toga što su mu kompetencije u toj arbitraži krajnje ograničene, a onda mu se, "za nagradu", još osporava i uvjerljivost autorstva u toj arbitraži. No sve su ovo kušnje koje treba prevladati da bi se smjelo pristupiti posvećenom zajedništvu novoglazbenih tragača za glazbenošću. Zato je današnja skladateljska odgovornost spram glazbe daleko veća od one u bilo kojem prošlom vremenu.⁶⁸ Jer ta je odgovornost obrazac onog ponašanja kojega bi trebali biti svjesni svi (neskladateljski) sudionici traganja za glazbenošću ovakve glazbe. Ti sudionici znaju i osjećaju da je Nova glazba svojim uzmakom zapravo otvorila posljednje utočište duhu u bijegu od ovog, njemu neprijateljskog vremena i vlastito bivanje u blizini ovakve glazbe shvaćaju kao moralnu obavezu. Otkriti glazbenost Nove glazbe znači shvatiti razločnost njenog uzmaka od svih postojećih poimanja glazbenosti. Možda je upravo zato tu glazbenost jedino moguće dokazati njenim pro-življavanjem a ne i teorijskim racionaliziranjem.⁶⁹

stupanj skladateljske arbitraže u njenoj artikulaciji, Boulez dokazivanje glazbenosti zahtijeva kroz njenu samorefleksiju, pokušavajući tako kompenzirati pitanje izravne skladateljske odgovornosti (op. cit. u bilj. 13, str. 28).

67 *Cageova izjava da on danas sklada glazbu još samo zato što to ljudi od njega traže paradoksalno ukazuje na činjenicu da je glazba ipak prvenstveno ovisna o skladatelju (v. moj intervju s Cageom, cit. u bilj. 26, str. 135).*

68 *Još P. Bekker Schönberga naziva "kritičkom savješću glazbenika" zbog njegove "ruhelos bohrende, unaufhaltsame Kraft des Weiterfragens nach dem Sinn und Gültigkeit Überkommener Werte" ("Briefe an zeitgenössische Musiker", Bln, 1932, str. 63). Pozivajući se na K. Krausa, odnosno na njegovo mišljenje o moralnom dobitku u bavljenju jezikom. Webern ističe i etičku dimenziju u bavljenju glazbom (op. cit. u bilj. 66, str. 9). Boulez etičku dimenziju čeznutljivo spominje u vezi s glazbom vanevropskih kultura čija se sustavnost temelji na sasvim drugačijim pretpostavkama, izvan skladateljske kompetencije, izvan individualnog autorskog autoriteta, izvan djela kao dokaza tog autoriteta, pored međusobne ovisnosti autorstva i interpretacije: "... die Musik (tih kultura-op. N.G.) ist eine Art in der Welt zu sein, sie integriert sich in die Existenz, ist ihr unablösbar verbunden (eine ethische, nicht mehr bloss ästhetische Kategorie)." (op. cit. u bilj. 13, str. 30). Zanimljivo je ovdje prisjetiti se da je, po mišljenju M. Nymana, realizacija meta-glazbenih fenomena za realizatora "permanent activity, a way of perceiving the world" (op. cit. u bilj. 27, str. 19). Upravo u onome smislu u kojemu to R. Middleton zahtijeva od M. Nymana (v. bilj. 57).*

SUMMARY

In the present contribution the author insists on regarding the New Music of the 20th cent. as one single phenomenon, thus disregarding e.g. attempts to separate the first half of the century from the second one. It is Arnold Schönberg who is usually taken as the initiator of New Music - primarily because he broke with the tradition of the tonal system and sought to found a new system in the dodecaphonic technique. The basic principles of the dodecaphonic technique have exerted a direct influence also on the formulating of the principle of serialized music as written in the early fifties. The blind alley of the total serialisation is at the same time the end-phase in the attempts to establish the musicality of New Music in terms of "historicism", on the basis of its dependence on a given system. The unsuccessful realization of this "historicist" tendency, on the basis of which any New Music can be distinguished from any kind of music "in the tradition of a perfect system", gradually leads to a situation where the composer gives up his competencies for determining musicality. "The opening of the form" manifests this situation in several ways: the form no longer exists as something given, the "model", the relation between the particular and the whole is here not determined, the composer permits that the material may in a certain sense follow a course of its own, and for this reason leaves it to the performer and to the listener to determine the musicality of such "pre-supposed" music. In the final consequence, in the so-called "meta-musical phenomena" (unrelated to the "meta-music" as understood, e.g., by Xenakis, B.A. Zimmermann and Stockhausen), there are lost also the last possible traces of the composer's determining of musicality: the work as the homesite of musicality exists no longer, the writing down of the music is done in such a way that it cannot predetermine a public but only a private realization and not infrequently this realization needs not be carried out in sound (e.g. in "Prose Music" by L. Young, 1960).

On the basis of such a definition of the 20th cent. New Music the second part of our contribution examines the possibilities of elucidating its musicality. After a re-examination of the possibilities of its "historicist" determination in the dependence on the system the conclusion is made that all the attempts (thus Schönberg's as well as, e.g. Hauer's, not to speak of total serialialization) are a consequence of the uthopian hope, or a result of the belief that there is just one kind of musicality which manifests itself exclusively through its dependence on the system inherent in the material (this stand is primarily characteristic of the Western culture until the emergence of New Music in the 20th cent., or rather until its breaking of the illusion of such an "exclusive" musicality). Theoretical considerations of the problems of musicality of New Music are faced with almost unsurmountable difficulties, because the existing methodology and the conceptual apparatus become wholly unefficient when at grips with music that is not contained in the work, with music whose authorship is arbitrary and in which the compositional procedure cannot be a reliable way towards discovering and affirming its musicality. The 20th cent. New Music in fact requires a fundamental shift forward in the former conception of musicality in general, specifically in the sense of establishing its independence of

the work, the composer's judgement, and the compositional technicalities in the usual sense of the term. Its "openness" and "freedom", its characteristic that it can be "pre-supposed", in fact demand that its musicality be proved and confirmed wholly within the sphere of private experience. This is demonstrated by its characteristic push towards privateness (which is after all the material background of its so-called "exclusiveness") and towards a highly aggressive activism not permitting a passive waiting for something already known but requiring an active thinking-out of the sense of musicality in all the music composed so far. This "critical" attitude towards musicality in general and towards its own musicality leads to the conclusion that the New Music of the 20th cent., as here understood, is the last sanctuary of mind in the present unfriendly time and that therefore the discovering of New Music is a moral obligation for anybody who wants to attend to problems in this spirit.