

NEBOJŠA MUDRI¹
Zagreb

ODJECI NIETZSCHEOVA MIŠLJENJA U AVANGARDNOJ GLAZBI 20. STOLJEĆA

Sažetak: Primarni cilj ovog rada jest pokazati način na koji su noseće ideje Nietzscheove filozofije dobile svoj izraz u avangardnoj glazbi 20. stoljeća. U prvom, uvodnom dijelu, nakon kratke napomene o Nietzscheovoj skladateljskoj ‘avanturi’, obraćamo se artističkoj metafizici *Rodenja tragedije* koja vrlo visoko pozicionira glazbu, kao izraz volje (svjetski Pra-Jednog), izvorniji od svakog priopćaja riječima, u kojem se otkriva dioniska narav bitka u stalnom postajanju. Smislu Nietzscheovih razmišljanja o njemu suvremenoj glazbenoj situaciji, na primjerima kritike kasnog Wagnera i izjava koje svjedoče o filozofom donekle ambivalentnom odnosu prema romantizmu uopće, pokušali smo se približiti u nastavku. Središnja dva dijela članka na konkretnim primjerima pokazuju kako su nakon Nietzscheove smrti njegove prevratničke ideje progovorile kroz avangardnu glazbu, počevši od skladateljskog djelovanja Arnolda Schönberga i njegovih suradnika. Nietzscheova misao rušenja i prevrednovanja svih vrijednosti postaje stalnim dijelom avangardnih programa čak i kad to nije eksplicitno izrečeno, pa smo u osnovnim crtama ukazali na to koje su se glazbene vrijednosti, od početka rada Druge bečke škole, postupno gubile i bivale zamijenjene drugima. Nadalje, u mikrotonalnoj glazbi Györgyja Ligetija prepoznali smo Nietzscheovu misao bivanja, a u minimalizmu Reileya i Reicha uz nju vezanu misao vječnog ponovnog nadolaženja jednakog. U zaključnom dijelu, nakon uzvratanja nekim od prigovora koji se mogu uputiti radu, ističemo kako glazba ne samo da može prenijeti gotove metafizičke koncepcije nego nas i uopće pripremiti za postavljanje temeljnih filozofijskih pitanja.

Ključne riječi: Nietzsche, avangardna glazba, prevrednovanje svih vrijednosti, atonalitetnost, bivanje, mikrotonalnost, vječno ponovno vraćanje, minimalizam

1.

Već od najranije mladosti, Friedrich Nietzsche je s oduševljenjem pisao o glazbi. U tekstu iz 1858. godine, sve ljude koji preziru glazbu drži on za bezumna stvorenja nalik životinjama, jer glazbu prepoznaje kao božanski dar koji uzvisuje naše misli i

¹ e-mail adresa autora: nmudri@gmail.com

ugađa naša raspoloženja na najrazličitije načine neovisno o vanjskim utjecajima.² No Nietzsche nije samo pisao o glazbi nego je također i komponirao, uglavnom manje skladbe za klavir³ – predviđene za solo sviranje ili za ‘četiri ruke’, a osim toga tu je i sedamnaest kompozicija romantičkog *Lied* oblika, što čini ukupno pedeset sačuvanih djela, od toga nekih samo fragmentarno. Posljednju kompoziciju, *Himnu prijateljstvu* (*Hymnus an die Freundschaft*), napisao je u periodu 1872.–1875., ali i nekoliko puta kasnije prepravljao, dok je konačno njegov prijatelj Peter Gast nije aranžirao za orkestar 1887. godine. Ipak, može se reći da Nietzscheova skladateljska ‘avantura’ završava 1872. godine, nakon brojnih negativnih reakcija koje su doživjela njegova djela. Richard Wagner se, prema jednom zapisu svoje supruge Cosime, smijao Nietzscheovim kompozicijama, a poznati pijanist i dirigent Hans von Bülow, kome je Nietzsche 1872. poslao komad *Manfred-meditacija* (*Manfred-Meditation*), ocijenio je ovo djelo »groznim i anti-muzikalnim« te otišao tako daleko da je o njemu govorio kao o »silovanju Euterpe«⁴. Današnje ocjene skladateljskog rada znamenitog filozofa znatno su blaže od ocjena njegovih suvremenika, i kolikogod se ne može govoriti o nekom velikom originalnom doprinosu povijesti glazbe, nije ovdje riječ niti o samo blijedim kopijama skladbi Beethovena, Schumanna, Chopina i Liszta – kompozitora koje je u to vrijeme Nietzsche najviše cijenio.

U posveti upućenoj Richardu Wagneru koja stoji kao predgovor *Rođenju tragedije iz duha glazbe* (*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*), prvom Nietzscheovom objavljenom spisu, nalazimo čuvenu tvrdnju da je umjetnost najviši zadatak i stvarno metafizička djelatnost života.⁵ Kasnije⁶ će ovo razdoblje svoga mišljenja sam filozof nazvati »artističkom metafizikom«, koja naučava da je svijet opravdan samo kao estetski fenomen. Knjiga je inače ostala najpoznatija po razlikovanju dva suprotstavljena, ali međusobno prožeta umjetnička nagona, dakle i metafizička načela, koje je prema bogovima iz grčke mitologije Nietzsche nazvao *apolonsko* i *dionisko*. Nagon privida, mjere i sna nasuprot onome preobilja snage, probuđene prirode i orgijastične opijenosti.⁷ Za razliku od likovne umjetnosti koja pripada Apolonu, glazba je tamo prepoznata kao umjetnost izvorno Dionizova, a u njihovom otvorenom suprotstavljaju

2 Usp. Walter, H., »Nietzsche als Komponist (Vortrag beim Seminar der Gesellschaft für kritische Philosophie in Kottenheide zu Nietzsches 100. Todestag vom 15.-17. Oktober 2000)«, http://www.virtusens.de/walther/n_komp.htm, 18. 1. 2011.

3 Snimak cjelokupnih Nietzscheovih djela za solo klavir, u izvedbi Michaela Krückera, može se naći kao CD izdanje: Friedrich Nietzsche, *Klavierwerke*, NCA, 2008.

4 Niče, F., *Ecce homo: kako postajemo ono što jesmo*, preveo Jovica Aćin, Službeni glasnik, Beograd 2010., str. 40.

5 Usp. Niče, F., *Rođenje tragedije*, prevela Vera Stojić, BIGZ, Beograd 1983., str. 39.

6 U tekstu naslovljenom »Pokušaj samokritike« iz 1886. godine. Usp. isto, str. 29-31.

7 I u fragmentima iz osamdesetih godina ponovno o njima nalazimo spomena: »*Apolonsko, dionizijsko*. – Postoje dva stanja u kojima sama umjetnost nastupa u čovjeku kao prirodna sila, te njime raspolaže hoće li on to ili ne: jednom kao prisila na viziju, drugi put kao prisila na orgijazam. Obi su ta stanja i u normalnom životu, samo slabija: u snu i pijanstvu«, u: Nietzsche, F., *Volja za moć: pokušaj prevrednovanja svih vrijednosti*, preveo Ante Stamać, Mladost, Zagreb 1988., str. 378.

nju, međusobnoj upućenosti ali i poticanju rađa se nova tragična umjetnost⁸. Jedan od najboljih suvremenih poznavaoaca starogrčke religije, kulta i mita, Walter Friedrich Otto, izvodi zaključak sličan Nietzscheovom: »Zapanjujuće dvostruko lice tragedije [...] najveličanstvenija je slika *sjedinenja dioniskog i apolonskog*.«⁹

Ali, nisu li neovisno o nastanku grčke tragedije već u samoj glazbi ova dva načela u napetosti zajedno prisutna? Kako bi mogli *mjera*, red, liričnost, snaga povezivanja i jasnoća koje odlikuju Apolona, »predvodnika Muza«, biti nešto strano glazbenoj umjetnosti? Nije li sklad odnosâ koje nalazimo u glazbenom djelu toliko neodvojiv od ove umjetnosti, da se i sam *kosmos* prepoznavalo kao »harmoniju svijeta«¹⁰, pri čemu je *musica humana* (pa onda i *musica instrumentalis*) moguća samo ukoliko je iznosi sveprožimajuća *musica mundana*? Ukoliko se ove pitagorovske pretpostavke, koje u većoj ili manjoj mjeri odzvanjaju antikom i još kroz cijelo tisućljeće skolastike pa i kasnije¹¹, mogu ipak činiti pretjeranima, tada nas i površno poznavanje povijesti glazbe podsjeća na različite forme starogrčkih ljestvica (dorska, frigijska, lidijska itd.), koje kao maksimalno strogo uređene odnose među tonovima (odnosno cijelim stepenima i polustepenima) nikako ne možemo povezati s predodžbom boga prekomjernosti, bijesnog zanosa i sladostrašća. Ili Dioniz govori još nešto?

Ovaj »bog prasnijeta koji se vječno vraća« znači najprije »prelijevajuću bujnost rastenja«¹² koja oslobađa dušu upojedinjenosti i uvlači je u kolo pri-rađanja prirode. Samozaborav i prepuštanje odlikuju i svaki pravi susret s glazbom, koji odaje i našu nemogućnost pri pokušaju da ono u što smo posve uronjeni učinimo predmetnim. Po završetku odslušane kompozicije odredili smo njezine granice i postavili je pred sebe u cijelosti, ali ona je tada već iščezla. Dioniz jest i može biti, kao i glazba, samo u vlastitoj preobrazbi i postajanju, zbivanju i djelovanju – oboje su *energeia*,¹³ koja tek posredno trpi ograničenja u neki predstavljeni konačni oblik, istodobno iz njega uzmičući. Glazba je neposredna zamisao vječno promjenjivog samoprevladavajućeg htjenja volje. Ona

8 Onom tragičnom Nietzsche pak u drugom dijelu knjige suprotstavlja *sokratizam* – znak opadanja, zamo-
ra i oboljenja grčke kulture, koji obilježava distanciranog, motriteljskog (teorijskog), znanstvenog čovjeka,
onoga koji živi u uzvišenoj metafizičkoj zabludi »da misao, vođena koncem – sprovodnikom uzročnosti, do-
pire do najdubljih ponora bića, i da je misao kadra da biće ne samo sazna nego i *ispravi*«, u: Niče, F., *Rođenje
tragedije*, str. 96. Spas od neizbježnog sudara znanosti sa svojim granicama i preokreta prevladavajućeg
površnog optimizma u krajnji nihilizam, mladi Nietzsche vidi u slici Sokrata koji se bavi glazbom, odnosno
u ponovnom rođenju tragedije, čega naznaku vidi u Wagnerovim operama.

9 Otto, W. F., *Theophania*, preveo Damir Barbarić, Matica hrvatska, Zagreb 1998., str. 120.

10 Shvaćanje da kretanje zvijezda proizvodi harmoniju, odnosno skladno suzvučje, jer su brzina kretanja i
udaljenosti među zvijezdama u istom odnosu kao tonovi u ljestvicama, ali mi ovu nebesku glazbu ne čujemo
jer zvuči u našem uhu od vremena rođenja i ne možemo je razlikovati od tišine, Aristotel (*De caelo* 290b12-
291a25) pripisuje pitagorovcima. Usp. Aristotle, *Complete Works I*, uredio i revidirao Jonathan Barnes, Prin-
ceton University Press, Princeton 1991.

11 Svakako nakon Boethiusa i Keplera treba spomenuti i autore iz 20. stoljeća, Hansa Kaysera i Rudolfa
Haasea, koji dalje razrađuju teze o muzikalnom ponašanju svemira i harmoniji koja je ugrađena u sveukupna
bića. Usp. Focht, I., *Savremena estetika muzike*, Nolit, Beograd 1980., str. 13.

12 Otto, W. F., *Theophania*, str. 119.

13 Određbu glazbe prema kojoj je ona u biti djelatnost (*energeia*), a ne djelo (*energon*) dao je, na tragu
Herdera i Humboldta, Carl Dahlhaus u svojoj utjecajnoj knjizi iz 1967. godine. Usp. Dahlhaus, C., *Estetika
glazbe*, preveo Marinko Mišković, AGM, Zagreb 2003., str. 19–21.

je izraz svjetskog Pra-Jednog koje iako u sebi noseći bolnu rastrzanost između proturječnosti bitka i nebitka ništa ne gubi izlažući se u pojavnu mnogostrukost jer je »nerazlikovani život, jedna jedina bujica«¹⁴. Ali ukoliko je glazba »jezik volje«¹⁵, u kakvom je odnosu prema pojmovnom jeziku znanosti i slikovnom jeziku pjesništva? Glazba je izraz izvorniji od svakog priopćaja riječima. I dok je pojmovni jezik samo »organ i simbol pojava«, a lirsko pjesništvo sijanje glazbe u spjevanim slikama, glazba »u svojoj potpunoj neograničenosti nema *potrebe* za slikom i pojmom nego ih samo *trpi* pored sebe«¹⁶.

U jednom od sačuvanih fragmenata iz godine nakon izdavanja djela *Rođenje tragedije iz duha glazbe*, vjerojatno već tada ostavljajući za sobom postavke Schopenhauerove metafizike, Nietzsche razumije glazbu kao nešto što takoreći popunjava praznine jezika, izražavajući utiske koji se ne mogu pojmovno oblikovati: »*Muzika kao suplement jezika*: mnoge podražaje, i cijela podražajna stanja, što ih jezik ne može prikazati, prevodi muzika.«¹⁷ Ipak, konačni Nietzscheov izraz o odnosu glazbe i riječi posve će zaoštriti njihovu suprotstavljenost koju bi navodno nadopunjavanje u prikazivanju podražaja trebalo premostiti. U fragmentu iz ostavštine s kraja osamdesetih godina, koji se našao u posthumno objavljenoj zbirki aforizama koju su uredili Elisabeth Förster-Nietzsche i Peter Gast, naslovljenoj *Volja za moć: pokušaj prevrednovanja svih vrijednosti (Der Wille zur Macht: Versuch einer Umwertung aller Werte)*, pod brojem 810 čitamo: »U odnosu prema glazbi svaki je priopćaj riječima besramne vrsti; riječ razrjeđuje i zaglupljuje; riječ lišava osobnosti: ono neprosto riječ čini prostim.«¹⁸

2.

Prije negoli pređemo s Nietzscheova govora o glazbi na progovaranje njegova mišljenja kroz glazbu, i to onu koja je počela nastajati nekih dva desetljeća nakon njegova duševnog sloma, trebamo spomenuti i filozofov, na prvi pogled, proturječni odnos prema njemu suvremenoj konkretnoj glazbenoj situaciji. Stoljeće u kojem je Nietzsche živio obilježeno je glazbenim romantizmom – svi skladatelji kojima se Nietzsche divio, oni čijim je djelima konačno okrenuo leđa, pa i oni koje je umjesto njih veličao, pripadaju estetici romantizma. S današnjeg gledišta, slavljenje Bizetove *Carmen* uz napad

14 Fink, E., *Nietzsche*, preveo Branko Despot, CKD, Zagreb 1981., str. 28.

15 Niče, F., *Rođenje tragedije*, str. 102. Tezu da glazba nije volja sama ali je njezin izraz i neposredna pojava Nietzsche otvoreno preuzima od Schopenhauera; usp. »...muzika je tako neposredna objektivacija i odraz čitave volje, kao što je to i sam svet, čak kao što su to ideje čija umnožena pojava čini svet pojedinačnih stvari. Muzika, dakle, ni u kom slučaju nije, kao ostale umetnosti, odraz ideje, već je odraz same volje čiji su objektivitet i ideje: upravo je zato dejstvo muzike kudikamo silovitije i prodornije od dejstva drugih umetnosti: jer ove govore samo o senci, a ona – o suštini«, u: Šopenhauer, A., *Svet kao volja i predstava I*, preveo Božidar Zec, Grafos, Beograd 1981., str. 360.

16 Niče, F., *Rođenje tragedije*, str. 61.

17 Nietzsche, F., *O istini i laži u izvanmoralnom smislu*, preveo Damir Barbarić, Matica hrvatska, Zagreb 1999., str. 36.

18 Nietzsche, F., *Volja za moć: pokušaj prevrednovanja svih vrijednosti*, str. 386.

na Wagnerova *Parsifala* ne odaje neku toliko drastičnu promjenu u glazbenom ukusu.¹⁹ Međutim, treba razumjeti što su ova djela predstavljala za Nietzschea iz šireg konteksta njegove filozofije koji je, čini se, uvjetovao i proklamirane osobne glazbene afinitete.

Kako Nietzsche u svojim kasnijim djelima vidi suprotstavljenost romantizma vlastitom filozofijskom stavu? Kao neodređenu čeznutljivost i ispraznu požudnost nasuprot volji za moć; kao nostalglično gledanje natrag u prošla i mitska vremena naspram okrenutosti ka budućnosti prevladanog čovjeka; kao mišljenje svjetske boli, bolesti i defetizma nasuprot mišljenju koje nasmijano pokazuje put k novom zdravlju sutrašnjice; kao pesimizam suzdržanih, propalih i poraženih naspram odluci za tragično i pesimizam koji je znak strogosti i snage intelekta te »žudi za velikim neprijateljem«²⁰. Oslobođenje i rastanak od Wagnera uslijedili su nakon skladateljeva okreta kršćanstvu²¹, koje je za Nietzschea, kako piše 1886. godine, oduvijek »bilo izraz gađenja i prezasićenosti koje oseća život sit života, samo prurušen, samo skriven, samo nagizdan pod plaštom verovanja u 'drugi' ili 'bolji' život. Mržnja na 'svet', prokletstvo bačeno na afekte, strah od lepote i čulnosti, onaj svet izmišljen da bi se ovaj oklevetao, u osnovi žudnja da se utone u Ništa, dospe do kraja... sve mi se to, isto kao i bezuslovna volja hrišćanstva da prizna samo moralne vrednosti, oduvek činilo kao najopasniji i najstravičniji oblik 'volje za propadanje', u najmanju ruku znak najdubljeg oboljenja, zamorenosti, mrzovolje, iscrpenosti, osiromašenja života, jer pred moralom... život mora stalno i neminovno da ispadne kriv, budući da je život nešto suštinski nemoralno«²². O značenju koje za Nietzschea ima »život« (jedan od središnjih pojmova njegove cjelokupne filozofije), u obranu kojeg se valjalo suprotstaviti kršćanskom moralu, vratit ćemo se kasnije pri tematizaciji kako je ova misao našla svoj glazbeni izraz, ali sad se najprije pitamo: što bitno drugačije spram »zadnjeg Wagnera« koji u *Parsifalu* »religioznom žestinom propovijeda put u Rim«²³ predstavlja, primjerice, *Carmen*? U Bizetovoj operi Nietzsche vidi spas od njemačke vlažne hladnoće i idolopoklonstva (bilo da se ono pokazuje kroz kult ličnosti Richarda Wagnera, usplamtjeli nacionalizam ili neki drugi vid opće samodopadnosti), a osim toga ona je i sve što prema svojoj filozofijskoj autobiografiji zahtjeva od glazbe: »Da je vedra i duboka poput oktobarskog podneva. Da je svoja, da je opuštena, nežna slatka ženica sastavljena od podlosti i ljupkosti...«²⁴

No, mišljenja smo da iako Nietzsche pod stare dane nije mogao bez Rossinija i »juga u glazbi«, kao što je i cijeloga života bio opčinjen Wagnerovom operom *Tristan*

19 Kakvu bi predstavljao, primjerice, »skok« s Mozartove *Čarobne frule* na Bergova *Wozzecka*. Inače, za razliku od Bizetove opere koja oslobada misao i nije drugo do »savršena muzika: laka, gipka, ljubazna, [...] zla, rafinirana, fatalistička, bogata i precizna«, kasna Wagnerova djela za Nietzschea znače »uspon glumca u muziku«; štovanje glazbe zbog njoj izvanjske ideje; brutalnu i umjetnu glazbu koja služi da pokreće zaludene mase; umjetnost dekadencije. Usp. Niče, F., *Slučaj Vagner*, prevela Mirjana Avramović, Grafos, Beograd 1988., str. 5-32.

20 Niče, F., *Ljudsko, suviše ljudsko*, preveo Božidar Zec, Dereta, Beograd 2005., str. 297.

21 Usp. »Richard Vagner, koji je naizgled sve pobedio, a koji je u stvari bio truli, očajni romantičar, iznenađa je, bespomoćan i slomljen, pao ničice pred hrišćanskim krstom...«, u: isto, str. 293.

22 Niče, F., *Rodenje tragedije*, str. 32-33.

23 Nietzsche, F., *S onu stranu dobra i zla*, prevela Dubravka Kozina, AGM, Zagreb 2002., str. 221.

24 Niče, F., *Ecce homo: kako postajemo ono što jesmo*, str. 45.

i Izolda, »djelom opasne fascinantnosti, jezive i slatke beskonačnosti«²⁵, glazba koja se produktivno suočila s »prevrednovanjem svih vrijednosti«, zadatkom kojeg Nietzsche ostavlja kao svoju konačnu misao, javlja se tek u okviru različitih avangardnih pokreta 20. stoljeća. Nagovještaj budućnosti glazbe koja više ne bi bila sladunjavo podilazeća, ali niti moralizatorskog karaktera, glazbe čija bi se »čudnovata čarolija sastojala u tome da ne bi više ništa znala o dobru i zlu«, takve koja bi bila »dublja, moćnija, možda zločestija i tajnovitija«²⁶ od sve dosadašnje ujedno je i nagovještaj da će se »pojavit će muzičar koji će biti dovoljno hrabar, suptilan, pakostan, južan, zdrav da bi se toj [romantičkoj] muzici *osvetio* na besmrtn način«²⁷. Kroz ovu glazbu koja prevladava romantizam, i postaje *dioniska*, progovara odluka za Da-kazivanje životu u cjelokupnom njegovu značaju kao jedinstvu u mnogostrukosti rađanja i zatiranja; odluka za neuzmicanjem ni pred najstrašnijim i najbolnijim, za ispitivanjem krajnosti i otkrivanjem svemu pred-ležećeg pratemelja. Ova glazba će nužno kao i dioniska filozofija Nietzscheova često nailaziti na nerazumijevanje, otpor i neodobravanje jer naizgled potpuno prekida s tradicijom i ne pristaje na kompromise, ali oni koji koračaju naprijed po mračnim i još slabo istraženim područjima nikad (ispočetka) nemaju vojske sljedbenika. To je svakako iz osobnog iskustva mogao posvjedočiti i *osvetnik* kojem se Nietzsche nadao, središnja figura Druge bečke škole, Arnold Schönberg.

3.

Počeci Schönbergova stvaralaštva također su vezani uz (kasni) romantizam. Rane kompozicije kao što su gudački sekstet *Preobražena noć* (*Verklärte nacht*) iz 1899. godine, simfonijska pjesma *Pelleas i Melisanda* (*Pelleas und Melisande*) nastala 1902./03., ili djelo za ogromni izvođački sastav od 6 solista, 4 zbora i orkestar od 150 glazbenika *Pjesme iz Gurrea* (*Gurre Lieder*), napisano 1900. ali orkestrirano tek 1911. godine, odaju utjecaj Johannes Brahmsa, Antonína Dvořaka i Richarda Wagnera. Radikalna promjena stila nije se dogodila odjednom. Uvođenje ekspresionističkog načina predstavljanja u glazbu, baš kao i u slikarstvo, doživljavano je kao neizbježna posljedica razvoja same umjetnosti – već postojeće mogućnosti trebalo je do kraja ispitati, a napukle zidove srušiti sa zemljom. »Pustinja raste: teško onom ko pustinje skriva! Kamen se tare o kamen, pustinja steže i davi. Grdobna smrt gleda žareći mračno i *žvače* – njen je život njeno žvakanje...«²⁸, stoji u završnim stihovima jednog Nietzscheovog ditiramba kao najava europskog nihilizma, koji će svoj izraz u tisuću lica najprije dobiti u umjetnostima. Obezvrjeđenje najviših vrijednosti, prema kasnom Nietzscheu, pogađa moral i Boga, istinu i bitak, lijepo i dobro, smisao i svrhu; no dok je pasivni nihilizam znak degradacije i obamrlosti duha, aktivni nihilizam je znak povećane moći duha koji

25 Usp. isto, str. 44-45.

26 Friedrich Nietzsche, *S onu stranu dobra i zla*, str. 217.

27 Fridrih Niče, *Ljudsko, suviše ljudsko*, str. 294.

28 Niče, F., *Dionisovi ditirambi*, preveo Jovica Aćin, Grafos, Beograd 1981., str. 17.

u svom nespontanom rađanju mora izaći iz zadanih okvira. Ipak, i aktivni je nihilizam samo patološko međustanje koje nužno prethodi prevrednovanju svih vrijednosti, kako bi se ovo slobodno moglo zbivati iz čistine neopterećene dogmatskim naslagama svake vrste. Propitivanje, obezvrjeđivanje i prevrednovanje najviših glazbenih vrijednosti opća je značajka svih avangardnih strujanja, možda i nesvjesno vođenih Nietzscheovim zahtjevom: »Da muzika ne postane umetnost laganja«²⁹, kojima začetak vidimo krajem prvog desetljeća 20. stoljeća u radu Arnolda Schönberga i njegovih učenika i najbližih suradnika, Antona von Webera i Albana Berga. Zbog ograničenog prostora ovog rada izdvojit ćemo samo najistaknutije momente bez iscrpnih analiza koje je moguće naći u specijaliziranim muzikološkim studijama.³⁰

Postupno napuštanje temeljnog tonalitetskog odnosa između dominante i tonike³¹, sve učestalije korištenje disonanci bez razrješenja, ritmička neujednačenost, izostanak jasne teme, snažni kontrasti u dinamici itd., kulminirali su 1909. godine, na vrhuncu Schönbergove stvaralačke/rušilačke snage. Svako od atonalitetskih djela iz tog razdoblja još i danas djeluje u najmanju ruku uznemirujuće na slušatelje. Naviknuti na postupne prijelaze, na zadržavanje melodije u retenciji s predznačenom anticipacijom njenog daljnjeg razvoja u sljedećim taktovima, na neku vrstu uvoda, zapleta i zaključka unutar kompozicije, slušajući *Tri komada za klavir, op. 11 (Drei Klavierstücke, op. 11)*, pjesme na stihove Stefana Georgea naslovljene *Knjiga visećih vrtova (Das Buch der hängenden Gärten)* ili *Pet komada za orkestar, op. 16 (Fünf Orchesterstücke, op. 16)*, ostajemo posve izgubljeni osjećajući nelagodu stalno izmičućeg tla. Stvarni revolucionarni čin, međutim, predstavlja *Iščekivanje (Erwartung)*, opera u jednom činu napisana iste godine, monodrama u kojoj bezimena tjeskobna žena luta šumom usred noći tražeći svog ljubavnika i nalazi ga – mrtvog. »U ovoj je skladbi Schönberg raskinuo sa svim tradicionalnim sredstvima za koja se držalo da glazbu čine razumljivom: s ponavljanjem tema, s integritetom i s diskurzivnom transformacijom jasno prepoznatljivih motiva, s harmonijskom strukturom koja se temelji na okviru tonaliteta.«³² Svaka je vertikalna (harmonijska) i horizontalna (melodijska) stabilnost u potpunosti nestala. Pogađa i činjenica da su instrumentalna boja i dinamika zauzeli povlašteno mjesto ispred visine tona, koja time prestaje biti najvažniji glazbeni element. Većina glazbenih vrijednosti s kojima smo bili najprisniji završava kao nesretnik iz posljednjeg čina *Iščekivanja*.

Upravo nalik Nietzscheovom zgusnutom izražavanju u aforizmima, koje odlikuje glavninu njegovih kasnih djela, i bečki ekspresionisti razvijaju minijaturne forme, naj-

29 Niče, F., *Slučaj Wagner*, str. 32.

30 Detaljni popisi literature vezani uz svakog od utjecajnijih skladatelja avangarde 20. stoljeća mogu se, primjerice, naći u: Sitsky, L. (ur.), *Music of the Twentieth-century Avant-garde: A Biocritical Sourcebook*, Greenwood Press, Westport/London 2002.

31 U intervjuu koji je Julius Bistron vodio 1930. godine, Alban Berg uporno odbija naziv »atonalna« za novu glazbu Druge bečke škole. »Atonalno« je za Berga ekvivalentno anti-muzikalnom, ružnom, neinspirativnom, kakofonom i puko destruktivnom. U napuštanju durske i molske tonalnosti, asimetričnoj strukturi melodijskih periodâ, novom oblikovanju akordâ unutar kromatske ljestvice itd., Berg vidi samo osviješteno korištenje svih bogatih izvora mogućnosti uspostavljenih kroz stoljeća sazrijevanja glazbe. Usp. Berg, A., »Was ist atonal?«, 23 – *Eine Wiener Musikzeitschrift*, 26-27 (1936), str. 1-5.

32 Rosen, Ch., *Arnold Schönberg*, preveo Nikša Gligo, Matica hrvatska, Zagreb 2003., str. 52.

ekstremniji primjer kojih je drugi komad iz Webernova *Tri mala komada, op. 11 (Drei kleine Stücke, op. 11)* za violončelo i klavir, skladanih 1914. godine, a koji traje samo 13 sekundi. Sabijenost cijelog spektra sadržaja u sićušnu formu svakako pojačava intenzitet izraza jednako kao što čuva misao od razvodnjavanja. Ali treba priznati i da je svjesno izostavljanje teme koju bi se moglo varirati i ponavljati skladanje velikih formi učinilo izuzetno problematičnim. Svojevrsan pokušaj rješenja predstavlja, između ostalih, i djelo za gudački kvintet i vokal *Pierrot lunaire, op. 21*, sačinjeno od tri ciklusa sa po sedam pjesama, napisano 1912. godine, posebno zanimljivo i po Schönbergovoj inovaciji nazvanoj »govorni glas« (*Sprechstimme*), artikulaciji između recitiranja i pjevanja, koja otkriva da se avangardna težnja za preokretom nije zadržala samo na instrumentalnoj glazbi.

Izuzetno produktivno djelovanje Druge bečke škole prekinuo je Prvi svjetski rat, tijekom i nakon kojeg je nekoliko godina sam Schönberg proživljavao stvaralačku krizu u kojoj nije mogao dovršiti niti jedno djelo. Od 1921. sva pažnja bečkih 'atonalista' usmjerava se na razvijanje novog Schönbergovog otkrića – dvanaest-tonske tehnike. Ona se sastojala u skladanju prema unaprijed fiksiranom nizu od dvanaest tonova prema kojem se izravno morao odnositi svaki interval visine. Ovaj je niz mogao biti transponiran kako bi započeo od bilo koje zadane visine, izokrenut, promijenjenog redosljeda itd., što je činilo ukupno 144 moguća oblika niza prema kojima je skladatelj fleksibilno i nadahnuto izabirao ono što mu je odgovaralo u danoj situaciji.³³ Konačni smiraj u dodekafoniji popraćen je i boljim prihvaćanjem od strane publike kao i sve većim utjecajem na druge kompozitore, međutim, stare stege zamijenjene su novima, a opsesija totalnom kontrolom izazvala je novi dogmatski konstruktivizam serijalne glazbe koja proširuje načela dodekafonije na sve glazbene parametre.

Glazbena revolucija prve avangarde ipak je dosta toga ostavila nedirnutim: korištenje klasičnog instrumentarija (mada često na nekonvencionalan način), klasičnu notaciju djelâ, tonski izraz, uključenost interpretatora u izvođenje kompozicija, pretpostavljenu kontrolu nad djelom uz minimalno dopuštanje improvizacije ali ne i slučaja, i ono najbitnije – zvuk glazbenog djela. Sve će ovo biti izazov za umjetnike »druge avangarde« uglavnom okupljene oko ljetnih tečajeva u Darmstadtu (Internationale Ferienkurse für Neue Musik), a kasnije oko i danas vrlo aktivnog pariškog istraživačkog centra IRCAM (Institut de recherche et coordination acoustique/musique) kojeg je osnovao Pierre Boulez. Osim produkciji već spomenute serijalne glazbe, od sredine 20. stoljeća, skladatelji različitih avangardnih³⁴ struja posebnu pažnju posvećuju razvoju elektronske

33 Usp. Bailey, W. B., »Arnold Schoenberg«, u *Music of the Twentieth-century Avant-garde: A Biocritical Sourcebook* (uredio L. Sitsky), str. 467.

34 Michael Nyman argumentirano inzistira na razlikovanju avangardne (europske) i eksperimentalne (američke) nove glazbe. Usp. Nyman, M., *Experimental Music: Cage and Beyond*, Cambridge University Press, Cambridge 1999., str. 1-30. Mišljenja smo da je definicija avangardne glazbe koja uzima u obzir samo tada aktualni integralni serijalizam preuska, a osim toga, radi jednostavnosti prikaza ostajemo pri tome da naziv »avangardna glazba« koristimo kao krovni pojam koji obuhvaća sve skladateljske škole i pojedinačna stremljenja koja ustrajavaju na inovaciji, radikalnom propitivanju tradicionalnih modela, redefiniranju umjetnosti, promjeni načina umjetničke proizvodnje kao i načina recepcije njezinih proizvoda itd.

i konkretne glazbe (koje zahtijevaju i posve nove izvore zvuka, ali ne i interpretatore) te njima primjerene grafičke notacije, uvođenju buke i šuma kao ravnopravnih elemenata uz artikulirani ton, zatim uporabi slučaja kao sastavnog dijela kompozicije (aleatorika), skladanju s intervalima manjim i od polustepena (četvrtstepena glazba), kao i onom zasnovanom na spektralnoj analizi zvuka. Krajnju konsekvencu raskida s tradicionalnim glazbenim vrijednostima predstavlja 4'33'', američkog skladatelja Johna Cagea ('napisano' 1952. godine), »radikalizacija fenomena otvorenog dela, kojom se njegova struktura poistovećuje sa trajanjem«³⁵, a prilikom izvođenja kojeg instrument po izboru ili bilo koja kombinacija instrumenata u tri stavka ne odsvira niti jedan ton, dok su slušatelji prepušteni samo zvukovima svoje okoline. Vrlo je, naravno, upitno koliko još imamo prava ovaj »manifestni projekt«, kojim je Cage zapravo htio pokazati da tišina kao takva ne postoji, nazivati glazbenim djelom, kao što bi se i uramljeno bijelo platno u nekoj galeriji teško moglo prepoznati kao djelo likovne umjetnosti.³⁶

4.

Ponovno krećemo korak dalje na Nietzscheov nagovor. »Pored pravih vrsta umetnosti, onih velikog mira i velikog kretanja, postoje i izopačene vrste, iznurena, blazirana umetnost i uzbuđena umetnost: obe žele da njihovu slabost smatramo njihovom snagom i da ih brkamo s pravim vrstama.«³⁷ Glazba velikog mira i velikog kretanja? Poznajemo li štogod takvo? Mira, a osim toga i kretanja, možda mira i kretanja ujedno? Opet proturječna narav dioniskog!

Uz pionirski rad u elektronskom studiju radio stanice WDR (Westdeutscher Rundfunk) u Kölnu veže se i ime skladatelja Györgyja Ligetija, koji je u razdoblju 1959.–1972. redovno držao predavanja i na ljetnim tečajevima u Darmstadtu. Nakon početnog oduševljenja svježim pristupom komponiranju koji je zatekao po dolasku u Köln, Ligeti će kritizirati »dogmatizam« u koji su utonuli serijalisti³⁸ i nastaviti istraživati vlastitim putem. Pronalazak nove tehnike skladanja nazvane »mikropolifonija« možda je i najvažniji rezultat Ligetijeva osamostaljenja. Kompozicije u kojima se koristi ova tehnika, poput *Atmosphères* za orkestar od 56 gudača (napisana 1961.) ili *Lux Aeterna* za mješoviti zbor od 16 pjevača iz 1966. godine, predstavljaju prema općem mišljenju istinska remek-djela post-serijalne avangarde. Mikropolifona glazba sačinjena je od guste mreže zvučnih tekstura u kojoj je kretanja individualnih melodijski i ritmički samostalnih glasova gotovo nemoguće zamijetiti, jer se utapaju u »magma razvijajućeg zvuka«. Ova neprovidnost zvučnog tkanja prvenstveno se postiže gomilanjem velikog

35 Veselinović-Hofman, M., *Pred muzičkim delom: ogledi o međusobnim projekcijama estetike, poetike i stilistike muzike 20. veka: jedna muzikološka vizura*, Zavod za udžbenike, Beograd 2007., str. 115.

36 No i to se dogodilo. Serija »Bijelih slika«, Cageova kolege Roberta Rauschenberga, upravo je i nastala samo godinu dana prije 4'33'', a prvi je put izložena 1953. u njujorškoj Stable Gallery.

37 Niče, F., *Ljudsko, suviše ljudsko*, str. 335-336.

38 O tome je bilo riječi i u intervjuu koji je s Ligetijem vodio John Tusa na BBC Radio3; usp. Tusa, J., »Interview with György Ligeti«, http://www.bbc.co.uk/radio3/johntusainterview/ligeti_transcript.shtml, 26. 1. 2011.

broja tonova u »grozdo« (*tone clusters*) unutar kojih su odijeljeni najmanjim intervalima, a pojedine ritmične i melodijske linije postupno zauzimaju jedne drugima mjesto što konstantno mijenja boju i intenzitet zvuka ali ne i ukupnu harmonijsku vrijednost. Za svoja djela *Apparitions* (1958.–1959.), *Atmosphères*, *Koncert za violoncello* (1966.), *Volumina* (1961.–1966.) i *Lontano* (1967.) Ligeti kaže: »To je glazba koja izaziva utisak kao da neprekidno protječe, kao da nema stvarnog početka, pa ni kraja; ono što čujemo samo je odlomak nečega što je oduvijek postojalo i što će i dalje neprekidno trajati. Za sve je te skladbe tipično da u njima nema gotovo nikakvih cezura, glazba dakle zaista teče bez zastoja. Formalno je obilježje te glazbe statika. Ali to je samo privid. Unutar te statike događaju se naime jedva primjetne i veoma postupne promjene. [...] U ovoj glazbi ima nečeg atmosferskog, dakle lebdećeg, nefiksiranog, gotovo amorfno, rasplinutog, a s druge strane i nečeg atmosferskog u prenesenom smislu.«³⁹ Iz ovog neprekinutog akustičkog tkiva koje se razvija transformacijom boje i dinamike evakuirani su konvencionalni parametri melodije, harmonije i ritma.⁴⁰ Ostaje samo čisti život zvuka, mjestimično na granici sa šumom, koji u stalnom kretanju svojih isprepletenih sastavnica odaje privid mirovanja, odnosno smještenosti djela s onu stranu vremena.

Život kao jestvujuće bivanje⁴¹ i »volja za akumulacijom snage« sad dobiva svoj primjereni glazbeni izraz kao gibanje koje se nikada potpuno ne »ukrućuje u bitak« nekog određenog distinktnog akorda, melodije ili ritma, ali odaje atmosferu zasićene punoće u kojoj izviranje i zatiranje pojedinih oblika utječe na cjelinu stalnog postajanja drugačijim, ali takvog koje u ukupnosti ne raste niti može išta izgubiti, samo mjestimično biva gušće, mjestimično izraženije, diže se ka najvišim registrima i opet tone u najdublje, zaglušujući divlja orkanskim urlikom ili se povlači u tihi, jedva čujni šapat: *pianissimo possibile*. Biti ne znači drugo do (pro/u/o/do/su/i)živjeti⁴². Tako široko shvaćen, život u sebi uključuje i moment usmrćivanja kao ono nakon i pod uvjetom čega tek može nastati opet neko konačno bivajuće. U stalnom interpretiranju i premoćenju, bez svrhe i cilja, jednakovrijedan u svakom trenutku, ovaj živući svijet niti napreduje niti nazaduje, nego je »vječno živa vatra, paleći se mjerom i gaseći mjerom«⁴³.

39 György Ligeti, »Napisana je polifonija – čuti treba harmoniju«, u Petar Selem (ur.), *Novi zvuk: izbor tekstova o suvremenoj glazbi*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb 1972., str. 75. Usp. »Mikropolifono muzičko tkivo doima se kao statički, jedva pokretan zvučni blok, unutar kojeg se stalno odvijaju međusobna trvenja mnogobrojnih melodijskih linija, a ta se očituju u neprestanom osciliranju i treperenju zvuka koji se na taj način sublimira u zvučnu boju«, u: Devčić, N., »Mikropolifonija«, u *Muzička enciklopedija II* (uredio K. Kovačević), Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb 1974., str. 579.

40 Usp. Sallis, F., »György Ligeti«, u *Music of the Twentieth-century Avant-garde: A Biocritical Sourcebook*, (uredio L. Sitsky), str. 256.

41 Usp. »Život je za Nietzschea neizmjerena preobilnost bitka koji se iz vlastita preobilja sam od sebe preinačuje u svoju suprotnost, u ništa, da bi na taj način mogao bivati i uvijek se iznova potvrđivati u bivanju. Zadnja i najviša Nietzscheova riječ nije upućena ni bitku ni onom ništa, ali ni naprosto bivanju, nego samo takvom bivanju koje uvijek iznova prevladava ništa te je upravo time jestvujuće, bitkujuće bivanje«, u: Barbarić, D., »Dolazeći bog«, u *U intermezzu svjetova*, Antibarbarus/Hrvatsko društvo pisaca, Zagreb 2010., str. 145.

42 Usp. »Bitak – o tome nemamo nikakve druge predodžbe no 'živjeti' – Kako bi nešto mrtvo moglo 'biti'?«, u: Nietzsche, F., *Aus dem Nachlaß der Achtzigerjahre/Briefe (1861-1889)*, uredio Karl Schlechta, Verlag Ullstein, Frankfurt a.M./Berlin/Wien 1979., str. 75.

43 Usp. Heraklitov fragment DK30, u: Diels, H. i W. Kranz, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, Berlin 1960., str. 157-158.

Poticaj za svoju najtežu i pobjedonosnu misao »vječnog ponovnog došašća«, neuvjetovanog i beskrajno ponavljano kružnog toka stvari, Nietzsche po vlastitom priznanju duguje Heraklitu, uz čiju mu je filozofiju uvijek bilo najtoplije.⁴⁴ Već na razini svakodnevnog iskustva i znanstvenog proučavanja poznajemo različite forme životnih ciklusa: izmjenu dana i noći, rađanja i nestajanja, budnosti i sna, zatim uzlazak i propast civilizacija, hranidbene lance brojnih ekosustava, krvotok, disanje, izmjenu godišnjih doba itd. One kao da nas sile odbaciti naše duboko uvjerenje o vlastitoj neponovljivosti, o kretanju ka nekom cilju, odvijanju prema unaprijed utvrđenom planu, o vrijednostima nedirnutim svjetskim promjenama. Ali svako postavljanje vrijednosti pokazuje se relativno prema konačnim objektivacijama života unutar bivanja koje su stupnjevanje volje za moć, ali takve koja uvijek iznova hoće u stalnom samoprevladavanju. Svrha svijeta, ukoliko bi postojala, morala bi biti dosegnuta, ali konačno stanje je samo privid – svijet se hotimice uklanja cilju kao neiscrpiva snaga beskonačnog preobražavanja, »igra sila i silnica istodobno jedno i mnogo, hrpeći se ovdje i smanjujući istodobno ondje, more uzajamno jurišnih i naplavnih sila, mijenjajući se vječno, vječno sliježući se, uz silne godine ponovnog vraćanja, uz oseku i plimu svojih preoblika, iz onih najjednostavnijih grnuci u najmnostvenije, iz onog najtišeg, najukočenijeg, najhladnijega u ono najvećeg žara, najveće divljine, sebi samom ponajprotuslovnije [...]«⁴⁵.

Glazba vječnog ponovnog došašća bila bi ona koja stremi »ka evociranju većitog kruženja kroz beskonačne repeticije najjednostavnijih zvučnih modela«⁴⁶. Ovaj opis odgovara američkom skladateljskom pokretu 1960-ih i 1970-ih godina poznatom pod imenom »minimalizam«. Nastala kao reakcija na tada modernu tendenciju ka indeterminaciji, minimalistička glazba reducira tonalni sadržaj i instrumentalnu raznolikost te zahtijeva strogu definiranost sustava, a za rezultat ima jednoličnu i kontinuiranu zvučnu aktivnost djela bez naglih i drastičnih promjena. Među istaknute predstavnike minimalizma ubrajaju se La Monte Young, Terry Riley, Philip Glass i Steve Reich. Oduševljenje s Reileyevim i Reichovim kompozicijama nije krio ni Ligeti, koji je ostao zatečen činjenicom da tako jednostavni procesi mogu dati tako složen rezultat, a upravo u tome vidi i pouku koju možemo izvući iz proučavanja struktura živih organizama i ljudskih zajednica. Minimalističkom tehnikom se i sam poslužio u nekoliko djela: 1973. godine u *Clocks and Clouds* za 12 ženskih vokala i orkestar, drugom od *Tri komada za dva klavira (Three Pieces for Two Pianos)* iz 1976., ali nešto vrlo slično čujemo i u skladbi *Continuum* za čembalo iz 1968., nastaloj četiri godine prije Ligetijeva prvog kontakta s američkim minimalizmom.

Repetitivnost praćenu regularnim pulsom koju susrećemo u ranim radovima minimalista popratit će kasnije uvođenje dodatnih elemenata u proces izvođenja kompozicije koji proširuju zadani model, što možemo čuti, primjerice, u djelu *I+I* Philipa Glassa iz 1964. godine. Uz prihvaćanje repetitivnosti i aditivnosti kojima ostvaruje

44 Usp. Niče, F., *Ecce homo: kako postajemo ono što jesmo*, str. 70.

45 Nietzsche, F., *Volja za moć: pokušaj prevrednovanja svih vrijednosti*, str. 492.

46 Peričić, V., »Predgovor«, u Masnikosa, M., *Muzički minimalizam: američka paradigma i differentia specifica u ostvarenjima grupe beogradskih kompozitora*, Clio, Beograd 1998., str. 8.

svoje postupne procese (*gradual processes*), Steve Reich u svojim elektroakustičkim istraživanjima uočava i fenomen faznog pomaka (*phase shift*), superpoziciju zvukova nastalu kašnjenjem jednog od izvora, što uz maksimalno usporavanje reprodukcije snimljenog materijala (*slow motion sound*) koristi u magnetofonskim djelima *It's Gonna Rain* (1965.) i *Come Out* (1966.), kao i kasnijim instrumentalnim skladbama *Piano Phase* (1967.), *Phase Patterns* (1970.) i *Drumming* (1971.).⁴⁷ U unutarnjim vremenskim pomacima između različitih dionica početno unisono kružno odvijanje počinje davati nove zvučne slike, iako se melodijska i ritmička forma uopće nisu promijenile. Upravo ovdje nam kompozicijska tehnika na konkretan način pokazuje ono razumijevanju posve protuslovno – biti vazda isto, a opet stalno drugačije. Mnogobrojni cirkularni procesi pri pomacima reda odvijanja pokazuju neprestano novo zbivanje onome tko ih iskušava. Nastajanje, napredovanje, razvoj, isticanje, degradacija, rasipanje, povlačenje, nestajanje, a u bitnom samo ponavljanje. Svijet kao igra ovog isprepletenog kruženja, vječitog sebestvaranja i seberazaranja, svagda u biti isti ali pokazujući se kao drugi i drugačiji, jest »volja k moći ili volja za moć, oslobođena onog metafizičkog, kao 'feniks muzika' (*Ecce homo*), uvijek ponovno nadolazeći i uvijek se ponovno vraćajući, sebe uvijek iznova pre-porada kao sve moćniju, sve življu, – 'dionizijski', himnički i ditirambički sebe oglašujući iz svog vlastitog pepela«⁴⁸.

5.

U zaključnom dijelu pokušat ćemo se osvrnuti na neke od mogućih prigovora i dati konačnu riječ. Prvi prigovor mogao bi glasiti da teza koju postupno iznosimo ne stoji, jer se ni kod jednog od spominjanih skladatelja iz 20. stoljeća ne može naći izravno pozivanje na Nietzschea prilikom analiza vlastitih djela i namjera koje su njima ostvarili.⁴⁹ Rezultat historiografskog posla koji bi našao točna mjesta u tekstovima autora u

47 Usp. Masnikosa, M., *Muzički minimalizam: američka paradigma i differentia specifica u ostvarenjima grupe beogradskih kompozitora*, str. 54–58.

48 Despot, B., »Podsjetnik na prisutno koje nije nazočno«, u Nietzsche, F., *Tako je govorio Zaratustra*, preveo Mario Kopic, Večernji edicija, Zagreb 2009., str. 12.

49 Neposredan Nietzscheov utjecaj priznavali su, primjerice, ekspresionistički pjesnici, usp. riječi Ernsta Blassa kojima opisuje intelektualnu klimu njegove generacije: »Što je bilo u zraku? Iznad svega van Gogh, Nietzsche, također Freud i Wedekind. Zahtijevao se post-racionalni Dioniz«, u: Donahue, N. H. (ur.), *A Companion to the Literature of German Expressionism*, Rochester/Suffolk: Camden House, 2005., str. 5. Steven E. Aschheim Nietzscheu pripisuje ključnu ulogu pri formiranju programa avangarde, koja je iz njegovih proročanskih riječi crpila revolucionarne ideje prevrata vrijednosti, težnje k novom, prevladavanja 19. stoljeća i visoke kulture, kao i revolta protiv pozitivizma i materijalizma; usp. isto, str. 6. Rodena u takvoj klimi, avangardna glazba sigurno nije imuna na Nietzscheovu misao. Schönberg, Berg i Webern djelovali su u Beču u vrijeme kad je austrijska prijestolnica bila kulturno središte cijele Europe, pa je teško povjerovati da im je ime i djelo Friedricha Nietzschea bila potpuna nepoznanica. Ligeti, navodeći svoje utjecaje, otvara vrlo šarolik spektar u rasponu od Lewis Carroll, Franza Kafke, evolucijske biologije, teorije slučaja pa sve do fraktalne geometrije. Intelektualac s tako širokim krugom interesa zasigurno je morao zaviriti koji put i u neku Nietzscheovu knjigu. Steve Reich je čak studirao filozofiju, a iako je diplomirao s tezom o Wittgensteinu, nešto od Nietzschea je neupitno doprlo i do njega.

kojima kažu da su pod utjecajem ove ili one Nietzscheove ideje pristupili skladanju na ovaj ili onaj način svakako bi bio od velike vrijednosti, ali on nije presudan. Ova kauzalna objašnjenja na koja nas je znanost toliko navikla da dalje od njih teško možemo išta prihvatiti ipak nisu i jedina moguća – iste se stvari mogu pokazivati na različite načine ljudima različitih primarnih interesa, odvojenih prostorno i vremenski toliko da jedni za druge možda uopće i ne znaju, ali je ono bitno i temeljno noseće u njihovom radu moguće prepoznati, povezati i možda iz toga donijeti neke zaključke.

Nešto ozbiljniji prigovor bi se mogao odnositi na naše prešućivanje uistinu maestralne simfonijske pjesme Richarda Straussa iz 1896. godine, koja čak nosi ime po Nietzscheovom glavnom djelu – *Tako je govorio Zarathustra, op. 30* (*Also sprach Zarathustra, op. 30*). Ovdje je poveznica i više nego očita, ali to je djelo njemačkog kasnog romantizma o kojem je Nietzsche imao vrlo negativno mišljenje.⁵⁰ Svoje je ozdravljenje duha opisivao kao »antiromantički samotretman«, prilikom kojeg je »sebi potpuno zabranio romantičku muziku, tu dvosmislenu, razmetljivu, zagušljivu umetnost koja duhu oduzima strogost i veselost i koja predstavlja plodno tlo za svaku vrstu neodređene čežnje i isprazne požudnosti; [...] takva muzika zamara, razmekšava, feminizuje, njeno 'večno žensko' vuče nas – dole!«⁵¹

Treći bi se prigovor mogao ticati stručne nekompetentnosti zbog koje bi se oni obrazovani u jednom znanstvenom području trebali kloniti drugoga, dakle prepustiti govor o klasičnoj ili ozbiljnoj glazbi samo muzikolozima, povjesničarima glazbe i kompozitorima. Na ovo bi se moglo odgovoriti poznatom Novalisovom tvrdnjom: »Filozofija je čežnja za zavičajem, poriv za biti svuda kod kuće«⁵², pri čemu se ne misli da filozofija želi znati sve i pod svaku cijenu, nego da teži razotkriti i razumjeti samo ono bitno u cjelokupnosti svega što jest i može biti, ostavljajući neiscrpane pojedinosti na proučavanje znanostima.

Cilj ovog rada bio je pokazati da su noseće ideje Nietzscheova filzofiranja: dionizjsko – nihilizam – prevrednovanje svih vrijednosti – život – vječno vraćanje istog (a koje bi se mogle svesti pod zajednički nazivnik: volja za moć) izranjale iz djelâ istaknutih avangardnih skladatelja 20. stoljeća, bez obzira na/upravo kao/zajedno s njihovim intencijama ostvarenim kroz različite inovacije i precizno osmišljene metode rada, koje možemo čuti u krajnjim akustičkim rezultatima. Ipak, suzdržavamo se od tvrdnje da je glazba neka vrsta konvencionalnog jezika koji na sebi svojstven način prenosi misli. Glazba nagoviješta ali nikada ne umanjujući vlastitu važnost. Ona ne odlazi u drugi plan kao, primjerice, gestikulacija ili neka riječ uklopljena u tvrdnju koje upućuju na nešto drugo od sebe i iz-tiskuju (*expressio*) smisao u obraćanju drugome. Upravo zbog ovog neuzmicanja pred onim što kroz nju prosijava događa se da najprije i najčešće čujemo samo glazbu i ništa više. I to je posve točno – mi čujemo »ni-šta više«, jer glazba ne predmećuje niti može odrediti »štostvo« (*essentia*) stvari. Glazba oglašava *biti* sâmo, u

50 Usp. ovdje poglavlje 2.

51 Niče, F., *Ljudsko, suviše ljudsko*, str. 294.

52 Prema: Heidegger, M., *The fundamental Concepts of Metaphysics: World, Finitude, Solitude*, preveli William McNeill i Nicholas Walker, Indiana University Press, Bloomington/Indianapolis 1995., str. 5. Također i u: Fink, E., *Uvod u filozofiju*, prevela Božica Zenko, Matica hrvatska, Zagreb 1998., str. 24.

svoj svojoj živućoj neuhvatljivoj mnogostrukosti. Prepušteni trajanju skladbe prepušteni smo i vlastitom trajanju, zabavljenom promjenom emocionalnih stanja, reminiscencijama, često i nejasnim mislima, odnosno trajanju posve uronjenom u zvuk bez ikakvih poriva za analiziranjem, oslobođenom osjećaja za objektivno vrijeme. No, osim toga glazba budi ideje, »oslobađa duh i daje krila misli«. ⁵³ Svaki put, u većoj ili manjoj mjeri, ostajemo zatečeni njenim djelovanjem, izbačeni iz rutine svakodnevnog ophođenja sa stvarima. Glazba nam, prije svega, daje osjetiti izvorno mjesto prebivanja, naše »s onu stranu« bića u cjelini, tj. vlastitu egzistenciju kao transcendiranje, zbog kojeg nismo samo jedno od puko postojećih bića koja se mogu susresti u svijetu nego jedino biće smješteno *usred* svijeta, i stoga u mogućnosti postavljanja filozofijskih pitanja.

U naslovu govorimo o *odjecima* mišljenja: jeka od-zvanja, obraća nam se izravno ali kao da dolazi iz neke nama nepoznate daljine, ona mijenja izvorni glas utoliko što ne dopušta razaznati izvor iz kojeg je do nas došao; glas se ponovno vraća odbijajući se o čvrste nepomične stijene, muti se i nestaje. Živo iskustvo mišljenja, u kojem se protejski izlaže jedno-sve (*hen panta*), jednako se tako oglašava kroz glazbu, zvuči, propjevava, šumi, buči, usklađuje se i rasipa, vraća se i postupno privremeno zakriva. Ovakvim pomalo opskurnim završnim riječima pokušavamo izbjeći zamku ukružujućeg definiranja i osluškujući zadržavamo »neprosto« neprostim – »[...] sve što vidjesmo i uhvatismo, to ostavljamo, a što niti vidjesmo niti uhvatismo, to nosimo« ⁵⁴.

LITERATURA

Aristotle, *Complete Works I*, uredio i revidirao Jonathan Barnes, Princeton University Press, Princeton 1991.

Bailey, W. B., »Arnold Schoenberg«, u *Music of the Twentieth-century Avant-garde: A Biocritical Sourcebook* (uredio L. Sitsky), Greenwood Press, Westport/London 2002., str. 463-469.

Barbarić, D., »Dolazeći bog«, u *U intermezzu svjetova*, Antibarbarus/Hrvatsko društvo pisaca, Zagreb 2010., str. 141-154.

Berg, A., »Was ist atonal?«, 23 – *Eine Wiener Musikzeitschrift*, 26-27 (1936), str. 1-5.

Dahlhaus, C., *Eстетика glazbe*, preveo Marinko Mišković, AGM, Zagreb 2003.

Despot, B., »Podsjetnik na prisutno koje nije nazočno«, u Nietzsche, F., *Tako je govorio Zarathustra*, preveo Mario Kopic, Večernji edicija, Zagreb 2009., str. 11-14.

Devčić, N., »Mikropolifonija«, u *Muzička enciklopedija II* (uredio K. Kovačević), Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb 1974., str. 579-580.

Diels, H. i W. Kranz, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, Berlin 1960.

53 Usp. Niče, F., *Slučaj Wagner*, str. 8.

54 Prema prijevodu Branka Despota, u: Heraklit, *Tako kazuje Heraklit, Efežanin: vijest za izvršnike*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb 2005., str. 27. Usp. Heraklitov fragment DK57, u: Diels, H. i W. Kranz, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, str. 163.

Donahue, N. H. (ur.), *A Companion to the Literature of German Expressionism*, Rochester/Suffolk: Camden House, 2005.

Fink, E., *Nietzsche*, preveo Branko Despot, CKD, Zagreb 1981.

Fink, E., *Uvod u filozofiju*, prevela Božica Zenko, Matica hrvatska, Zagreb 1998.

Focht, I., *Savremena estetika muzike*, Nolit, Beograd 1980.

Heidegger, M., *The fundamental Concepts of Metaphysics: World, Finitude, Solitude*, preveli William McNeill i Nicholas Walker, Indiana University Press, Bloomington/Indianapolis 1995.

Heraklit, *Tako kazuje Heraklit, Efežanin: vijest za izvršnike*, preveo Branko Despot, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb 2005.

Niče, F., *Dionisovi ditirambi*, preveo Jovica Aćin, Grafos, Beograd 1981.

Niče, F., *Rođenje tragedije*, prevela Vera Stojić, BIGZ, Beograd 1983.

Niče, F., *Slučaj Wagner*, prevela Mirjana Avramović, Grafos, Beograd 1988.

Niče, F., *Ljudsko, suviše ljudsko*, preveo Božidar Zec, Dereta, Beograd 2005.

Niče, F., *Ecce homo: kako postajemo ono što jesmo*, preveo Jovica Aćin, Službeni glasnik, Beograd 2010.

Nietzsche, F., *Aus dem Nachlaß der Achtzigerjahre/Briefe (1861-1889)*, uredio Karl Schlechta, Verlag Ullstein, Frankfurt a.M./Berlin/Wien 1979.

Nietzsche, F., *Volja za moć: pokušaj prevrednovanja svih vrijednosti*, preveo Ante Stamać, Mladost, Zagreb 1988.

Nietzsche, F., *O istini i laži u izvanmoralnom smislu*, preveo Damir Barbarić, Matica hrvatska, Zagreb 1999.

Nietzsche, F., *S onu stranu dobra i zla*, prevela Dubravka Kozina, AGM, Zagreb 2002.

Nyman, M., *Experimental Music: Cage and Beyond*, Cambridge University Press, Cambridge 1999.

Otto, W. F., *Theophania*, preveo Damir Barbarić, Matica hrvatska, Zagreb 1998.

Peričić, V., »Predgovor«, u Masnikosa, M., *Muzički minimalizam: američka paradigma i differentia specifica u ostvarenjima grupe beogradskih kompozitora*, Clio, Beograd 1998.

Rosen, Ch., *Arnold Schönberg*, preveo Nikša Gligo, Matica hrvatska, Zagreb 2003.

Sallis, F., »György Ligeti«, u *Music of the Twentieth-century Avant-garde: A Biocritical Sourcebook* (uredio L. Sitsky), Greenwood Press, Westport/London 2002., str. 254-263.

Sitsky, L. (ur.), *Music of the Twentieth-century Avant-garde: A Biocritical Sourcebook*, Greenwood Press, Westport/London 2002.

Šopenhauer, A., *Svet kao volja i predstava I*, preveo Božidar Zec, Grafos, Beograd 1981.

Veselinović-Hofman, M., *Pred muzičkim delom: ogledi o međusobnim projekcijama estetike, poetike i stilistike muzike 20. veka: jedna muzikološka vizura*, Zavod za udžbenike, Beograd 2007.

Tusa, J., »Interview with György Ligeti«, http://www.bbc.co.uk/radio3/johntusainterview/ligeti_transcript.shtml, 26. 1. 2011.

Walter, H., »Nietzsche als Komponist (Vortrag beim Seminar der Gesellschaft für kritische Philosophie in Kottenheide zu Nietzsches 100. Todestag vom 15.-17. Oktober 2000)«, http://www.virtusens.de/walther/n_komp.htm, 18. 1. 2011.

NEBOJŠA MUDRI
Zagreb

THE ECHOES OF NIETZCHE'S THINKING IN MUSIC
OF THE TWENTIETH-CENTURY AVANT-GARDE

Abstract: The primary purpose of this paper is to show how the main Nietzsche's ideas got their expression in the 20th century avant-garde music. In the first and introductory part of the paper, after the short comment on Nietzsche's »adventure« with music composing, we deal with the artist's metaphysics of *The Birth of Tragedy*, which sets the music into a very high position as an expression of will (worldly primal One), more authentic than any verbal communication, which reveals the Dionysian nature of being in constant becoming. In the next chapter we tried to interpret the meaning of Nietzsche's deliberations on his contemporary music situation, referring to the criticism of late Wagner and the statements that testify about the philosopher's ambiguous relationship with romanticism in general. With exhaustive use of concrete examples, the central two parts of the article prove that after the Nietzsche's death his subversive ideas echoed throughout the avant-garde music, starting from the compositional activities of Arnold Schönberg and his co-workers. Nietzsche's conception of destruction and re-evaluation of all values becomes the permanent part of the avant-garde programs even when that was not explicitly stated, so we indicated in baselines which musical values, since the establishment of Second Viennese School, have gradually disappeared and were replaced by others. In the microtonal music of György Ligeti we came to recognize Nietzsche's idea of becoming, and in the minimalism of Reiley and Reich the related idea of eternal recurrence. In the final and conclusive part, just after the response on possible objections that can be addressed to this paper, we emphasize that music is not only able to carry ready metaphysical conceptions, but it can also prepare us for asking the fundamental philosophical questions.

Keywords: Nietzsche, avant-garde music, re-evaluation of all values, atonality, becoming, microtonality, eternal recurrence, minimalism