
ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ

Чланак примљен 10. 11. 2000.
УДК 78.072

Херман Сабе

МУЗИКА СТВАРА ВРЕМЕ; МУЗИКА ЗАХТЕВА ВРЕМЕ поводом дела *Tabula Rasa* Арва Перта

Циљ мога рада је да, једноставно, пренесе слушаоачеве разноврсне утиске, моје утиске, при слушању (и поновном слушању), и поновном сусрету са делом *Tabula Rasa* Арва Перта (Arvo Pärt), двадесет година касније. При том, немам никаквих научних ни академских претензија. Ово је, просто речено, повратак импресионистичкој (очито и неприкривено метафоричкој) музичкој критици у њеном најгорем издању. Извињавам се због тога.

Tabula Rasa. Шта остаје када се таблица очисти? Првенствено тонска висина 'а' која се појављује у свих осам октава – изванредна фундаментална пратња општем и посебном. (Да ли се за *Tabulu Rasu* може рећи, са планом естетике, да се бави питањем докле се може протезати време експозиције тонске висине 'а' као стожерне тонске висине?)

Појављивања ових тонских центара 'а' повезују се поступно; било у оквиру модалне лествице од **а**, било по тоновима (разложеног) трозвука на **а**.

Да ли управо свеprisутност ових **а** објашњава суштинску равнодушност ове музике?

Оваква врста тоналне организације, наравно, чини се веома једноставном. Свакако, читалац ове партитуре убрзо открива како је дело створено, али, како нас Шенберг подсећа, ту постоји нешто више.

У првих пет тактова опсег (амбитус) седам октава и начини њиховог допуњавања, као и хомофона фактура девет инструменталних гласова, утврђују се једном засвагда.

На тај начин музика постаје дословно 'дијатонска' ('dia-tonic'), тон по тон, лествичним кретањем; у исто време, међутим, целокупна функционална динамика тоналитета бива ослабљена.

Ово је музика о сродности, о блискости, о повезаности (или 'religio'): о следу у скали, о блискости у оквиру (разложеног) трозвука, где је сваки тон наговештај следећег, а сви заједно стварају традиционални низ трагова, чинећи као да још увек постоји оно што нестаје. Перт овде тумачи простор висине тона као мердевине, тако што музика почиње од највише и најниже пречке и креће се непрекидно и углавном симултано горе и доле, при чему се супротни покрети укрштају негде на средини, стварајући мирне таласе, који опадају и расту – да би коначно опали.

(Да ли ово симболизује неку врсту просечности?)

Горе-доле, горе-доле: покрети који се укрштају међусобно се неутралишу, а крајњи утисак слушаоца је да се чини да музика остаје на месту, стварајући утисак монотоније, док музика напредује корацима који су (или уопште нису) на једнаком растојању, било висине тона, било времена, изазивајући стабилност даљине и интервала: чврста дефиниција – у сваком смислу – гвоздени прозор ка свету звука.

Музика се такође држи на сталној просечној удаљености од слушаоца, при чему засићује простор и време слушања. Ни у једном тренутку слушалац није позван (ни доведен у искушење) да се удаљи од њеног глатког тока.

Равност. *Cantus quasi planus*. 'Quasi': зато што је једногласна основа овде пажљиво полифонизована, регулисана као комбинација узлазних и силазних гласова. Ипак, ова комбинација због тога не ствара никакав осећај дубине, никакво поимање могућег несклада. Говорећи Бахтиновим језиком овде нема никакве 'поливокалности'. Све је директно. Композиторов глас се подудара са 'монолошким' гласом музике. Она оставља слушаоца са увек једним истим. Као да оно 'друго' и не постоји. Нема овде трбухозборства, нема заступања. Нескладни гласови? Нема их. Тако композитор не мора скоро ни да подигне глас. Нема наглашавања.

Ова музика је врло слабо обележена – 'обележена' у смислу који је развила семиотика. (Доиста, чини се да се композиторова тактика састоји у томе да интервенише само када било која конфигурација (тонова) прети да постане обележена). Нема никаквих акцената (други начин да се ово изрази јесте рећи да су сви тонови једнако акценатовани); екстремне висине тонова, високе и ниске, достижу се постепено (готово кришом) и одмах се поново напуштају, такође поступним кретањем.

Као последица своје необележености музика је привремено непрозирна: њено време се приближава самом себи, шаблон се самодоказује, тако да (остатак) свет(а) може да буде искључен. (Живот је негде другде.) Ова непро-

зирност не показује да постоји никаква прозирност, никаква свест о 'свакодневном времену'. Слушалац мора остати унутра.

Захваљујући својој временској непрозирности Пертова музика води слушаоца далеко од свакодневног времена у контемплацију.

(У Пертовој *Пасији св. Јована* – чија организација музичког материјала веома подсећа на организацију *Tabule Rase*: чак ни погубљење Христа није 'обележено'.)

До сада смо музику описали као да никуд не иде, описали смо је локално. Тек када узмемо у обзир дело као целину, глобално, тада заправо откривамо једну једнострану, једносмерну оријентацију: први став, назван 'Ludus' и окарактерисан 'con moto', јесте један 'moto perpetuo' (сетимо се да је једно раније Пертово ремек-дело оркестарски *Perpetuum mobile* из '63), прекидан (боље рећи заустављан) само генерал паузама чије се трајање смањује систематично од 8" до 1"; даље се он развија из ppp до fff и завршава прилично равномерно повећавајућом брзином и (релативном) узбурканом звуку. Композиторова упутства у партитури могла би симболично да одражавају ове цикличне појаве: од 1 (у ствари 0) све до 9, од А до Z.

'Silentium', други став, јесте 'moto perpetuo' потпуно независан, иако окарактерисан 'senza moto'. (Нема никаквог 'silentiuma' на звучној површини; ма која да је тишина, она произлази из непокретљивости композиторовог гласа.) Његов континуитет је заснован, између осталог, на ланцу лежећих тонова, од којих сваки траје шест секунди. Његов развој је даље артикулисан, веома меко и глатко, сукцесивним резонанцама тонова трозвучног арпеђа у препарираним клавиру; интервали између његових сукцесивних појављивања систематично се повећавају од 2 до 15 тактова (тј. 12 тактова све до 90" – после чега остаје 40 тактова или 4' без звукова препарираниог клавира), док се мердевине уз које се успињу гудачки инструменти (*arco*) константно продужавају, завршавајући се у спуштању преко шест октава. Ова музика се непрекидно понавља, враћајући се назад из све веће удаљености, да би се коначно потпуно повукла.

(Мање-више) механички део овог процеса јесте, назовимо га, 'део Бога' – где се творац, као самоизражајни субјекат предаје овој датости, овом објекту који еволуира у сопственим исто колико и у слушаочевим ушима. Ово није 'експресивна' музика, пре је нешто сасвим супротно. То је музика 'пације', иако: пасивна и страствена, обезличена, али усредсређена и постојана.

Неекспресивна музика: чак ни интензитет звука овде није 'експресиван'; он је врста објективног интензитета, интензитет звука; граничне јачине (fff–ppp) могу, међутим, бити показатељи закључка.

Подударање, с једне стране, кружења локалних компонената – које делују као да су дефинитивно лоциране (огледала огледају огледања) – и, с друге стране, линеарног плана укупне форме, као да је 'теледириговано' помоћу даљинског управљача према одређеном циљу, укратко: точак и прогресивно кретање наводе на помисао да је, будући истовремено и алегорија времена, 'оно што остане након што се таблице очисте' сигурно двојачке природе.

Музика ствара време; музика захтева време.

Пертов временски концепт је концепт стрпљивости: ма која да је површинска брзина, њен основни пулс – углавном заснован на одуговлачењу између повратних инстанци тонске висине 'а' – јесте спор, милећи, инертан, чак тром, онај који се развучи, развучи из прошлости у садашњост.

То је, да се послужимо Хусерловом терминологијом, музика 'памћења' (ретенције), музика прошлости запамћена у садашњости: тренуци прошлог времена су поново постављени, наново приказани, боље рећи послати унатраг, одражени у садашњост. Постоји непрекидно одлагање заустављања времена у оном 'сада', искуство садашњости које музички ток нуди је 'истовремено' искуство прошлости. Нема прекидања времена (чак ни у продуженим тишинама), нема раскидања са прошлошћу: утисак садашњости је константно пролазан: он је већ прошлост, (наноно) запамћена као садашњост. Ње се не сећа, она се не памти.

А на другој страни времена постоји (поново Хусерлов термин) 'протенција', блиско подударање 'сада' и 'следећег', ово време – следеће време, актуелно и одложено, тренутно одложена симултаност прошлог времена-садашњег времена-следећег времена: ре-тенција – ин-тенција – про-тенција, заједно обезбеђују, можда, 'а-тенцију' (овог пута није Хусерлова реч).

Не поставља се ниједно питање, осим: колико је дуга садашњост? (као екстензија, као интенција)...

'Tabula rasa'? ... Напротив: 'Tabula repleta': време ове таблице је, несумњиво, спирално време, које се изнова враћа сопственој прошлости, на локалном и на глобалном плану. Тиме Перт подмлађује средњовековни и барокно-реторички 'complexio': крај који се враћа на почетак ('Ma fin est mon commencement').

Ето, наш композитор сигурно обезбеђује време или, прецизније, неку врсту искуства превременитости, чистог 'унутрашњег трајања', захваљујући неутрализујућој, анестезирајућој правилности ритма.

Парадоксално је да управо у ригидном задржавању времена у смеру казаљки на сату, Перт пружа утисак времена које се може само наслутити. Можда нека врста Бергсоновог 'durée'-а?

Неповратно/повратно, стрела времена и круг времена: одложен повратак истога, али у непредвидивим временским тренуцима, који, чини се, претпоставља концепцију препуштања, прихватања.

(Једно)смерно време и циклично време: да ли је ову модерност (поново) напала пре-модерност?

Музика увек на свом путу ка складу: универзум као склад, крајњи склад, универзум без препрека, заснован на најпростијим могућим и најстабилнијим пропорцијама фреквенције, нпр. лежећа А–Е квинта, која има улогу таласа преносника.

'Recreatio animae', музика као резонантни тотем.

Да ли ја могу као слушалац, као објекат слушања, имати са тим резонантним објектом који се понавља, однос који није само фетишистички?

Зар није овде посредни случај невероватно чисте идеологије, у ери краја свих идеологија?! – значајно приказане у тиранији човека-ритмика. "Par le rythme, le pouvoir s'insinue dans les corps, dans les gestes." Синхронија, визуелно чита у синоптичкој слици партитуре, која има улогу 'arche' и дисциплинарне мере за меру. 'Природа' као ограничење. 'Im Dreiklang besticht mich die natürliche Reinheit... Die Wahrheit ist einfach und der Weg zu ihr ist gerade... Und in meiner Musik wird dies auf natürliche Weise...verkörpert.'

Оно што нам Перт говори овде јесте да је *оно* што он ствара истина.

Да бисмо разумели ову ароганцију истине, можда би било од помоћи сместити *Tabulu rasu* у њен контекст: 1977. година, једна балтичка совјетска република, уметник који се нашао између онога чему се почело праштати и онога што би се још увек могло сматрати чином политичке побуне.

У таквом положају уметник мора да се размеће уверењем у своју улогу херменеутичара, гласника: оног који доноси 're-ligio', коначно ишчитавање света. И тако, Перт је можда међу главним догматичарима естетике музичког компоновања на прагу трећег миленијума.

Необичност *Tabule rase* је њена ванредна равнотежа између различитости и равнодушности, која се непрекидно мења (непроменљивом брзином) и непрекидно остаје иста; она која пролази, тј. доноси изоловане елементе у флуks и истовремено вечито себе афирмише.

Другим речима: немилосрдно ствара утисак прошлости брисањем ознаке садашњости, чиме можда претпоставља трансцендентално означено (?).

Tabula rasa се служи постмодернистичком равнодушношћу: она је објекат међу објектима, објекат за контемплацију.

Tabula rasa: гест беса, тренутно свладан: музика претворена у симбол регресивног жаљења, носталгија за изгубљеним, исконским јединством, за целином, за поновно успостављеним интегралним светом; музика као исказ меланхолије, црног хумора: због тога што је живот негде другде? – музика као алегорија бесмисла историјског времена: времена које није прогресивно већ кружно, које стоји, без икаквих показатеља историјског правца.

Превела: Јелена Никезић