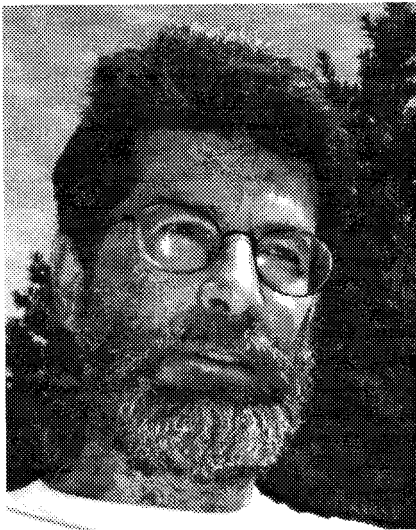


Јелена Новак

МУЗИКА О НЕСТАЈАЊУ ВРЕМЕНА

Разговор са данским композитором Иваром Фрунбергом¹



Ивар Фрунберг

Ивар Фрунберг (Ivar Frounberg, 1950) је, присећајући се времена када је био седамнаестогодишњак, када је, како каже, „постајао свестан сцене савремене музике“, нагласио да потиче из породице која није имала развијене контакте у свету уметности. Завршио је студије на Конзерваторијуму у Копенхагену на одсеку за оргуље. Једно од првих дела које је званично уврстио у свој опус биле су песме за контрабас и сопран назване *Ilerqorsutin* што је гренландска реч за нешто што се изводи по навици. Неко време овај аутор био је заинтересован за етничку музику – већином за песме са Исланда, Гренланда, из југоисточне Европе, али и индијску музику. У то време слушао је и Равија Шанкара (Ravi Shankar). Током свог композиторског

развојног пута учио је од Штокхаузена (Karlheinz Stockhausen), затим је на летњем курсу у Италији слушао предавања Јаниса Ксенакиса (Iannis Xenakis) што је извршило значајан утицај на њега. „Изненада сам схватио како да се односим према музичком конструктивизму и имао сам веома модернистичке замисли“, подсећа се аутор. Почетком осамдесетих година прошлог века

¹ Разговор је вођен на енглеском језику 26. априла 2002. године у студију Ивара Фрунберга у Високој школи за музику (NorgesMusikHøgSkole) у Ослу, а ауторка га је превела за потребе српског издања часописа.

Фрунберг се „одметнуо“ од данског музичког живота и трудио се да буде интернационално оријентисан. Са колегом Абрахамсеном (Hans Abrahamsen) организовао је серије концерата кроз које је предочавао дешавања у музичком свету Европе и северне Америке. Након тога је отишао у Сједињене Америчке Државе, у Бафало, где је годину дана учио са Мортонем Фелдманом (Morton Feldman). По повратку у Данску био је, како тврди, збуњен снажним опречним утицајима које су на њега извршили Ксенакис, са једне, и Фелдман, са друге стране. Међутим, након таложења различитих утицаја Фрунберг је средином осамдесетих година почео да остварује своја зрела дела којима је управо та специфична мешавина утицаја дала неуобичајену особеност. Један је од пионира компјутерске и електроакустичке музике у Данској. Фрунбергов музички активизам је значајан део његове каријере – био је активан члан Удружења за извођачка права, као и Данског удружења композитора, затим један од главних организатора Светских дана музике у Копенхагену 1998. године. Од 1998. године је био председник данског института за електроакустичку музику DIEM (The Danish Institute for Electro-Acoustic Music, Aarhus). Од 1991. године био је професор електроакустичке и компјутерске музике на Краљевској данској музичкој академији у Копенхагену. Међутим, осетио је потребу да се поново „одметне“ од данског музичког света – од 2000. године он живи у Ослу где је шеф одсека за композицију Високе школе за музику (Norges musikkhøgskole).

Неке од Фрунбергових значајнијих композиција су компјутерска дела *Одломци ванвременског покрета* (*A Pattern of Timeless Motion*), *Време и звон* (*Time and the Bell*, 1990), клавирски *Прелиди Анрија Мишоа* (*Henri Michaux Preludes*, 1983), *Ембрион* (*Embryo*, 1985) за озвучену виолину, гудачки трио, клавир, синтисајзер и траку, оркестарско дело *Шта су сирене певале када је Одисеј пловио?* (*What did the Sirenes sing as Ulysses sailed by?*, 1987–9), *Drei Klang* (1982), *SHâTALè* (1992), *Анатомија тачке* (*The Anatomy of Point*, 1990–95). У неким од последњих дела каква су, на пример, *Tvesyn* (2000), *Саксо* (*SAXO*, 2000) или *Hoodooos* (2001) и даље су пресудна динамична „трења“ између различитих високомодернистичких музичких језика који су на Фрунберга утицали.

Музика скандинавских композитора не изводи се често, и није довољно распрострањена ван Скандинавије. Како бисте укратко мапирали дански музички свет?

Почећу од времена када сам тога света постајао свестан. Био сам седамнаестогодишњак 1967. године. У то време у Данској је било неколико значајних композитора. Иб Норхолм (Ib Nørholm) и Пер Норгард (Peer Nørgerd) посећивали су летње курсеве у Дармштату. Вратили су се са много утисака – серијализам и сличне ствари којима су покушали да утичу на сце-

ну у Данској. Окупили су се у групу *Чекић без господара (Le Marteau sans Maître)*. При радију је такође постојала група људи који су емитовали савремену музику.

Онда су се одједном окренули од те струје, сасвим изненада, окренули су леђа конструктивизму. Начинили су неколико дела и закључили да не могу да наставе у томе смеру. Окренули су се ка неколико различитих трендова – један композитор је правио конкретну музику, али ју је назвао *конкретизам* (на пример један акорд који би био свиран пет секунди, затим би било пет секунди паузе, затим опет акорд који траје пет секунди, а једина разлика међу тим акордима била је у инструментацији. Таква конструкција је веома једноставна. Једна од основних замисли конкретизма је да конструкција не би требало да буде чујна. Други композитори су се окренули *плуралном стилу*, такав став смо називали *релативизам*, став који одобрава комбиновање различитих стилова.

Они попут Пера Норгарда, сада најзначајнијег данског композитора, кренули су другачијим путем. Он је такође остварио својеврстан конструктивизам, али у контексту нордијског универзума. Тај универзум је на неки начин експлодирао ка Сибелијусу (Jean Sibelius). Та музика није звучала попут Сибелијусове, али од ње је преузела некакве конструктивистичке захвате: на пример, од Сибелијусове Пете симфоније која има два слоја исте мелодије, у два различита темпа. Он је то истраживао, покушавао је да нађе тај бесконачни низ, низ који је могуће непрекидно развијати, низ без краја. Он има неке структурне одлике које је тада проучавао.

Наравно као млад композитор, а можда чак још не композитор у то време, био сам веома заинтересован за такве ствари.

Какво је било искуство студирања са Мортоном Фелдманом?

Фелдман је био харизматичан учитељ. То је било током 1980. и 1981. године. Управо је почињао да ради на својим делима дугих трајања. Његов приступ компоновању је за мене био задивљујући јер се он веома много ослањао на филозофију, као и на друге уметности, о визуелним уметностима је много знао. Током првог семестра смо проучавали Шенбергову (Arnold Schönberg) музику, сваки студент је писао по једно дело, а ја сам се бавио Артоовим (Antonin Artaud) анархизмом. У другом семестру смо проучавали Булезову (Pierre Boulez) музику и тада сам написао рад о *Сонатини*. Када бисмо излазили пред табу да представљамо своје радове, Фелдман би нас одмах прекидао запитујући како и зашто смо нешто урадили, а онда би почињао да држи говоре, могао је сат времена да стоји пред таблом, није хтео да вас пусти да седнете. Он је извршио велики утицај на мене, од њега сам научио доста ствари, на пример о вертикалности структура...

Шта бисте извојили од осталих утицаја?

Доста сам тога преузео од Ксенакиса и његовог интересовања за музику Едгара Вареза (Edgar Varèse). Такође и од Игора Стравинског, он је *писац резова*. А ти резови су нека врста полифоније, и то занимљивије полифоније од оне у којој постоје гласови један покрај другог. Овде имате гласове у сукцесији, чујете један глас, затим чујете и други. Онај други се конституише у вашим мислима. Када поново чујете тај глас, нови глас се наставља на онај који сте управо слушали. То је отворено искуство, не као традиционална полифонија у смислу да два гласа чујете као контрапункт. То је опозиција елемената који стварају вишегласје. За то сам био веома заинтересован.

Написао сам дело *Drei Klang* 1982. године у коме су јасне рефлексије на варезовско искуство. Затим, долазе Стравински, Ксенакис, поготово у ситуацијама када се појављује пулсација. Најпре сам напустио фиксирани метар. То је прва ствар коју ћете опазити у том делу. Видећете веома ситне ознаке метра које се мењају готово на сваком трајању. Касније сам тежио практичнијим решењима, у овој ситуацији је то било дисфункционално. Мешавина разних утицаја је од пресудног значаја за моју каријеру.

Када сам компоновао дело *Ембрион*, то је било први пут да сам начинио дело за које нисам био сигуран да ли га је могуће извести. Само сам урадио оно што сам желео да урадим. Имао сам пробу у оквиру радионице са квинтетом *Ардити* (*Arditti Quartet*). Били су веома љути на мене и обесхрабривали су ме колико год је то било могуће. Али, нашао сам начин да урадим дело, пронашао сам пут за практичну реализацију, као и одличну групу која га је одсвирала (...)

То је било значајно јер у то време електроакустичка музика у Данској није била развијена. Неколико људи се њоме бавило, али они нису били интегрисани у композиторска миљеа. Ја сам био први који је дошао са одсека за композицију Краљевске музичке академије и који се истовремено бавио и електроакустичком музиком.

У делу „Ембрион“ сте по први пут користили електронику?

Да, то је било прво дело. Правио сам такође некакве скице док сам био у Бафалу. Али ово је било моје прво искуство. Прилично сам ушао и у формализовано компоновање читајући Ксенакисову књигу *Формализована музика*, али исто тако и служећи се *теоријом скупова*. Пре но што сам написао *Ембрион* писао сам дело за клавир у коме сам развио начин рада са три-тонусним акордима. Онда сам открио да их има дванаест, па сам надаље откривао релације међу њима. У то време посетио нас је Елиот Картер (Elliott Carter), дошао је на фестивал. Разговарао сам са њиме и он ми је указао на теорију скупова Алана Фортеа (Allan Forte).² Оставио је књигу у библиотеци

² Allan Forte, *The Structure of atonal music*, Yale University Press, 1973.

Краљевске музичке академије и ја сам је помно проучио. Користио сам је за композицију *Ембрион*, она је прожета теоријом скупова. Такође сам користио и појам тропа, стављајући исти материјал у оквиру датог материјала, материјал који се пројектује сам на себе. На пример, ако имате шест тонова, можете заменити растојање између два од њих, али то остаје тих шест тонова, или већ нека врста транспозиције која садржи исте интервале. Радио сам те врсте конструкција. Био сам инспирисан и деловањем Пера Норгарда. Вама сада то кажем иако мислим да се он не би са тиме сложио. Инспирисао ме је јер је и он радио са хијерархијским структурама. Он је такође веома харизматична особа, слушајући га много научите. Од њега сам учио иако нисам са њиме делио естетска усмерења.

Ја сам на неки начин модернистичка особа, није случајно да је једна од првих ствари са којима сам се упознао у модерној музици Штокхаузенов *Клавирски комад (Klavierstücke)*.

Не радим са било каквом врстом значења у музици. Музика је апстрактна. И даље то мислим, али не толико бескомпромисно. Нисам догматична особа, ни у музици, ни у другим стварима, али нисам ни прагматичан. Покушавам да урадим ствари за које сматрам да су неопходне без њиховог стављања у некакав значењски контекст попут астрологије или нечега томе сличног. Не радим са музиком као са драматуршком структуром, али она се свакако на крају указује као драматуршка, не можете то избећи, јер форма дела готово да говори за себе, конверзација се успоставља у оквиру форме, а у *Ембриону* је то разумљиво...

Идеја мултипликовања ствари, имати малу ћелију коју ћете учинити већом, начинити да она расте... То је била замисао форме овог дела. Било је доста конструкције и разних врста пропорционалних схема. Могуће је у овом делу анализирати сваку ноту сходно теорији скупова.

Поредили су форме Ваших дела са Годаровом (Jean Luc Godard) реченицом да сваки филм треба да има почетак, средину и крај, али не тим редоследом...

Једном сам написао програмски коментар о музичком времену. Моја замисао је била да оно не протиче у једном правцу. Када слушате, онда заправо слушате у два правца у исто време. Слушате оно што сте већ чули, заробљавате ствари, покушавајући да некако утврдите образац, а са друге стране, гледате унапред у оно што ће се догодити. Када прођете кроз неки одсек, читав тај одсек ће се урушити. То постаје једна ствар која више нема време, она је само ствар. Она постаје нешто материјализовано попут камена који можете да премештате са једног места на друго. Вероватно је коментар везан за Годара изведен из тих запажања.

И, још увек следим замисао да је време у музици у великој мери о не-стајању времена (...) То значи да у музици време заправо не постоји јер се „урушава“. Чак и читаво дело може да се уруши...

Време имплодира...

Читаво дело може да имплодира у некакву ствар.

Како бисте описали данску музичку сцену данас?

Веома сам критичан према позицији Данске у овом тренутку, поготово од када сам дошао у Осло. Иначе су ме увек сматрали критичном особом са интернационалним имиџом, особом која је била више усмерена ка међународној, него ка данској сцени. Али, ја сам ипак све радио унутар данског контекста. Од када сам дошао у Осло постао сам свестан многих квалитета које раније нисам сагледавао. Ако живите овде и онда одете у Копенхаген тада ћете такође приметити и да у данском музичком животу има многих квалитета. Дански музички живот веома добро познајем и тренутно осећам као да он окреће леђа свету. Влада се променила у владу десног крила која све редукује и све је мање могућности за сагледавање онога што је споља. Ми смо имали ситуацију да композитори оду у Дармштат, врате се одатле и затим се окрену конкретизму, новој једноставности или стилском плурализму. Много година је било тако. Ми смо знали боље, и то смо урадили истог тренутка када смо видели како је лоше стање са тим конструктивистичким идејама... серијалним идејама које у музици не можете наставити. Тако смо направили процедуралну / концептуалну музику.

И у случају Пера Норгарда је исто. Он је учитељ. Био је професор у Орхусу много година, и наравно, извршио је снажан утицај на многе композиторе, младе ауторе. Тако да постоји читаво школа композитора која реферира на размишљања која је Пер Норгард установио на веома добар и продубљен начин. Али, за младе особе, узимати тако нешто као референтну тачку је веома опасно. То би било као да сам ја покушао да направим нешто попут Фелдманове музике, а тога сам се плашио. Од њега сам преузео некакве апстрактне ствари, али сам се окренуо од оних директних, директно слушљивих ствари.

Међутим, много данске музике извире из музике Норгарда, и то је специфичан *дански стил*. Када сам дошао овде, у разговору са норвешким колегама о данској музици често су ме питали како је дошло до тога да сви причају о Перу Норгарду. То је помало чудно, зар не? Занимало их је како, у ком контексту ја сагледавам његова дела, и морао сам да објашњавам да је тај дански контекст савршено логичан. То се развило у оквиру тренда, идеолошког контекста.

Али, то такође значи и да ми нисмо учинили серијалистичке грешке. То је веома опасно, а спасете сами себе – имате осећај попут оног „ми смо праве особе, радимо праву ствар, и зато можемо да наставимо. А сви остали раде по неким клишеима...“ Има много композитора чија се дела уопште не изводе. Лука Франчесconi (Luka Francesconi), за кога сам се надао да ће постати професор у Копенхагену, вероватно то неће постати због логике данског музичког живота који је окренут себи. Вероватно ће на њега гледати као на експонента интернационалног стила, иако је и он сам веома критичан. Чуо сам његове критике, он критикује на исти начин као и Данци, указује на исте ствари. Али, он пише у другачијем контексту, другачијој ситуацији и његова музика је другачија. Он не може бити ишчитан у данском контексту.

Исто је и када погледате из Данске у Норвешку – сви ти припадници *нове комплексности* враћају се на некакву стару ситуацију. „Они не примећују како је то било ужасно... јер свих ових година су правили огромне ствари а сада су одједном отишли у ово – стога они касне педесет година иза свих осталих...“ Али, то није истина. Они нису педесет година иза свих осталих јер су и они имали развој, суочили су се са серијализмом... сада се са њиме суочавају на другачији начин. Сагледавају га са нове тачке гледишта.

Мислим да је и Данској заправо потребно да се у себе загледа са нове тачке гледишта.

Култура севера Европе је специфична, евидентан је централноевропски, али и северноамерички утицај у уметничкој музици. Налазите се „између“ две моћне парадигме. Како се као композитор борите са тим великим и моћним језицима у музици?

Скандинавске културе су заиста мале – у Данској живи пет и по милиона људи, у Норвешкој четири и по милиона, у Шведској десетак, Финска је такође мања од Шведске, а Исланд је веома, веома мали. Исланђани су јако отворени за америчке утицаје, јер са Исланда је врло лако отићи у Америку, лакше него у Европу. У Данској није било много путовања. Када сам отишао у Бафало био сам међу првима у читавој генерацији који су отишли у иностранство. Француска је данас постала нова значајна тачка, имамо добре везе са Француском. Са друге стране, на пример, Норвешка није чланица Европске уније. Они су веома снажно гласали против тога. О томе се може и не мора расправљати. То је заправо добра ствар јер због тога морају да се боре за свој културни идентитет. У Данској, ми смо чланови Европске уније, и стога не морамо ни за шта да се боримо. Ми смо чланови некакве велике и важне ствари. Не морамо да гледамо, само се осврћемо, али ништа није у потпуности јасно. У Норвешкој су ствари јасне: „ми смо напољу и морамо да преживимо“, и та потреба за преживљавањем их чини активнима у

културној политици на разне начине. Веома су свесни свог културног идентитета, композитори такође. У Данској не постоји добра повезаност међу композиторима. Овде, чак и када одете у бар петком увече и кажете некоме да сте професор на Високој школи за музику, он ће се дивити. Норвежани имају осећај да је важно имати музичку школу, композиторе, истакнуте људе какав је на пример Тор Хејердал (Thor Heyerdahl) чија се државна сахрана одвија управо док ми сада разговарамо. То је велики гест, иако је он био контраверзан са гледишта науке, али он је велика фигура. Он је део националног идентитета. Неке ствари које нису могуће у Данској, овде су могуће.

Како сагледавате основне разлике између данских и норвешких савремених композитора?

Дански композитори су понајвише окренути себи, мало другима. Овде је другачије – на пример Лахенман (Helmut Lachenmann) долази у Берген на музички фестивал, Фернихау (Brian Ferneyhough) долази следеће године, Шарино (Salvatore Sciarrino) долази на Ултима фестивал, Лука Франческони такође вероватно долази овде. Прошле године смо овде имали Класа Торстерсона (Klas Torstensson) и Бента Соренсена (Bent Sørensen), годину пре тога Кају Саријахо (Kaija Saariaho). Композитори овде долазе, позивају их и то је природни део музичког живота.

С енглеског превела Јелена Новак