



FERRUCCIO

*dalibor
davidović*

BUSONI

Premda je, osobito zadnjih godina, moguće zamijetiti određene napore oko prezentiranja glazbe Ferruccija Busonija, ona je do danas ostala izvan kanona umjetničke glazbe. I to ne samo onoga koji okuplja kanonska ostvarenja repertoarne glazbe; Busonijeve skladbe uzalud ćemo tražiti i tamo gdje bismo ih možda također mogli očekivati, na programima specijaliziranih festivala za Novu glazbu. Do duše, ne bi se moglo reći da je samo Busonijevo ime posve nepoznato: koncertna će se publika sjetiti kako je riječ o autoru prerada za klavir pojedinih Bachovih skladbi, pijanisti će dodati i da se radilo o vrsnom pijanistu i priređivaču brojnih klavirskih izdanja, a u leksikonima se pak često navodi i kako je Busoni pisac kratkog „Nacrta nove estetike glazbe“, objavljenog 1907 godine.

Upravo je taj tekst, kako drže pojedini istraživači, predstavljao važan poticaj za neke skladatelje koji su slijedili, a često ga se dovodilo u vezu i sa samim Busonijevim glazbenim stvaralaštvom. Možda nepravom; uostalom, formulacije autorskih poetika ne moraju obavezno imati veze

sa samom umjetničkom proizvodnjom dotičnog autora. U Busonijevu slučaju čini se da je upravo takvo čitanje *Nacrta* bilo jedan od razloga zbog kojih je njegova glazba ostala izvan šireg interesa. Naime, spomenuti se spis često tumačio kao svojevrsan avangardni manifest, u kojem se traži određena vrsta glazbe, te predlažu i moguća rješenja u tome smjeru: primjerice, ukazuje se na mogućnost nove podjele tonskog sustava unutar oktave, kao i na elektroničke izvore zvuka, kojima bi se trebala ostvariti utopijska *slobodna glazba*, glazba oslobođena tradicije i kulture. Doista, čini se da je „Nacrta“ imao određena odjeka u tome smjeru; na njega se npr. pozivao još jedan neobičan skladatelj, Edgar Varèse, koji je, prema vlastitu priznanju, njime bio očaran još prije svojeg odlaska u Ameriku. Busonijeva je skladateljska utopija, kako obično navode enciklopedijski izvori, bila u stanovitoj vezi s idejama talijanskih futurista, na koje je i on sam upozorio nekim svojim kasnijim tekstovima.

Međutim, ni reakcije na nju nisu uvijek bile odobravajuće: godine 1917. Busonijeve je ideje, kao *futurističku opasnost*, oštro napao Hans Pfitzner, a u raspravu se kasnije bio uključio i Alban Berg, stajući na Busonijevu

stranu. Pfitznerov je napad, međutim, uključivao još jedan detalj koji se čini važnim promatra li se socijalni kontekst o kojem je ovdje riječ. Naime, Busoni je, kao osoba čiji su roditelji bili različitih nacionalnosti, upravo u tome vremenu Prvoga svjetskog rata bio suočen s problemom porasta nacionalnih netrpeljivosti, sklonivši se privremeno u [vicarsku. Biti *Europejcem*, kako ga je kasnije nazvao jedan od njegovih biografa, kritičar Hans Heinz Stuckenschmidt, u tome je vremenu moglo biti prilično neugodno, a čini se da je sve izrazitije utjecalo i na izbor Busonijevih poetičkih ideala. Vrativši se nakon rata u Berlin, Busoni se sve do svoje smrti 1924. godine trudio oko verbalnih i glazbenih formulacija onoga što je sam nazvao *mladim klasicizmom* ("junge Klassizität"), a bavio se i podučavanjem kompozicije. Karakteristično je i da je skupina njegovih učenika u Berlinu bila vrlo *internacionalna*, obuhvaćajući opet neobična imena kao što su Kurt Weill, Vladimir Vogel i Philipp Jarnach, a dvije godine kod njega je kompoziciju učio i Svetislav Stančić. Premda su se i Busonijeve ranije kompozicije odlikovale formalnom strogošću i preglednošću, suzdržanošću i

oslanjanjem na klasične autoritete (pa se utoliko uporno traženje futurističkih crta u njima uglavnom pokazivalo bezuspješnim, a oni koji su to činili obično bi Busonijev opus razočarano napuštali, te on uslijed optužbe za nedovoljnu radikalnost nije dospio ni u kanon *Nove glazbe*) njegovo stvaralaštvo nakon Prvoga svjetskog rata još se čini ustrajnijim u tome pogledu. U novije su vrijeme pojedini muzikolozi, osobito Albrecht Riethmüller, dotične poetičke ideale nastojali pronaći upravo i u ranijem Busonijevu stvaralaštvu, čitajući iznova „Nacrt nove estetike glazbe“ i pronalazeći u njemu nove akcente, drukčije od onih futurističkih. Tako shvaćen, Busonijev se rad uvrstilo u one koji su na prijelazu stoljeća među prvima zastupali *objektivističku, klasicističku* poetiku, onu čijom bitnom odlikom, prema estetičaru Vladimiru Jankélévitchu, valja smatrati *figuru litote*, umanjivanja, suzdržanosti, autorova "skrivanja iza bezizražajnosti". U tome bi se Busonija moglo smatrati, na stanovit način, bliskim skladateljima kao što su u Francuskoj bili Gabriel Fauré i njegovi učenici ili pak u Njemačkoj autori poput Maxa Regera. Muzikologinja Marija Bergamo upravo

ovdje vidi stanovitu ironiju: dok se pozicije Busonija i njegova oponenta Pfitznera ranije držalo međusobno posve suprotnima, danas se njihove skladbe i ne čine tako udaljene jedne od drugih. S druge strane, Busonijeva skladateljska tehnika, koju Riethmüller izrijeком naziva *skladanje kao obrada* (nadopisivanje, transkripcija, parafraza...), a koja u pravilu polazi od nekog postojećeg autoritativnog notnog teksta, i utoliko može podsjetiti na kasnije brojne primjere i izvan glazbe (od *velikih imena* možda bi se valjalo sjetiti Joycea, Borgesa ili pak teoretičara kao što su Walter Benjamin i Jacques Derrida), ne samo da može upućivati na pijanističko poznavanje velike količine postojeće glazbene literature (i stoga na srodnost s *poetikom parafraze* jednog od velikih Busonijevih uzora, Franza Liszta) već i na napore nekih mlađih skladatelja iz istog vremena. Doduše, i ovdje su se vrlo rano uočile njihove međusobne razlike, pa tako Theodor Adorno već krajem dvadesetih godina u *objektivizmu* Stravinskog nalazi tendenciju ironiziranja predložaka što ih ovaj rabi, u Hindemithovoj glazbi zamjećuje (i negativno vrednuje) neironičnu naivnost u postupanju s njima, dok u glazbi

Busonija i njegovih učenika pronalazi bliskost „*ničeanском idealu jasne, južnjački lake glazbe, bez namjere agresije*“, koja nastoji reproducirati „*sjaj prošle glazbe, bez toga da previše duboko zadire u aktualnost.*“ Optužbu za esteticističko „*zabijanje glave u pijesak*“, što je ovdje formulira Adorno i koja otada prati Busonija, moglo bi se također vidjeti kao jedan od elemenata što su utjecali na oblikovanje kasnijeg suda o njegovoj glazbi (premda je, ako se baš želi argumentirati pojmovima kritičke teorije, i taj esteticizam moguće smatrati rezultatom stanovitih socijalnih okolnosti i ujedno stavom unutar konkretnog društvenog konteksta, kao što smo to već pokušali naznačiti). U koordinatama esteticizma bilo je, međutim, moguće i ukazati na stanovite ranije glazbe, pa utoliko Busoniju važne impulse duguje ne samo proces kanonizacije Bacha već i pokret čiji je rezultat današnji pogon *rane glazbe*, budući da je upravo Busonijev (uostalom, ničeanски) *patos distance*, nesentimentalnosti i suzdržanosti ona ključna imaginacija kojom se iznova pročitalo i time estetiziralo predestetičku glazbu, onu prije Beethovenova vremena.