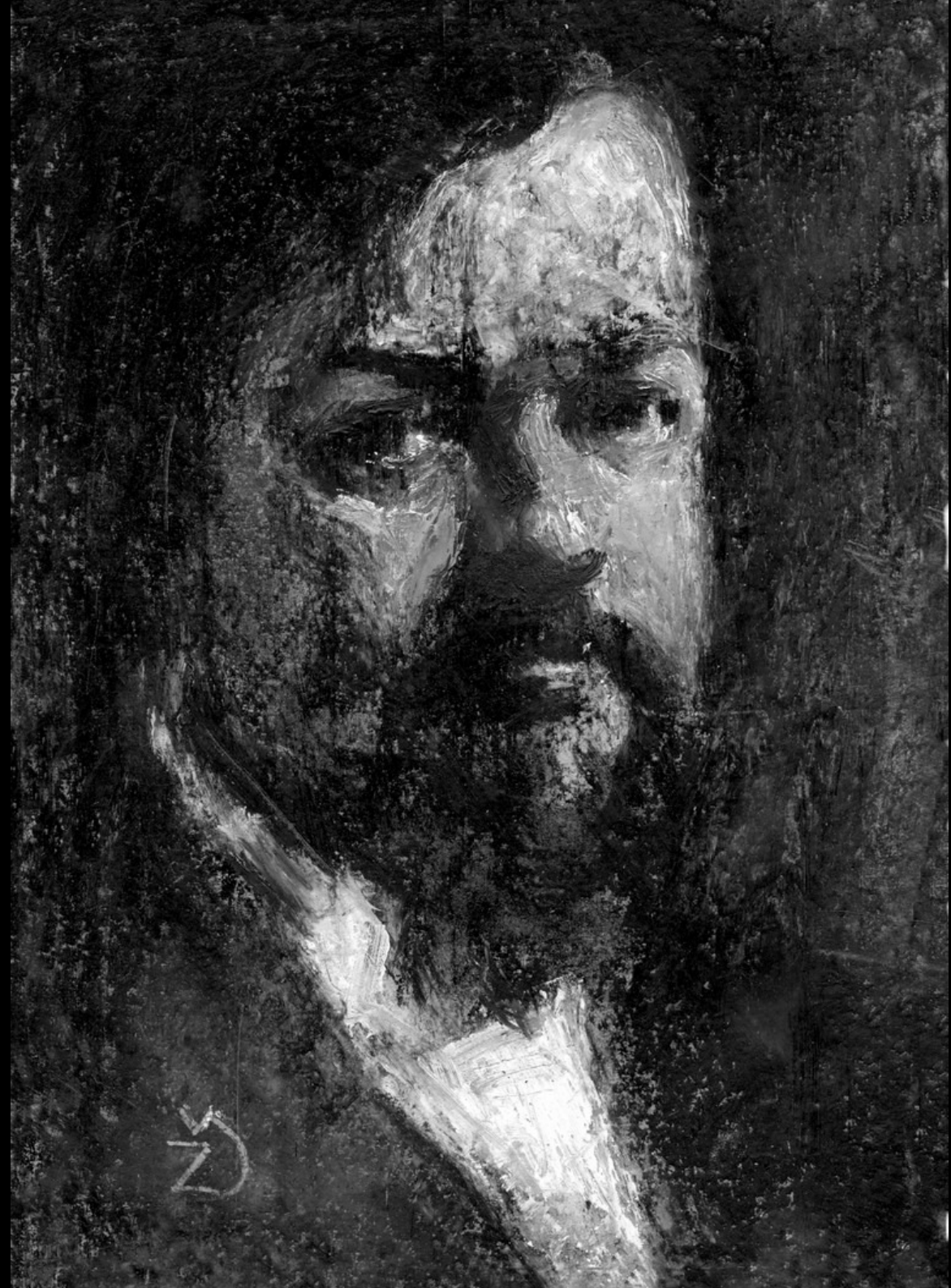


CLAUDE DEBUSSY

- stota obljetnica smrti

đurđa otržan

Ilustracija: Danijel Žabčić



Roman „Rat i mir“ Lava Nikolajevića Tolstoja započinje društvenim okupljanjem i razgovorom vođenim na francuskom jeziku, a završava sa pelenama koje u ruci drži Nataša. Između je vertikalno postavljen čitav jedan svijet koji se socijalizira na svim razinama, od najelementarnijih zadataka života, do velebnih balova kakve nam je namrla ta epoha u kolektivnoj projekciji tzv. „ruskih dvorova“, balskih dvorana, no na najzadnjem mjestu i sliku valcera koji bi tu bio neki izgrađujući faktor.

Tisućama kilometara „niže“ od tog svijeta, valcer je smišljen u dinastiji Strauss kao pučka zabava za građanstvo i ništa više od toga. Kao takav, prema viziji Mauricea Ravela u njegovom čuvenom „La Valse“, moguće je predvidjeti da će se taj svijet raspasti, pa i faktično 1914. godine. Doduše, donio je ples u paru, ali je repetitivnost trodobne mjere bez socijalnog konteksta dovela do ubrzanja koje vodi u entropiju. Na istom će poletnom akordu („Lijepog, plavog Dunava“), samo drugačije dobne podjele, nastati još čuvenija „Hej, Slaveni!“

Premda bismo stručnim jezikom rekli da se tu radi o izmjeni terce i kvinte, dakle, osnovnih elemenata običnog durkog trozvuka, i to još u najosnovnijem tonalitetu C-dura, postavlja se pitanje kako uvesti neprilične i neugodne, čak klasičnim harmonijom zabranjene intervale praznih kvarti. Paralelnih kvinti, seksti ili, ne daj Bože, paralelnih oktava.

Taj je neugodni zadatak preuzeo na sebe jedan mladi skladatelj zvan Claude Debussy kojeg će ovaj netom gore spomenuti rat i odvesti sa ovog svijeta. Upravo, naime, na stogodišnjicu završetka Prvog svjetskog rata, glazbeni svijet obilježava i stogodišnjicu smrti ovog najčešće izvođenog (iako bi to priznanje nevoljko palo glazbenoj industriji u svim medijima), najprihvaćenijeg i uhu najugodnijeg glazbenog opusa. Slijedom intervalskih pomaka koje smo naznačili, mogli bismo reći da je glazbom uveo u svijet legitimnost usamljenosti (kvarta), društvenost okrenutu vanjskom prostoru (seksta), te istodobnost ljudskih postignuća na zemaljskom planu (kvinta), kao i individualne dosege spram metafizičke razine duhovnog svijeta (oktava), a da se pritom ne misli niti na teologiju, niti na bilo koji sistem, pravovaljan ili nametnut sam po sebi, bilo silom državnog ustrojstva, bilo slobodnim odabirom pojedinca. Sloboda, to je nešto što se Debussyju od prvih kompozitorskih radova nametnulo kao nešto cjelovito. Ne može se uzeti naime, komadić slobode. Ili je se uzme svu ili ništa.

Od koga je to naučio? Od Petra Iljiča Čajkovskog. Kao mladi student svirao je u ljetnom orkestru Nadežde von Meck, koja je, kao što znamo, vodila svoje poslove željezničkog magnata ma gdje bila, i pri tom neprestano vodila brigu o nastanku djela koje je, tamo negdje, pisao Petar Iljič Čajkovski, omogućivši mu na taj način nesmetano stvaranje (barem u onome što bismo danas nazvali „logistika“, tj. u financijskom i kulturološkom smislu), što je opet polučilo zaštitu od napada u domovini koji su ga ocrnjivali kao „kozmpolitu“ i „internacionalistu“. Svirajući Čajkovskog, Debussyju nije bio toliko do „slavenstva“ u C-duru, koliko do

toga da ono što je poznao iz dobre obuke Gabriela Faurea, definitivno u sebi odbaci, čak i primisao da se vrati nečemu što se onda zvalo obnova duhovne glazbe kroz „Scuolu cantorum“ ili da se odaje oživljavanju tektonskih struktura koje su se nazirale u simfonizmu europske, nadasve, srednje-europske provenijencije. Ono što je osjetio, bio je manjak prostora između stvrdnutih struktura terce i kvinte. I sitne intervalske pomake u onome što je poznao iz talijanske opere kao „parlando“, a nije to bio. Osjetio je uobličene tona kroz riječ govornog jezika. No, to je nešto što dolazi na kraju opusa. Prvo je rješavao odnose među tonovima samima, unutar sedmeročlanog sistema tonske ljestvice. A ona je naravno, uvijek i uzlazna i silazna. To kažem zato da se ne ponovi ono što smo prije pola stoljeća učili u muzičkim i srednjim školama, da je antička ljestvica bila samo silazna. A kako se popelo do najvišeg tona da bi se sišlo? Za takva je pitanja Debussy imao najviše smisla i buduću da time nikome nije škodio, poznat je bio po svojoj ljubaznoj prirodi i posvuda dobrodošao, bilo da se radilo o slikarskim „salonima“ tj. izložbama ili pak pjesničkim večerima. Uostalom, nikada se ni sa kim nije natjecao. To mu jednostavno nije bilo u prirodi, a jedino natjecanje na koje je bio prisiljen za Veliku nagradu Rima, zadan školskim obvezama na Konzervatoriju, jedva je izdržao. Baš pravo „Mučeništvo Sv. Sebastijana“.

Možda bismo mogli reći da je nastojao omekšati glazbeni jezik, ali to ne bilo točno, jer je zapravo shvatio da mora otići po odgovor na problem hipertrofirane harmonije u titanskom i post-titanskom simfonizmu „fin d' sieclea“, na krajnji Istok. U Japan i Kinu. I ponovo zagrabit sa izvora zvukovne civilizacije.

Današnje učenje povijesti glazbe, baš kao i prije pola stoljeća, kao da završava sa Debussyjem. Sve nakon njega kao da se predaje specijalistima na razmatranje, a da se ono što je sa Debussyjem došlo i ostalo u svijetu smatra nečim dogotovljenim. Kao da je misija zapadne glazbe završila. I gledano intervalski, tomu je doista tako.

Claude Debussy je radio uvijek sve suprotno od očekivanog. U glazbenom jeziku. U mjeri recepcije glazbenog djela, počinjao je od onog što se filistarski preziralo kod npr. „Pastoralne“ Beethovenove, ukratko, od slike. „Potonula katedrala“ je slika. Prvo moramo zamisliti katedralu pod nekom vodom. Ali to je za one koji znaju što je katedrala. Zato je to priča sa Zapadne strane. Ali i sa Istočne, jer samo oni koji uzgajaju lan znaju da je „Djevojka lanene kose“ ustvari plavokosa, baš kao cvijet lana. Doista plava, ne „blond“. I nije ga nitko nikada napadao što se nije pridružio „Plavom jahaču“. Ravnotežu impresije i ekspresije očito je pomirio antičkim osjećajem za mjeru, kao što svjedoči „Plesačica iz Delfa“. Da je samo to skladao, bio bi R. M. Rilke europske glazbe. Ovako je puno više od toga. Spojio je mjeru sa nečim, za suvremenog čovjeka potpuno novim odnosom prema sebi, svijetu i umjetnosti: pounutrašnjo je estetiku. Osjećaj za lijepo, od tada, ovisi samo o slušatelju i njegovom stupnju razvijene imaginacije, a svaka izvedba, tj. slušanje djela, postaje nešto novo i drugačije, neuvjetovano ničim izvan glazbe. Apsurdno je da je najjednostavnijim sredstvima ostvario uzvišenu viziju jednog Brahmsa. Kako skladati objektivnu i apsolutnu glazbu.

Od tišine u kojoj se zvuk zaustavlja (u operi „Pelleas i Melisande“), da bi se izrekla govorena riječ, samo je korak do Johna Cagea i „Tišine“.