



# PIERRE BOULEZ

*dalibor davidović*

## *Prava reprodukcija je rendgenska snimka djela*

Pierre Boulez

Ako bismo tražili riječ koja točno pogađa distinktivno obilježje Boulezove poetike, u najužem izboru vjerojatno bi se našla riječ 'anonimnost'. Sam Boulez rabi je na više mjesta u svojim esejima, pa tako i u onome u kojem opisuje kompozicijska načela Treće sonate za klavir. Skladateljsko 'povlačenje u anonimnost', o kojem je ovdje riječ, ne treba tumačiti psihološki; nije riječ ni o kakvoj žudnji za regresijom nakon koje bi se autor opet mogao vratiti u svoje 'puno' stanje. Teško da se tu radi i o nekakvu 'oslobađanju' izvođača, kako pretpostavljaju oni koji smatraju da je baš on instanca 'punoće'; njihov 'oslobođeni' izvođač ipak je samo zrcalni odraz 'obogotvorenog' autora, protiv kojeg oni inače nasrću s toliko strasti. U 'povlačenju u anonimnost' nije riječ o uzmaku, niti o ustupku (a najmanje ustupku izvođaču), već samo o ukazu da 'autorstvu' nešto prethodi, nešto neuhvatljivo, što autora tek omogućuje, u što je on uvijek već upleten, ali nad čime nema nikakvih moći.

U Mallarméa ili Joycea, čijim je poetikama blizak Boulez, ta neuhvatljiva instanca je jezik – jezik kao mreža, kao sistem koji čini uvjet svakog iskaza. Boulezova 'anonimna' glazba, iz koje su uklonjene 'prepoznatljive' karakteristike, one koje bi je 'individualizirale', nije tek pokazivanje kompozicijske vještine ili domišljatosti autora, niti demonstracija izvođačkih sposobnosti, već stvarnost u kojoj bruje bezlični

kodovi, u kojoj se pokazuje ono anonimno što određuje njezinu 'glazbenost'. Kompozicije kao što su *Strukture* ili *Treće sonate za klavir* svojom bezličnošću i uniformnošću, odsutnošću 'smislenih' obliča, u prvi plan postavljaju vlastite uvjete mogućnosti kao što su opseg i kvaliteta tonskog sistema koji stoji na raspolaganju, tehničke i akustičke datosti instrumenata. Povlačenje u anonimnost rezultira nečim poput rendgenske snimke na kojoj se može vidjeti fiksirani skelet glazbe, a na njemu pak tragovi artikulacijskih razina što tu glazbu omogućuju, onih rešetki što određuju hoće li nečega biti ili ne, i kakvo će biti to što će biti.

I Boulez kao izvođač sklon je povlačenju u anonimnost. Izvesti djelo na način na koji ga on izvodi znači ponajprije 'depersonalizirati' izvedbu, tako da bi je mogao potpisati bilo tko; ukoliko bi se izvođač povukao u anonimnost, svaka bi izvedba zapravo trebala biti identična. Boulezove izvedbe nisu 'uživljavanja' u djelo što ga se reproducira, kao što nisu ni 'tumačenja' ili 'interpretacije'; za takvo što uvijek se već unaprijed pretpostavlja da se izvođač nije povukao u anonimnost, već naprotiv, da on sebi uzima pravo nešto 'tumačiti'. Svako 'tumačenje', odnosno 'interpretacija', uvijek već upada u klopku 'obogotvorenja' izvođača. U zadnjem od svojih predavanja na Harvardu 1939. godine Stravinski je govorio o razlici između 'interpretacije' i onoga što je nazvao 'izvedbom' (ili izvršenjem). Dok prva pretpostavlja „ograničenja što su postavljena izvođaču ili pak ona što ih on sam postavlja“, u slučaju druge riječ je o „striktnom ostvarivanju eksplicitne volje, ostvarivanju koje ne sadrži ništa više od onoga što ova nalaže“. Stravinski je smatrao da je drugi tip

reprodukcije zapravo širi od prvog, odnosno da je svaka 'interpretacija' ujedno i 'izvedba', no da ne vrijedi i obratno. Njegove su simpatije bile na strani 'izvedbe', dok je 'interpretaciju' smatrao nekom vrstom anomalije za koju je odgovorna 'romantika'.

Adorno, koji je prezirao kategoriju 'ukusa', svoju je teoriju 'prave' reprodukcije glazbe, koja bi se prema njemu također trebala povući u anonimnost, pravdao bez primisli na ukus izvođača. Za razliku od Stravinskog, Adorno smatra da je povlačenje u anonimnost zapravo dopuštanje onome 'univerzalnom' da dođe u prvi plan, onome što se nalazi onkraj svih pokušaja u socijalnoj sferi da ga se 'normalizira' i 'pripitomi'. Drugim riječima, 'prava' reprodukcija za njega je ona koja izvođača potiskuje u anonimnost, ukazujući na samu strukturu glazbe, a time indirektno i na ono 'vanjsko' što ju je omogućilo. Drugim riječima, 'prava' reprodukcija za Adorna je na stanovit način paradoksalna, jer ona, da bi bila reprodukcija, mora ostati u osjetilnoj sferi (tj. ostati 'čujna'), no istodobno mora otkriti ono što ta osjetilna sfera prikriva. Budući da je još uvijek vezana za osjetilnost, 'prava' reprodukcija ipak ne izmiče u potpunosti prikrivanju šifriranih sadržaja pohranjenih u strukturi glazbe. Izmaknulo bi im samo ono što Adorno smatra 'graničnim' slučajem: tiho čitanje notnog teksta. U tihom čitanju, koje je istodobno 'nasljeđe' i 'kraj' reprodukcije, ukinuta je reprodukcija u mediju zvuka, a glazbeni tekst ostao je gol. Tiho čitanje notnog teksta tako je granica koju reprodukcija ne može postići, ali prema kojoj se mora odmjeravati, jer će inače zapasti u sferu u kojoj postoje samo partikularni ukusi i interesi, sferu beznačajnosti, sferu mode i kulturne industrije.

#### BÉLA BARTÓK

Glasovirski koncerti

K. Zimerman, CSO; L. Andsnes, BPO; H. Grimaud, LSO, P. Boulez  
DG 477 5330

#### GUSTAV MAHLER

Das Lied von der Erde

V. Urmana, M. Schade, VPO, P. Boulez  
DG 469 526

#### ARNOLD SCHÖNBERG

Moses und Aron

D. Pittman-Jennings, C. Merritt, RCGO, Pierre Boulez  
DG 449 174

Od ove tri Boulezove snimke izvedba Mahlerove *Pjesme o Zemlji* najjasnije odaje prethodno spomenute 'dobre' karakteristike neke izvedbe. Ponajprije, zvuk je toliko 'stanjen' da ovo djelo u orkestralnoj verziji, koja se ovdje izvodi, ne zvuči mnogo bujnije od verzije koju je svojedobno načinio Schönberg, prerativši *Pjesmu o Zemlji* za nekoliko instrumenata uz klavir, kako bi je se moglo izvesti u bečkom Društvu za privatne glazbene izvedbe (snimku te verzije u novije je vrijeme objavila francuska izdavačka kuća harmonia mundi). Povlačenje u anonimnost izvođača ovdje znači, nadalje, mikrologijsko čitanje, artikulaciju koja se usmjeruje na detalje, cjepka ih i razdvaja, slijedeći vrlo dosljedno (inače brojne) upute naznačene u partituri. Primjerice, solo oboe na početku *Drugog stavka*

rascjepkan je u kratke fraze, kako bi se jasno čulo da je njihov intervalski sadržaj (radi se o kvartnim skokovima) uvijek isti. U posljednjem stavku postoji čitav sistem artikulacijskih obilježja kojima se, s jedne strane, sugerira njegova unutrašnja rastrojenost (gotovo svaka od epizoda u ovoj se izvedbi odvija u drugom tempu, slijedeći upute u partituri), a s druge njegova preglednost (primjerice, na vidjelo se izvlači stanovita pravilnost u odmjenjivanju ritamske figure koja čini pratnju: ona je u nekim epizodama obična, osminska, dok je u drugima riječ o triolama). Kao što i dolikuje ovakvoj 'obezličenoj' izvedbi, u kojoj se učinilo čujnim ono što se može tek indirektno čuti, i solisti su se povukli u anonimnost. Oni su ovdje više bezlični 'izvršitelji' (to se osobito odnosi na tenora) nego auratizirane i nezamjenjive 'osobe'. Umjesto da ih 'proživljavaju', njihovi glasovi radije distancirano 'predstavljaju' ove emocionalizirane scene. Veću razliku spram 'klasičnih' snimaka ovoga djela teško je zamisliti. 'Anonimna' izvedba time nije samo rendgenska snimka kojom se razotkriva ono skriveno već i izvedba o povijesti izvedbe, ona izvedba što, ukazujući na strukturu djela, daje uvid u uvjet mogućnosti svih drugih izvedbi. No, kako je i sama tek jedna od njih, ona se, svojom tehničkom realizacijom, istodobno upisuje u tu povijest – ostat će arhivirana kao 'Boulezova izvedba'.

Za razliku od Mahlera, snimka Bartókovih klavirskih koncerata je heterogenija, ne daje tako jasne signale. A i sama djela dodatno kompliciraju stvar, budući da je koncert glazbena vrsta u kojoj se pretpostavlja diferencijacija 'pojedince' od 'mase', pa je neizvjesno ide li

'obezličenje' solista ususret ocrtavanju strukture djela ili ne. Od troje pijanista na ovoj ploči najbezličniji je Andsnes, koji nastupa u *Drugom koncertu*. Njemu nasuprot su Berlinski filharmoničari, ovdje uzorno 'stanjeni' i suzdržani, osobito u *Prvom* i *Trećem stavku*, u kojima je orkestar ionako sveden na puhače i perkusije. (Taj neuobičajen zvuk Berlinskog orkestra Boulezu je uspjelo postići i na njegovim novijim snimkama Stravinskog.) Razlika između solista i orkestra znatno je naglašenija u izvedbi *Prvog koncerta*. Zimmerman, pijanist i inače sklon ponešto agresivnom, perkusivnom načinu sviranja, ovdje je središte koje zauzima gotovo čitav zvučni prostor (kao da je klavir na snimci dodatno pojačan), ostavljajući malo mogućnosti drugima. Srećom, njegova je izvedba vrlo točna i precizna, pa ne dolazi do diskrepancija između solista i orkestra. Da je drukčije, oscilacije u tempu u prvome stavku, kao i komplicirane ritamske figure, bile bi izvedene s mnogo manje uvjerljivosti. Izbor mlade pijanistice Hélène Grimaud u *Trećem koncertu* može se činiti čudan, budući da je riječ o solistici koja se profilirala ponešto 'emocionaliziranim' načinom izvođenja, no i ovo je djelo drukčije od prethodna dva. U ovoj izvedbi naglašena je prozračna faktura, koja Bartókov koncert dovodi gotovo u blizinu istovrsnih Mozartovih djela. Prije negoli 'emocionalizirana', Grimaud je u ovoj izvedbi decentna, čak i u *Drugom stavku*.

Stanovita rezistentnost prema poetskom tekstu, što ju je bilo moguće zamijetiti u izvedbi Mahlera (jer se 'obezličena' izvedba

usredotočuje samo na strukturu glazbe), u izvedbi Schönbergove opere *Mojsije i Aron* manje je zamjetna, što je možda i razumljivo, s obzirom da se ipak radi o glazbenoj vrsti iz koje je teško izopćiti tekst. U središtu ove izvedbe nije ni Mojsije, koji ima 'ideju', ali je ne može priopćiti Izraelu, jer je ona nepriopćiva i neprikaziva, niti Aron, koji je narodu doduše može priopćiti, ali je pritom uvijek iskrivljuje, vodeći ga u idolatriju; u središtu je zapravo sam Izrael, njegova kolebljivost, njegovo histerično traženje vidljivih očitovanja Saveza. Izrael je u Schönbergovoj operi predstavljen zborom koji ponekad pjeva, a ponekad artikulira tekst na način "govornog pjeva" (zboru su tako dana oba načina artikulacije koja su u slučaju solista oštro odijeljena: Aron može samo pjevati, a Mojsije samo 'govoriti'). Za razliku od nekih drugih snimki ovoga djela, recimo one Soltijeve, u kojoj je zbor faktor kohezije koji pomaže da se zvuk djela 'zaobli', da ga se približi Brahmsu, Boulezova izvedba izvlači kontrapunktičku fakturu u nastupima zbora, tako da je u konačnici njegov *Mojsije i Aron* bliži Bachovim oratorijskim djelima ili pasijama, izvodi li ih se u komornoj postavi i u bržim tempima. Samostalan život linija bilo je još jednostavnije izvući u solističkim prizorima (kao što je 2. prizor iz *Prvog čina*), koji su ionako prozračno instrumentirani, poput melodrama iz Schönbergova ciklusa *Pierrot lunaire*. *Drugi čin* je zvučno znatno bujniji, no on je, za razliku od prvoga, i po karakteru bliži operi, napose onim opernim djelima s prijelaza 19. na 20 stoljeće u kojima, kao npr. u Straussovoj operi *Salome*,

'orijentalistički' siže dolaze zajedno s raskošno, gotovo sitničavo instrumentiranom glazbom.

No, primisao je da postoji još jedan razlog zbog kojeg se u ovoj izvedbi preko teksta ipak ne prelazi tek tako. *Mojsije i Aron* je, naime, djelo o Apsolutnome. Dakako, to Apsolutno može se čitati posve doslovno, pa je utoliko ovo opera o judaizmu, religiji koja odbija ne samo slike boga, već i samo njegovo imenovanje. Ali ova opera, ionako paradoksalno scensko djelo, s obzirom na siže koji raspreda o „svemoći ideje nad riječima i slikama“ (kako kaže Mojsije u zadnjoj sceni *Drugog čina*), dopušta i da je čitamo kao alegoriju, pa tako i kao alegoriju glazbene reprodukcije. Premda Boulez u intervjuu otisnutom u popratnoj knjižici uz ovo izdanje, na pitanje o tome s kim se u operi identificira, odgovara da mu je najbliža pozicija zburjenog i konfuznog zbora, njegova uloga, promatramo li logiku 'prave' reprodukcije, zapravo odgovara Aronovoj. Aron ne krivotvori Mojsijeve misli da bi se sam 'obogotvorio'. Na početku zadnjeg prizora u *Drugom činu* Mojsije pita što je učinio da je Izrael skrenuo u idolatriju, a Aron mu odgovara da je samo učinio osjetilnim ono što je Mojsije mislio, premda ovaj nije čak ni izrekao to što je mislio. Boulezove 'prave' izvedbe tako su s jedne strane doista 'prave', one što u slušnom mediju razotkrivaju ono što nije dostupno sluhom; a s druge strane moguće ih je 'obožavati' upravo kao akustičke idole, kao izvedbe obilježene posebnim 'zvukom'.