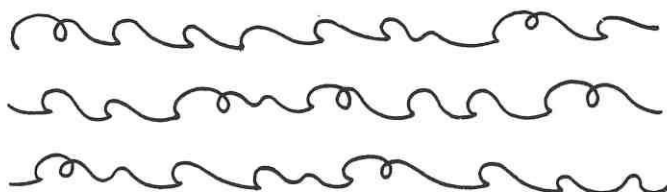


prostor glazbe glazba prostora

marcel bačić

Dom André Mocquereau (1849—1930) rekonstruirao je heironomijsku krivulju gregorijanskog koral, dakle oris kretanje po kojoj se ravnahu pjevači *scholae*. Za početak ofertorija Jubilate Deo ona izgleda ovako:

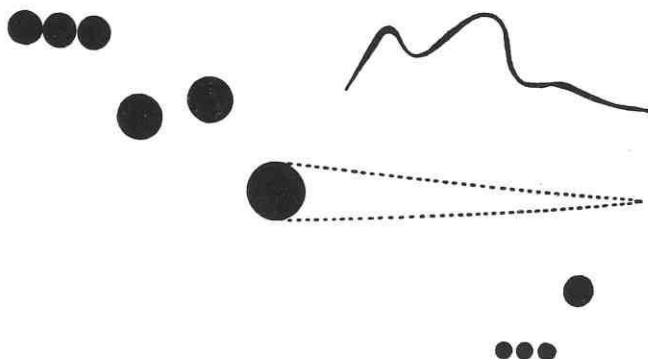


U osnovi tijeka poklapa se i s modernom notacijom:



Srednji se vijek služio neumatskom notacijom; *neuma* znači zamah, kretanja. Neume su, dakle, crtački tragovi pokreta ruke koja je u prostoru slijedila i sugerirala liniju pijeja. Uz *kinestetsko podrijetlo* moramo, dakle, konstatirati i *melodij-sku svrhu* neumatske notacije, a u širem smislu i zapadnoevropske notacije uopće.

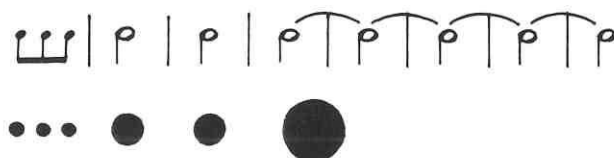
Linijom se sugerira melodijski tok, točkama ritam. Kandinski je taktove druge teme Beethove-nove Pete simfonije grafički preveo ovako:



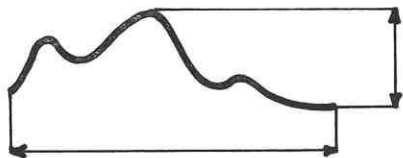
Tu su se, kao malokad jasno, sukobile dvije koncepcije vremena, *vrijeme linije* i *vrijeme plohe*. Veličina točaka (krugova-ploha) predodžuje dva parametra tona, jačinu



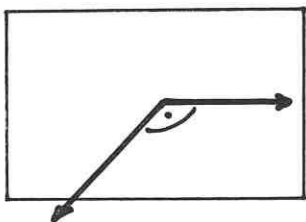
i trajanje



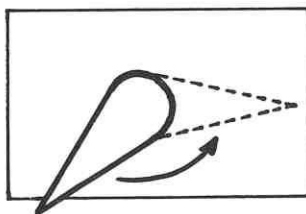
Linija predoduje dva parametra tona, trajanje (horizontalno) i visinu (vertikalno)



Iako je riječ o trajanju unutar kojega se zbiva glazbeni red, točka-krug i linija na plohi ne podliježu istoj mjeri, nisu mišljene u istom vremenu. Imanentna im vremena prkose konvenciji čitanja.



Kandinski bačenom sjenom prostornog stošca, kojim za gledatelja traje točka-krug, pokušava doći vrijeme linije

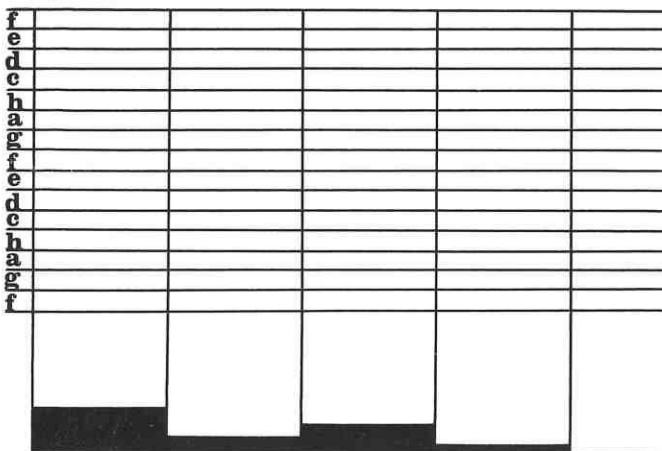


Shemu razjedinjuje vrijeme i, kao i mnogi srodni pokušaji, zaostaje za vizualnom sugestijom uobičajene notne slike.



Klee je vizualizirao prve taktove *adagia* Bachove sonate za klavir i violinu u G-duru (BWV 1019). Poslužio se uobičajenom koordinatnom diobom plohe: vrijeme protječe slijeva nadesno, visinu

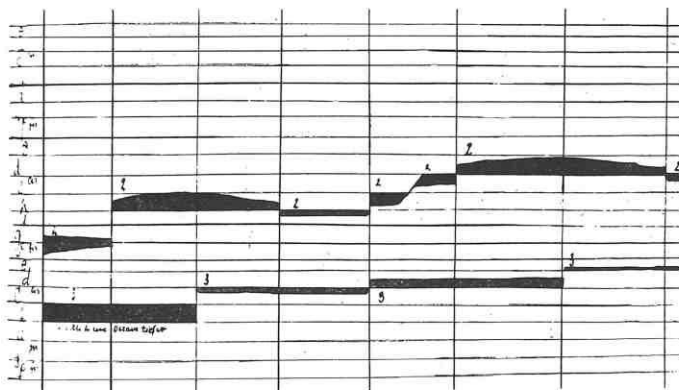
mjeri vertikalna skala: visoko je gore, duboko je dolje.



Transpozicija bi bila posve konvencionalna da nam violinist Klee nije uspio sačuvati *svoju* zvukovnu realizaciju (interpretaciju) Bachove slike sloga. Debljinom je linije, naime, preciznije nego što može notno pismo modulirao jačinu tonova i ostavio zapis svoga sviranja. (Ali Klee nije vodio računa o mogućnostima instrumenta i primjer je tretirao kao troglasni stavak s interpretacijskim mogućnostima gudačkog ansambla.) Bachovu notaciju



Klee realizira ovako:



Pod Bachovim bi zapisom morale stajati zamršene oznake dinamičke diferencijacije, otprilike

$$mp > p \quad mp < mf > p \quad p \quad mp < mf > p$$

Pred preciznom dinamičkom situacijom standardna notacija, dakle, zapada u teškoće. Karlheinz Stockhausen konstatira da je povijest uspostavila hijerarhiju diferencijacije parametara tona: razlikujemo 88 *visinskih* stupnjeva, oko 40 različitih *trajanja* (između 8 i 1/8 sek.), oko 20 različitih *boja* zvuka i tek oko 6 gradacija *jačine*. U tom omjeru podatke bilježi i uobičajeno notno pismo. S (maksimalno) toliko se zvukovnih značajki donedavna i komponiralo. Iz kvantitativne hijerarhije može se pročitati i povijesni tijek: note su najprije bilježile samo visinu tona (a i komponiranje bijaše samo raspoređivanje visina; trajanje je određivao odabrani tekst), višeglasje je iskazalo potrebu za vremenskom koordinacijom (to još nije nužno bilo i *komponiranje* trajanja), dinamika je »prirodno« proizašla iz metričkih naglasaka i harmonijsko-melodijskih napetosti (kao samostalan konstitutivni element pojavit će se tek u najnovije vrijeme), a boje, instrumentacijskim kombiniranjem pokatkad dovedene do konstituirajućih vrijednosti, mogu *proizvoditi* samo elektrofonij. Vlastite znakove notacija ima samo za visinu i trajanje, oznake za jačinu i boju daje opisno. Zorna slika sloga obuhvaća, dakle, samo prva dva parametra.

Povijest (zapadne) glazbe uvelike je određena dijalektikom slike sloga (njemački *Satzbild*) i »slike« zvuka (njemački *Klangbild*). *Satzbild* bijaše kompetencija skladatelja, *Klangbild* kompetencija izvoditelja. Zapisani zvuk u najširem je smislu imao (i ima) dvije namjene: da obilježi radnju kojom se željeni zvuk proizvodi (to je takozvana *tabulturna* notacija; naročit je primjer starogrčka instrumentalna notacija, kako ju je objasnio Curt Sachs) ili da vizualno podrži zvukovnu organizaciju. Prvi je zapis namijenjen izvoditelju, drugi slušatelju — ali i skladatelju. Jer brojni se glazbeni oblici mogu objasniti samo uz pomoć grafičkog reda.

Psihološki je, uostalom, zanimljivo da se transponiranje u *čitljivost*, bez obzira na medijsku različitost, zbiva uvijek u pravcu redukcije kontrasta. *Pismo* raspolaže samo *jednim* kontrastom. To je i stroga definicija crteža. Osnovni mu je element linija, koja, kako vidjesmo, ima »glazbeno« vrijeme. Preostaje nam da istražimo ulogu toga »glazbenog« vremena u promatranju likovnog djela.

Jedan poznat pokus, mislim da potječe od Wölfflina, pomoći će nam da *formaliziramo* poznatu priču o izvrnutoj slici u ateljeu Vasilija Kandina-

skog. Riječ je o ogledalnoj slici slike, a kažu da je sučelice ogledalu donedavna u Pradu visjela Velázquezova čudotvorina *Las Meninas*. To je ogledalo po svoj prilici bilo obješeno samo da poentira legendarnu prostornost umjetnine — ili da vulgarizira *Velázquezovo* ogledalo s odrazom kraljevskog para u dnu prikazana ateljea. Velázquezovo je djelo, međutim, *slika* — krajnje udaljena od crteža i njegova *linearnog* vremena. *Vrijeme plohe* Velázquezovo je sredstvo sugeriranja prostornosti. Sva dinamičnost proishodi iz zraka što okomito izlaze iz plohe slike. Želite li imati oprečan užitak, krenite obrisom nekog Matisseovog akta, ili poslušajte *Melodiju* Bartókove Sonate za violinu.

Ali, pred Tizianovom *Nebeskom i zemaljskom ljubavi* iz galerije Borghese ili Van Goghovim *Sijačem* iz amsterdamske zaklade ogledalo nas upozorava na nereverzibilnu asimetričnost, na nereverzibilnost vremenskog poteza kojim motrimo ta djela. (Zanimljivo bi bilo istražiti i ikonografske implikacije što ih izaziva ogledalni obrat.)

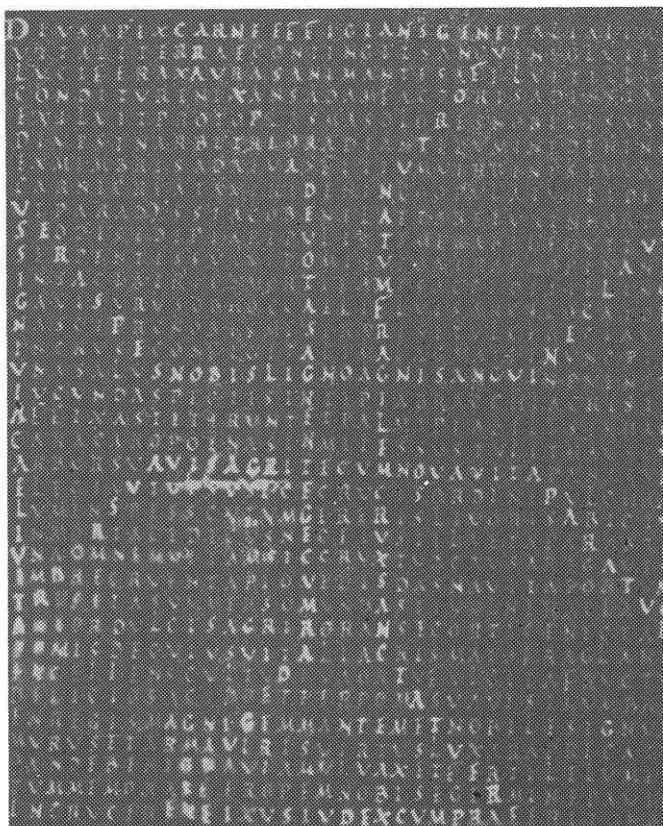
Boulez je u povodu »plastičke apologije čovjeka iz 1913«, kako je Djagiljev nazvao balet *Jeux* Claudea Debussyja, govorio o »krajnje fleksibilnom obliku mišljenja, koje se temelji na pojmu nereverzibilnosti vremena«. To je *vrijeme glazbe*. Gledano razvojno-povijesno, Boulezovo je zanimanje za Debussyja mlađe od zaokupljenosti Webernom i Schönbergom. I čisto glazbeno vrijeme katalizirano je Webernovim kompliciranim simetrijom tonoskog materijala. Boulez je Weberna pokušao izvući iz horizontalno-vertikalne glazbene determiniranosti, nazvavši njegovu strukturu *dijagonalnom*. A nije li to višeosno simetriranje glazbenog prostora analogno izvrnutoj slici Vasilija Kandinskog? Nije li apstraktna slika prije svega upit vizualnom vremenu?

Glazba dobro poznaje ovo čitanje *al rovescio*, iako ga je istini za volju odvajkada sumnjičila kao lullusku vještinu. Stari nizozemski kontrapunktičari za enigmatske su kanone obilno rabili *inverziju* i *rakov hod*, a na glazbenu su igru ogledalima vrijeme tratali još i Jean Christophe i Adrian Leverkühn. O zid je Leverkühnove radne sobe Thomas Mann, vrlo instruktivno, prikucio Dürerovu *Melankoliju* sa zagonetnim magičnim kvadratom. Klee je naslikao niz *magičnih kvadrata*, povezujući ih često s muzikalnim naslovima, ali i sa serijskim načelima strukturiranja boja. »Stari zvuk« iz 1925. horizontalno i vertikalno niže nizove od *dvanaest* »tonova« boja; godine 1923/24. nastaju prve dvanaesttonske kompozicije Arnolda Schönberga.

Među Kleeovim je bilješkama Grohmann pronašao skice na kojima polja bijahu zamijenjena brojevima: nizovi u originalu i *al rovescio*. U prošlosti ne nedostaju ni lingvističke varijante, od poznatog kabalističkog ideograma

S A T O R
A R E P O
T E N E T
O P E R A
R O T A S

do *akrostiha* Venantiusa Fortunatusa (530—609)
»De signaculo sanctae crucis« što u tkivu teksta crta znamen križa.



Ne treba valjda isticati da čuveni križevi Knjige iz Lindisfarnea prebivaju na drugoj estetskoj razini.

U glazbi je višeosna simetričnost moguća u rasporedu materijala; za niz od dvanaest tonova temperirane skale simetriranje izgledalo ovako:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

original

rak

inverzija originala

inverzija raka

U Webernovu Koncertu za devet instrumenata (op. 24 iz 1934) već je i *original* strukturiran po navedenom principu: dvanaest je mogućih tonova raspoređeno u četiri skupine od po tri tona, koji se međusobno odnose kao original, inverzija raka, rak i inverzija. Za naraštaj koji je počeo komponirati oko 1950. fascinacija je bila golema.

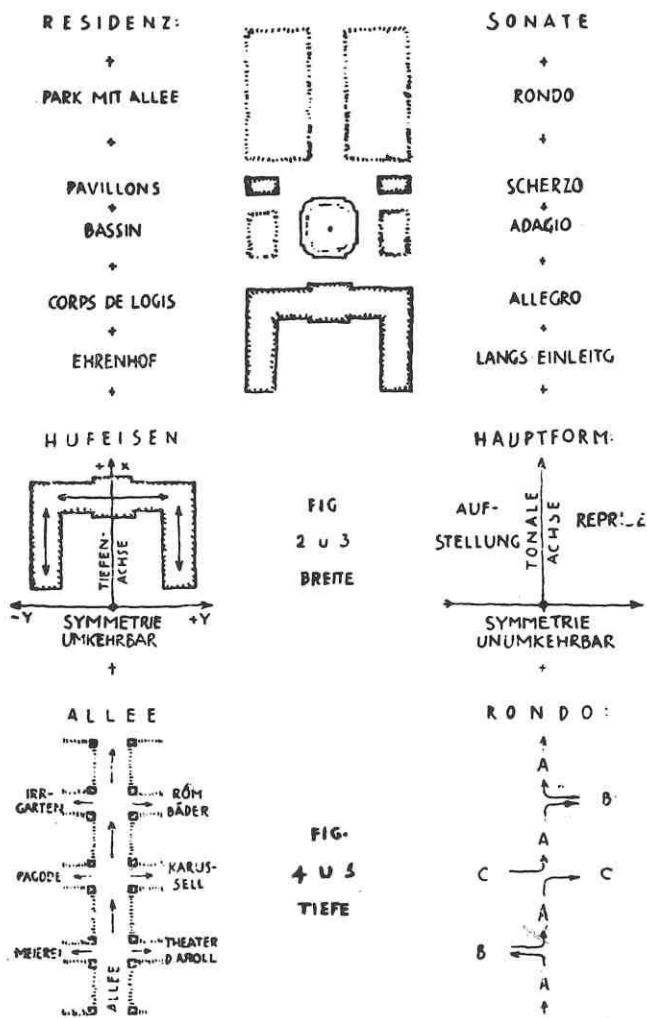
Pionirima likovne apstrakcije bijahu dovoljni glazbeni »preci«. Dobrodošla Goetheova izjava iz 1807. da »slikarstvu nedostaje generalbas« (odštampana u almanahu Der Blaue Reiter 1912) inaugurirala je konstruktivno projašnjene negdašnjih »lirskih improvizatora«. A glazba, preispitujući svoje zakonitosti, sve je više osamostaljivala *ton*. Webern pauze ne misli više samo iza i ispred tona, nego i iznad i ispod; proizvedu li flauta i rog istodobno ton *c*₁, tada moderni slušatelj ne čuje učinak njihova stapanja, nego *interval zvukovnih boja*. Likovni neoimpresionizam je valjda preuranjeno izolirao česticu impresionističke boje, i nekako ispao iz općih tendencija kao depoetizacija impresionizma. Vasarely je standardiziranjem intervala boje izvršitelj Seurata i Signaca. Moderni pogled na impresionizam, a o njem svjedoče *reprodukcije* poput onih u »Impresionizmu« Jeana Claya iz 1971, sve više respektira diskriminaciju boje uočljivu naročito na detalju. Tako su u pamćenje dozvane secesijske poentilističke tvorbe van de Veldea (zanimljivo Sunce na moru/synthèse rythmique, oko 1888/89) i Jana Tooropa. Glazbeni punktualisti morali bi se pozivati na taj *sindrom*; ukoliko i ti procesi nisu reverzibilni.

Točno poznavanje funkcije notacije u zapadnoevropskoj glazbi, a naročito u procesu glazbenog komponiranja (i u ogledalu: u procesu slušanja), utišalo bi zbunjenost koju je izazvala sasvim tiho izrečena Webernova misao: da se glazba ne može samo čuti, treba je i gledati. Stockhausen, na primjer, glazbenom čitanju pripisuje sva karakteristična svojstva čitanja uopće: »Navečer, recimo, pročitam jednu stranicu muzike, deset stranica preskočim, vratim se na neku prijašnju — a kad sam umoran, odložim knjigu... Oko, za razliku od uha, ima vremena.« Stravinski je Brucknerove partiture čitao brže od propisana tempa za njihovo izvođenje.

Vizualni se kontakt s glazbom razlikuje od slušanja. Zapadna je kultura omogućila *dvovremenski* pristup glazbi.

Oblik glazbe često je uspoređivan s arhitekturom. Karl Weidle (Bauformen in der Musik, 1925) usporedio je baroknu rezidenciju s francuskim vrtom i sonatu: »Nakon Corps de Logis — park. Nakon sugestivne ritmičnosti — svečani stupovi, nakon obećavajućeg stubišta — slobodna priroda, nakon opojnih fresaka na svodu — slobodno nebo:

adagio. Široki travnjaci, mirne površine vode udaljuju nas od energijom nabijene arhitekture glavnog zdanja. Široke stepenice u raskošnom tijeku povezuju terase; rasipno se šire sagovi vrtova; ritmičko je to napinjanje polaganog stavka... u sonati i u parku sve su prividne neobuzdanosti zatvorene strogom ornamentikom.« Za ilustraciju je dovoljno. Zanimljivija je shema:

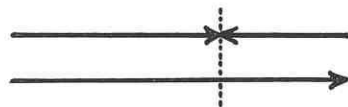


Prostorna predodžba ipak je samo jedna komponenta glazbenog djela — muzikolozi to ne zaboravljaju isticati. Ali za nas je zanimljivo da prostorna predodžba glazbe nije samo asocijativni moment slušateljske provenijencije, već suoblikovni faktor stvaralačkog procesa (Ernst Bücken). Veza između »grafičkih« i prostorno-akustičkih dimenzija konvencionalno je kruta: »Na notnom papiru 'gore'

znači 'visoko', 'dolje' znači 'duboko', 'lijevo' prevodimo s 'prije', 'desno' s 'poslije', ponekad čak i 'debelo' s 'glasno' i 'tanko' s 'tiho'... Prikažemo li visine tonova u prostornom redu slijeva nadesno — na primjer na klavijaturi — duboki se tonovi povezuju s lijevom, visoki s desnom stranom, dakle uzlazni intervali prikazuju se pravcem udesno, silazni ulijevo. Kada bismo sve to htjeli obrnuti, sukobili bismo se s velikim predodžbenim teškoćama« (Stockhausen). Raščlanjujući oblikovnu cjelinu (das bildnerische Ganze), Klee je predložio istu orijentaciju na plohi (Das bildnerische Denken, str. 39), a vidjesmo već kako se toj osnovnoj shemi pokoravahu slikovne transpozicije glazbe. Notacija zapadnoevropske glazbe izrazitom se zornošću razlikuje od svih drugih glazbenih notacija, a zapadnoevropska glazba po izrazitoj se formalnoj zatvorenosti razlikuje od svih drugih glazbenih idioma. Muzički su psiholozi upozorili da pojam oblika pretpostavlja prostornost i tvarnost (E. Kurth). Asocijativnu zatvorenost obliku daje u biti likovna, vizualna kvaliteta: simetrija. U glazbeno-vremenskoj varijanti ona izgleda ovako:

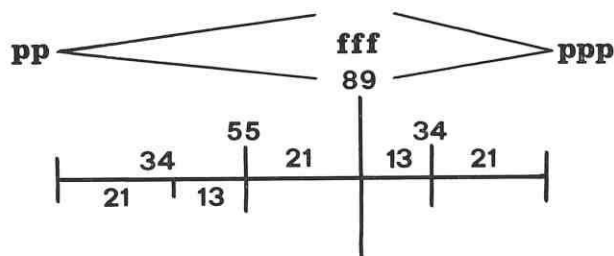
AB / C / AB

(Kod Richarda Pricea (1723—1791) nailazimo već na shvaćanje da je ono što slijedi jedno za drugim čulnog podrijetla, ali da to nije trajanje.) Nije slučajno da je najrazvijeniji oblik glazbene simetrije — sonata — povezan s razvojnog formom, dakle formom koja izrazito poštuje nereverzibilnost glazbenog vremena. Ali glazbena se simetrija nije zaustavila samo na »klasičnoj« nereverzibilnoj varijanti. Vidjesmo kako se simetrija serijelni tonski materijal. Čisto simetrične dijelove stavaka nalazimo u Bergovoj Lirskoj sviti (treći stavak, Allegro misterioso, najstroža inverzija oko kontrastnog središnjeg odlomka, dakle $A \rightarrow B / C / B \leftarrow A$), u Webernovoj Simfoniji op. 21, u Bartókovom Petom kvartetu (forma mosta: u prvom stavku ekspozicija I II III, repriza III II I s temama u inverziji). Razvojna i simetrička tendencija zajedno iznalaze točku asimetrične ravnoteže — i vremenski interval dijele u proporciji zlatnog reza.



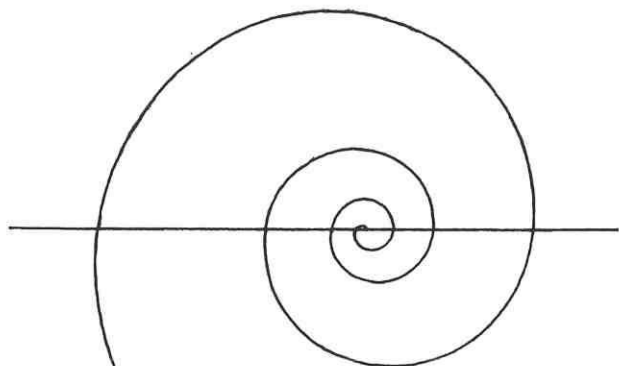
Sasvim grubo promatrano, to je točka napetosti pred reprizom u klasičnoj sonatnoj formi. Prema istraživanjima Ernőa Lendvaija (a njemu dugujem i napomenu da je u klasičnoj glazbi metrika simetrična, ali dinamika asimetrična) ta zakonitost prirodnog rasta prožima sve dimenzije Bartókovih i Kodalyjevih kompozicija. Jednostavni

primjeri: prvi stavak Bartókove Sonate za dva klavira i udaraljke sastoji se od 443 takta, a takt 274 označuje »gravitacijsko središte«, početak re-prize; trakom milimetarskog papira lako možemo vizualizirati tu proporcijску situaciju. Proporcija koju brojčano približno određuje Fibonaccijev niz (3, 5, 8, 13, 21...), neobično je čisto uočljiva u »lepezastoj« fugi Bartókove Muzike za žičane instrumente, udaraljke i čelestu (svi navedeni dijelovi auditivno su jasno razabirljivi, ali za analizu je ipak potrebna partitura):



To nalikuje na preciznost nekoga Pierova rada. I zanimljivo je kako se ta proporcijска kristalizacija zbila na udaljenim i neanalognim povijesnim točkama: u pentatonici i »melodijskoj« metriци primitivne glazbe i u Bartókovu historijskom rezimeu; u grčkoj, renesansnoj i klasicističkim umjetnostima. A po zlatnom se rezu Dante rastaje s Vergilijem i sastaje s Beatricom...

Zajedničko spekulativno podrijetlo i tu otežava jednostavnu glazbeno-likovnu konfrontaciju. Nako je jednostavnije prihvatiti vizualni temelj rasporeda; ta zapažanje nam je vremenskih proporcija nerazvijeno poput pamćenja boja. Ali fina ravnoteža pozitivnih ((—|—|)) i negativnih (—|—|) proporcijских tokova u Bartókovu primjeru nalikuje idealnoj koreografiji pogleda. A širenje u prostorne dimenzije nije put u nepremostivu zamršenost. Proporcijске točke siječe, naime, *logaritamska spirala*:



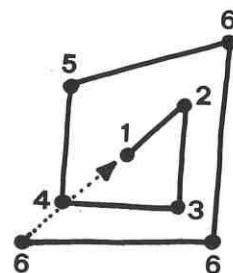
Fuge Paula Kleea, uglavnom, poštuju širok potez *Satzbilda* (na primjer *Fuga u crvenom*, 1921). Potez slijeva nadesno Klee je, iako je crtao i slikao objema rukama, nazvao progresivnim! Lucidna ritmička istraživanja, ukoliko dodiruju glazbena iskustva, također su prostrta u »partiturnom« redu. Po *Herojskim potezima gudala* iz 1938, koji su navodno inspirirani svirkom violinista Adolfa Buscha, pogled nam putuje *bustrofedonski*. Međutim, *Polifono shvaćeno bijelo* iz 1930. polifonija je *vremena plohe*, transparentne »dionice« položene su jedna na drugu, dakle umjesto linearne



ovdje imamo plošnu polifoniju (shematiziranu perspektivom).

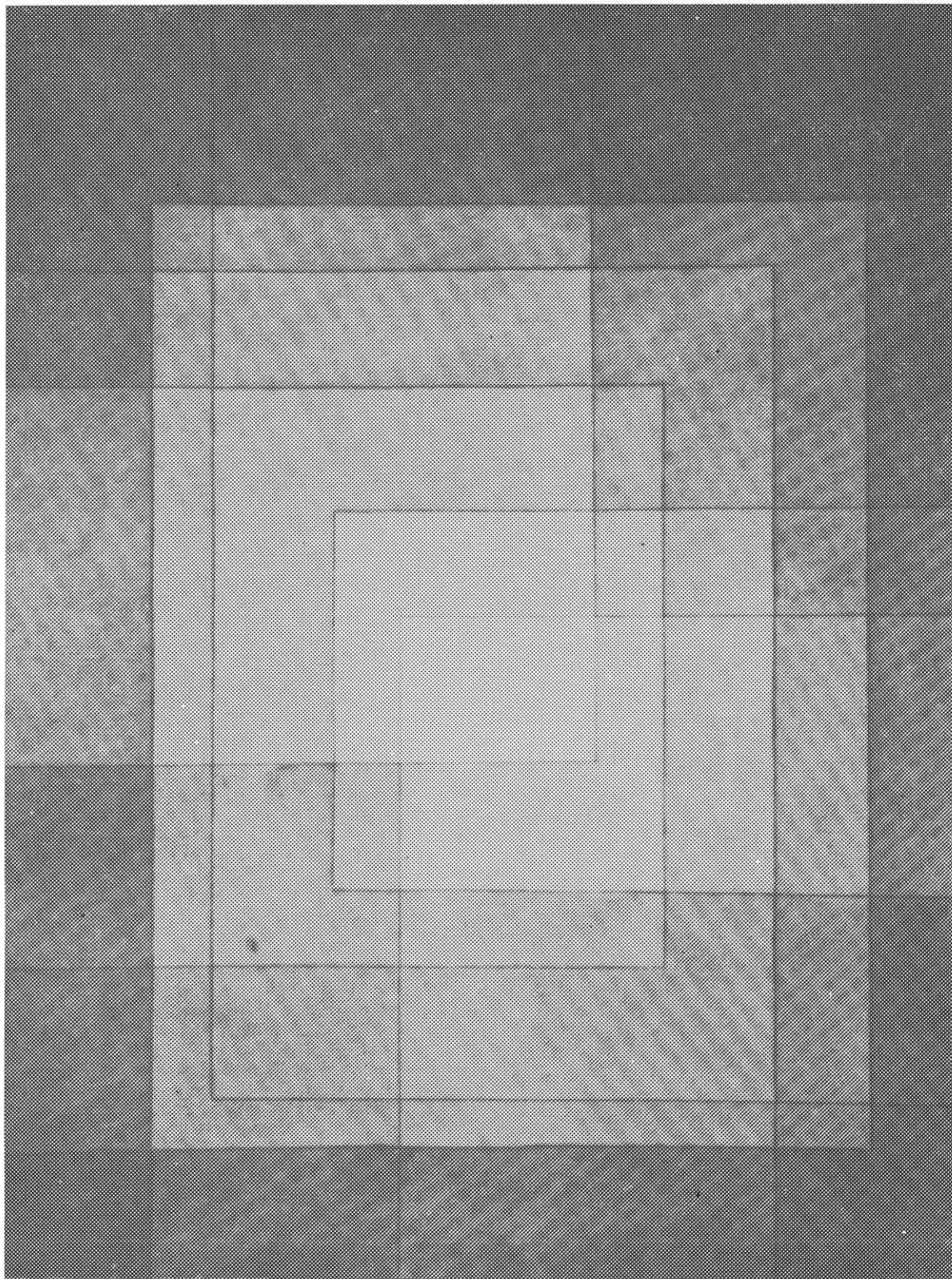


Ogledalna ploha simetrije postavljena je dijagonalno. Sam Klee odredio je i put pogleda



František Kupka rezimirao je polifono-spekulativnu koncepciju naslovima *Autor d'un point*, *Disques de Newton* i *Fugue*. Sugestiju kretanja izaziva (često i prostorno projektirana) spirala.

Etimologija *koreografije* navodi nas na razmišljanje o *koru*. Uz grčku riječ χορος rječnici kao prvo značenje obično bilježe *plesalište*, dakle prostorni pojam. Glavno je značenje, dakako, *kolo* (skupni ples) koje metonimijom postaje plesачko mnoštvo



ili naprosto strukturirana gomila (chorus Phoebi su na primjer muze); dinamički se značaj prenosi i na zakonomjerno kretanje zvijezda (chorus stellarum). *χορος* je osobito ples uz svečane zgode i vezan s glazbom; stoga riječ označuje i skupinu pjevača. Sakralnom defunkcionalizacijom u srednjem je vijeku preostalo samo *statičko* mnoštvo, *pjevački zbor*. (U odnosu na kor grčke tragedije tu bi se moglo pomišljati na purifikaciju *klasiističke* provenijencije!) Ambrozijanska antifonij-ska korska psalmodija, sa svojim novim osjećajem *tonskog prostora*, kasnoantički je most prema srednjovjekovnom *chorusu* što pjeva *korale*. *Prostorno značenje* kora ponovo spominje Amalar iz Metza u prvoj polovici devetog stoljeća. Poslije se u značenju pjevališta preselio na zapadnu emporu, gdje za običan govor i danas stoji.

Radi veze zbora i prostora pozornije valja pratiti tradiciju *antifonijskog pjevanja*. U grčkoj glazbenoj teoriji antifona bijaše oktava, pjevanje »u antifonama« pjevanje u oktavama (muški i ženski, odnosno dječji glasovi pjevaju *istu* melodiju svaki u svom registru). Mlađi Plinije izvješćuje oko 111/113. godine cara Trajana da kršćani u Bitiniji i Pontu »naizmjenice pjevaju pjesmu Kristu kao Bogu« (carmen dicere Christi quasi Deo *secum invicem*). Jedno od prvih njegovališta antifonijskog pjevanja bijaše Antiohija u vrijeme Flavijanov i Diodorova spora s arijancima (oko 350). Podrijetlo su mu, vjerojatno, orijentalno-antički kulturni običaji: dvozborni prizor iz Izidina kulta vidimo na jednoj zidnoj slici iz Herculuma. Poluks (2. stoljeće) izvješćuje da podijeljenost na dva poluzbora bijaše uobičajena od starine. Tirtej se navodno već u 7. stoljeću prije Krista koristio trima skupinama. I Plutarh možda govori o »polifoniji« prostorno razdvojenih grupa. Neposredan uzor bijahu, međutim, dijaloški pjesmotvori Afrema iz Nizibisa (umro 373) tzv. *soghîtha*.

Dvozorno pjevanje *sekvenci* uobičajilo se u razdoblju gotike, iako već iz Notkerova St. Gallena imamo vijesti o takvom pjevanju. U Italiji pod utjecajem fauxbourdona, dakle izrazito *vertikalnoga* zvukovnog osjećaja, već u drugoj polovici petnaestog stoljeća nailazimo na potvrdu dvozornog *višeglasja*. Muzikolog Heinrich Besseler opisuje Benozzove freske s lijeve i desne strane oltara u medičejskoj kapeli u Firenci (1459—63): »Lijevo osam pjevačica s ravnateljem izvodi jednu menzuralnu *Gloriju*, dok desno drugi zbor izbrojava stanke (četiri anđela u drugom redu — vjerojatno zabunom — prikazani su pjevajući).« Iz obilja procesijskih pjesama u duhovnim zbirkama onoga doba može se zaključiti da je često bila riječ o glazbi na otvorenom prostoru, pri če-

mu je i akustika *trga* odigrala svoju ulogu u formiranju zvukovne predodžbe. Prije publikacije glasovitih Willaertovih dvozbornih psalama (1550) posjedujemo podatak da su prilikom susreta francuskog i engleskog kralja 1520. godine nacionalni zborovi naizmjenice pjevali jednu misu. To je, ukratko, pretpovijest mletačke višezbornosti, neodvojive od prostora Sv. Marka. Crkva je od 1490. godine posjedovala dvoje orgulje, u odvojenim emporama. Prostorno odvojeni zborovi, *cori spezzati*, pjevahu s empora i galerija, a broj im se na prijelazu u sedamnaesto stoljeće popeo do pet. Willaert, Rore, Zarlino, Donato, Croce, a nadasve ujak i nećak Andrea i Giovanni Gabrieli, prostornim se poimanjem zvuka približavahu baroku. Između zvukova s empora i galerija, između pitanja i odgovora, tonova i jeke, definiran je slušatelj — u isto vrijeme kada je preda nj postavljena pozornica s mladom operom. Savršeno uravnoteženu linearnost *rimске* tradicije lijepo čuva slika sloga (po Jeppesenu i Adornu to je najbolja škola komponiranja, a po Stockhausenu je upravo *pisanje* posao kompozitora). Zvukovne blokove Sv. Marka partitura neprimjereno razlaže, oni se ne daju *reducirati*. Prostor i glazba uzajamno se definiraju.

Arhitektura crkve sv. Tome u Leipzigu slično je oprostora Bachovu Pasiju po Mateju. O galantnim glazbenim dijalozima svjedoče još neke Mozartove skladbe, na primjer Notturmo za četiri orkestra iz 1776/77. (K. V. 286).

Barokni *concerto grosso* suzuje prostor na opseg izvodilačkog ansambla, ali dobro pamti učinak kontrasta zvukovnih masa (*concertino* i *ripieno*).¹ Taj kontrast odredio je dijaloški karakter sonatne ekspozicije — i kada govorimo o preglednoj *arhitekturi* bečkih klasičara, pametniji smo nego što mislimo. Sačuvani tlocrti orkestarskog rasporeda dragocjeni su dokumenti za istraživanje glazbene *topike*. Danas uobičajen polukrug znatan je napredak u otprilike tristogodišnjem razvoju — i primjer kako prostorni raspored proishodi iz glazbene strukture. Limeni puhači u Berliozovu *Requiemu* pušu na sve četiri strane svijeta. U njegovoj *Instrumentaciji* nailazimo na važnu napomenu: »Za kontrast pitanja i odgovora skladatelj odabire stanovite skupine orkestra. A da bi se on jasno i lijepo isticao, potrebno je dijaloški konfrontirane grupe međusobno dovoljno udaljiti. Stoga skladatelj mora u partituri navesti i primjeren *prostorni* raspored.« Prostor za Wagnerove glazbene drame po kompozitorovim je uputama izgradio

1

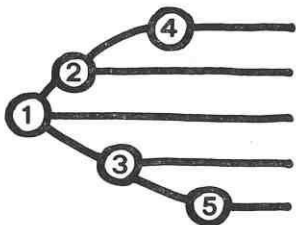
Concerto grosso zapravo je bliži responzorijalnom pjevanju.

lajpciški arhitekt Bruckwald (*Festspielhaus* u Bayreuthu, 1872—76). Amfiteatralno gledalište i slušalište, dubok i natkriven prostor za orkestar. Jedna Schinkelova skica iz 1817. zastupa slične akustičko-prostorne obzire. Schinkel je po svoj prilici slijedio zamisao Ludwiga Friedricha Catela (Berlin, 1802), a on de Marettea (*Mémoire sur une nouvelle orchestre de salle de spectacle*, Paris, 1775).

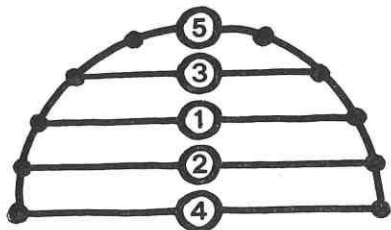
Istraživanje *petog parametra tona*, njegova *mjestu u prostoru*, dovelo je Stockhausena do zamišljanja idealnog prostora za prostorno slušanje. Bila bi to golema šuplja kugla, obložena zvučnicima, sa zvučnom propusnom i prozirnom platformom za slušatelje. Zvuk bi dopirao iz svih pravaca. Stockhausenove *Grupe za tri orkestra* (komponirane 1955—57) čuli smo u jednoj zagrebačkoj velesajamskoj hali. Nekoliko godina kasnije otrpjeli smo Stockhausenove jadikovke o jednonoćnom i djelomice jalovom »zvučnom oblaganju« Grahorovog Glazbenog zavoda...

Pseudohucbaldovske sholije *musicae enchiridae* (s početka 10. stoljeća) zahtijevaju od pjevača obzirnost prema crkvenom vremenu i *mjestu*, dakle prilagodbu liturgijskim i *prostorno-akustičkim* uvjetima.

Jedinstvenost *linearno-plošne* i *prostorne* koncepcije glazbe nalazimo u već spomenutom prvom stavku Bartókove Muzike za žičane instrumente, udaraljke i čelestu iz 1936. To je »lepezasta« fuga koja se *na papiru* (»u partituri«) razvija ovako (označen je redosljed nastupa pojedinih dionica):



U *tlocrtu* situacija izgleda ovako (točkama su označena mjesta pojedinih instrumenata: violina, viola itd.; brojevima je označen redosljed nastupa; određena pojednostavnjena *korekcije* su nekih Bartókovih nedosljednosti):



Slika zvuka zbroj je slike sloga i slike prostora.

Predodžba muzičke ljestvice (skale) potječe iz svijeta vidljivog; ljestvica je slika niza tonskih visina na instrumentu. Zapadnjački ritmičko-metrički fundament je svijest o racionalnom redu između dva naglasaka. Vremenska sukcesija s metričkom diobom, a intervalskim proporcijama, predočena na žici monokorda (latentno vertikalizirana), okosnica je glazbene teorije.

Otprilike u vrijeme kad je pod papom Grgurom Prvim (590—604) uređivana rimska liturgijska glazba, Izidor Seviljski zapisao je: »Glazba prolazi, ukoliko je pamćenje ne sačuva, jer zapisati se ona ne može.« Ljepota koju pamćenje otima čulima ideja je što dobro pristaje uz platonički stožac srednjovjekovnog poimanja. Ali ugled glazbe drugog je podrijetla. S pitagorejskim je autoritetom zauzela mjesto u *quadriviumu*, i za cijeli srednji vijek ostala *znanost*. Od epistemološkog su se značaja *slobodnih umijeća* oštro lučile tehnološke preokupacije *artes mechanicae*. U njihovu su okrilju prebivale buduće *likovne umjetnosti*.

Zornost se k univerzalnom uzdizala izravno i neovisno, paralelno sa značenjem i smislom. *Opus artificiale* i *opus naturale* posjedovahu istu objektivnu ljepotu, a »pred jednim te istim rukopisom netko je upravljao pozornost na boje i oblička, drugi hvalio smisao i značenje« (Hugo od Sv. Viktora, 1096—1141). Značenje riječi znalo je čak utonuti u čujnu ili vidljivu tvar, u neprevediv red aliteracija i srokova (irski pjesmotvor »Hisperica Famina«) ili u vizualno vođen akrostih (spomenuti *akrostih* Venantiusa Fortunatusa). Hermeneutički su slojevi oplitali izvornik, a izvornik je tvornošću odolijevao hipoteznosti; *cantus firmus* dogme i *kontrapunkt* komentara. Prenosjenjem glazbene diobe na *vrijeme plohe*, dakle *proporcioniranjem prostorne sukcesije*, pokušao je Leonardo slikarstvu pribaviti znanstveni ugled. U 34. poglavlju (izdanje Ludwig; 27. u izdanju Kulture, Beograd 1953) svoga *Traktata o slikarstvu* on piše: »Mada se stvari što se nalaze sučelice oku u neprekinutu slijedu međusobno dodiruju, ipak ću postaviti svoje pravilo razmaka od po 20 lakata, kao što je i muzičar, međusobno slivene tonove stupnjevao, nazvavši razmake primom, sekundom, tercom, kvartom i kvintom. Dizanje i spuštanje glasa razdiobom je imenovano.

Kažeš li, o glazbeniku, da je slikarstvo mehaničko jer se vrši radom ruku, reći ću ti da se i muzika proizvodi ustima, a i ona su ljudsko oruđe — u tom slučaju dakako ne u službi okusa, kao što ni slikareva ruka ne služi opipu. Riječi su svakako još manje vrijedne od tih poslova.

A ti, što pišeš znanstvena djela, ne prepisuješ li i ti rukom ono što stoji u duhu, kao što to čini i slikar.

A kažeš li da je glazba sazdana na proporcijama, pokazat ću ti da sam na istima razvio slikarstvo. Na višoj razini stvar koja užitek pruža boljem čulu; slikarstvo što zadovoljava vid odličnije od glazbe, koja zadovoljava samo sluh. Odličnija je stvar koja je trajnija. Dakle, glazba, koja prolazi i u vrijeme nastajanja, manje je vrijedna od slikarstva, koje s glazurom postaje vječno. (. . .)
Ako kažeš da se glazba ovjekovječuje zapisom, za slikarstvo to i mi činimo ovdje pišući. Dakle: budući da si glazbi udijelio mjesto u slobodnim

umijećima, moraš ondje smjestiti i slikarstvo — ili udaljiti glazbu.

A primijetiš li da se slikarstvom bave neznatne osobe, kazat ću ti da neznalice iskvaruju i glazbu.»

Ecije je nekom Hiparhu pripisao shvaćanje da zrake što izlaze iz oba oka svojim krajevima, poput ruku, dodiruju predmete. »Uz ovo shvaćanje neki spominju i Pitagorino ime, očigledno zbog učiteljskog mu autoriteta« (Parmenid, Test. 48).