
РЕЧ КОМПОЗИТОРА

Чланак примљен 5. 4. 2001.
УДК 78.01.1(492)(047.53)

Јелена Новак

МУЗИКА О МУЗИЦИ

Разговор с Лујем Андрисеном¹



Луј Андрисен

Холандски композитор Луј Андрисен, описиван као „онај чија провокативна политика и контроверзна музика скандализују естаблишмент света класичне музике већ деценијама“,² рођен је у Утрехту 1939. године. Његово рано стваралаштво указује на „композитора дисонантне и хроматске музике серијалног и постсеријалног стила, критички настројеног обожаваоца конструктивизма Булеза (Pierre Boulez) и Штокхаузена (Karlheinz Stockhausen), али и концептуализма налик Кејџовом (John Cage).“³

У разговору који смо водили Андрисен је поменуо Стравинског, једног од својих омиљених композитора, због полемичког става према музици која га је окруживала. А управо полемичност, жив и аналитичан дух, дају основни печат и Андрисеновој поетици. Та полемичност, потреба да се једна музика про-

¹ Разговор с Лујем Андрисеном (Louis Andriessen) вођен је 1. децембра 2000. у Раджејовицама у Пољској, где је Андрисен одржао предавања о својој најновијој опери *Пишући Вермеру* (*Writing to Vermeer*, 1999), рађеној у сарадњи са редитељским тандемом Питер Гриневеј (Peter Greenaway) и Саскија Бодеке (Saskia Boddeke). Предавања су одржана у оквиру двадесетог курса за младе композиторе који је организовао пољски огранак Међународног друштва за савремену музику (Polish Section of International Society for Contemporary Music). Назив теме курса је био *Опера, музички театар и нове вокалне технике*.

² Robert Schwarz, *Minimalists*, London, Phaidon Press, 1996, стр. 204.

³ Elmer Schunberger, *Louis Andriessen – or not yet?*, CD booklet CV54, Donemus, 1996.

коментарише другом у уској је, чини се, вези са његовим робусним карактером. Он не воли да поштује правила и не мари превише за музичке савете других. Нашаливши се током предавања на свој рачун, рекао је да као професор непрестано саветује младе композиторе и сугерише им како да поступају с музиком, иако он сам никада није слушао професоре.

Андрисен је био у прилици да развија полемичан музички дух од најранијег детињства. Његов отац Хенрик (Hendrik Andriessen), композитор и оргуљаш у Утрехтској катедрали, заслужан је за Лујево најраније музичко образовање и љубав према импровизовању, француској култури, као и проучавању музике Јохана Себастијана Баха (Johann Sebastian Bach), али и читавог барокног стила. Андрисен често истиче велики значај који Бахова музика има за њега, каже да је готово свакодневно свира и да у њој проналази снагу за сопствено деловање.

Мешавина утицаја којима је био изложен такође је заслужна за „полемичност“ његове музике. Европска традиција, поготово музичка модерна, оно је са чиме се Андрисен сусрео током школовања. Његов професор Кес ван Барен (Kees van Baaren) први је композитор додекафонске музике у Холандији. Под његовим утицајем и Андрисен је касних педесетих „ступио на тле“ серијализма, супротстављајући се, како сам каже, свету настројеном ка француском неокласицизму коме је припадала његова породица. Тако је био међу првима који су се у Холандији бавили серијализмом. У неколико наврата од 1962. до 1964. учио је код Лучана Берија (Luciano Berio) у Милану и Берлину, а тада се упознао са Булезом, Штокхаузенем и кругом композитора око Џона Кејџа.

Почетком шездесетих серијализам је престао да га занима и тада се упустио у истраживање авангардистичких експеримената. То време обележила је и његова друштвено-политичка ангажованост – био је разапет између марксизма, „прогресивних авангардних идеала и друштвеног елитизма авангарде“.⁴ Елитизам му је сметао. Одлучио је да игнорише симфонијске оркестре и симфонизам уопште. У њима је видео оличење капиталистичке моћи. Трагао је за звуком који ће истовремено кореспондирати са цезом и авангардном музиком. Понесен друштвеним збивањима шездесетих, пожеleo је да развије стил који ће комуницирати са широм публиком.

У том смислу пресудан утицај на Андрисена је дошао из Америке. С једне стране, он је непрестано пратио развој популарне уметности и цеза, а с друге, био је фасциниран оштром репетитивношћу музике америчких минималиста коју је први пут чуо почетком седамдесетих. Основао је сопствени „демократски“ ансамбл под називом *Упорност* (хол. *Volharding*), ансамбл уз помоћ којег ће преиспитивати границе између „високе“ и „ниске“ уметности. Сматра се да композиција *Држава* (*De Staat*, 1972–76) означава улазак Андрисена у зrelu композиторску фазу, фазу у којој је остварен специфичан амалгам минималистичке пријемчиве репетитивности и хроматичне ди-

⁴ Robert Schwarz, op. cit., p. 205.

сонантности европске авангарде. Једно од најзначајнијих дела из седамдесетих јесте и *Време (De Tijd, 1979–81)*, дело у коме су коришћени текстови светог Августина (St. Augustin) о природи времена. Питања која св. Августин поставља кореспондирају са Андрисеновим интересовањима за испитивање односа између рецепције реалног и музичког времена.

У међувремену, Андрисен ради на популаризовању америчког минимализма у Холандији. Године 1976. организује семинар о минималистичкој музици на Хашком конзерваторијуму, а у то време оформљује се и његов други ансамбл *Хокетус*. За инструментални ансамбл, који је нека врста комбинације поменута два ансамбла, настаје композиција *Стил (De Stijl, 1984–85)*, једна од кључних у Андрисеновом опусу. Преносећи у њој пропорције са једне од слика Пита Мондријана (Piet Mondrian) у музику, Андрисен ревидира статус пасакаље, буги-вугија, цез инструмената, репа, па чак и дванаесттонског компоновања, и прави специфичну стилско-идеолошку микстуру која балансира на ивици између уметничког и популарног.

Иако је настала као самостално дело, композиција *Стил* је постала део четвороставачне опере *Материја (De Materie, 1984–89)*, рађене у сарадњи с Робертом Вилсоном (Robert Wilson). Но, то није ни прво, а ни једино обраћање Андрисена музичкој сцени. Поред ранијих музичко-сценских дела (*Reconstructie, 1969, Mattheus passie, 1976, Orpheus, 1977, George Sand, 1980, M is Muziek, Monolog & Moord, 1993*) деведесетих пише и две опере: *Роса, коњска драма (Rosa, a Horse Drama, 1994)* и *Пишући Вермеру*. У овим операма Гриневејев редитељски поступак кореспондира са различитим „неузглобљеностима“ које у музици остварује Андрисен. У опери *Роса*, чији се либрето на начин близак криминалистичким причама бави неразјашњеним композиторским смртима, каква је она Антона Веберна (Anton Webern), Андрисен у музици, поред инсистирања на далеком еху минималистичке репетитивности и оштрим дисонанцама појачаним неубичајеним саставом ансамбла, актуелизује и односе између уметничког и популарног, популарног које овога пута проистиче из музике писане за каубојске филмове. У *Вермеру*, пак, он „полемише“ са холандским музичким бароком, једном од композиција Ј. П. Свелинка (Jan Pieterszoon Sweelink), музиком Кејја, Стравинског, али и себе самог.

Један од основних аспеката Ваше поетике је иронија. Можете ли да кажете нешто више о томе?

Почели сте од најтеже теме! Могу ли прво да запитам шта је Вас подстакло да ме питате о иронији? Како сте дошли до те речи? Ја доста говорим о томе, али тек у последње две године, или годину дана. Да ли сте видели интервју у коме сам говорио о тој теми?

Читала сам понешто... Поменули сте иронију данас на предавању, али осетила сам тај однос слушајући Ваше композиције. Поготово, можда, у

„Трилогији последњег дана“ (*Trilogie van de Laatste Dag*, 1996–97), а такође је веома очигледан у Вашој опери „Роса, коњска драма“, као и у опери „Пишући Вермеру“. Можда је то због начина на који користите друге врсте музике; тај начин је иронијски.

Савршено сте објаснили оно што сам желео да знам. Ја заиста себе не познајем у великој мери, али покушаћу да дам подробније објашњење, јер то је добар разлог да се ствари ставе у некакав ред. Дакле, та тема се појављује с времена на време, али у *Вермеру* је иронија, чини се, ипак, благо потцењена. Стога сам веома срећан што могу да формулишем још неколико других ствари, али не сувише, јер то би требало да буде лако и неоптерећено.

Мислим да сам иронију почео да откривам након настанка *Росе*, заправо, када сам почео да проучавам музику Карла Филипа Емануела Баха (Karl Philip Emanuel Bach). У основи, било је то у време мог преласка са радикалне, концептуалне минималистичке репетитивне музике, коју сам радио седамдесетих и осамдесетих година, на писање музике у којој ће се, на пример, истовремено догађати две ствари. Сматрам да је идеја о сучељавању контрадикторних материјала у истом делу веома тешка, јер се веома лако може десити да напишете потпуно конзервативну музику. Дакле, почео сам да размишљам не о одласку уназад у историју, него о прикупљању тачака историје и кретању напред, попут онога што се десило у развоју традиционалне сонатне форме од Јохана Себастијана до музике његових синова. Јер, ту се заправо родила идеја о постојању различитих типова музике у оквиру једног музичког дела. Наравно, могуће је опширно говорити о разликама које постоје између споре музике у брзим *Коралним фантазијама* Баха – оца, и онога што су синови, као и аутори попут Скарлатија (Domenico Scarlatti) и осталих, урадили са брзом музиком. Они су напустили веома спору музику. То је јако занимљива тема.

У међувремену, не знам тачно од када, почео сам да откривам у филозофији, поготово западној, севернонемачкој филозофији, развој идеја које имају мање или више везе с тим, сасвим јасно и развој онога што данас познајемо као дијалектику, од Канта (Immanuel Kant) до Хегела (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) итд. Супротставио сам (иако мислим да ми још увек није сасвим јасно на који начин су те ствари међусобно повезане) Хегелов оптимистички приступ, позитиван приступ који говори о томе да све стоји у некаквој врсти контрадикције и да управо та контрадикција води ка прогресу, води до нечега другог што опет води ка нечему другом, што је сасвим сигурно, у већој или мањој мери узнапредовало, супротставио сам тај приступ покрету који, чини ми се, почиње са романтизмом и који је на самој ивици дијалектике и у коме су филозофи попут Шлегела (Friedrich Schlegel) и Фихтеа (Johann Gottlieb Fichte), али и уметници попут Хајнеа (Heinrich Heine). Они су покушали да објасне да контрадикције не чине континуирани ток, него да је то естетика супротности међу стварима, као и међу живим бићима, која је

прикривена, али и непрестано присутна. То значи да нисмо у могућности да разликујемо ствари о којима једино и поседујемо сазнање, а то је да смо у потпуности различити од било чега другог. Као што је и Фихте говорио о томе, веома је компликовано. Јер, коначно изгледа да је једино што смо у могућности да спознамо – чињеница да ћемо умрети. То је место на коме се појављује иронија по први пут у немачкој романтичарској филозофији. Мислим да је Шлегел био онај који је чињеницу да ћемо умрети, једину сигурност коју имамо, назвао драматичном иронијом. То је иронија о којој ја говорим. Не говорим о старогрчкој идеји о прављењу шале казивањем супротног од онога што се заиста мисли, што је, наравно, чак и данас, основно значење те речи. Данас се појам иронија користи готово за сваку шалу. Међутим, његово филозофско сагледавање је дубоко укорењено у меланхолији, нећу рећи и фатализму, јер то није истина. То је меланхолија с којом би требало да смо у могућности да се суочимо, да је прихватимо и да се са њоме изборимо. То је тачка у којој се мој живот сада налази и то свакако има везе и с тим да сам у животу већ ишао многим и различитим путевима.

За мене је био веома значајан и револуционарни период шездесетих година, са свим активностима и спонтаним акцијама, уличним демонстрацијама и људима који су почели да се враћају марксистичким теоријама. Не знам колико знате о том значајном покрету интелектуалаца на западу, али он је био веома важан. Био сам део тога и спознао разлоге услед којих желимо бољу ситуацију, како за музичаре, тако и за радничку класу, али и за било кога другог. Организовали смо заправо и основне елементе онога што се код вас дешавало, комунизма.

Неопластицизам Пита Мондријана, који Вас је интересовао у једном периоду стваралаштва, такође се суочио са концептом мењања друштва уметношћу...

Ван Дузбург (Theo Van Dusburg) је био истакнути социјалиста. Мондријан је био више окренут метафизици. Имао је различита метафизичка интересовања. Битно је познавати и столара, касније и архитекту Ритфелда (Gerrit Rietveld), који је правио тај предиван намештај која сада кошта милионе долара. Међутим, он је тај намештај правио за радничку класу. Био је веома јефтин, али и веома леп – типично за то време и за социјалистички начин размишљања, наравно.

Даља истраживања дијалектике музике укључила су неколико ствари. Рад са супротстављањем [различитих музичких материјала, прим. Ј.Н.] за мене је био прилично нов након што сам написао оперу *Роса*. Тешко је говорити да ли се то заправо чује у музици. Нисам сигуран. Размишљајући током овог разговора који водим с Вама, присећајући се – на пример – корала Јохана Себастијана Баха, брзе музике комбиноване са спорим мелодијама,

схватам да је она можда много више у том смислу иронијска него оно што је Бетовен (Ludvig van Beethoven) касније радио са сонатном формом. То је веома компликовано и, на крају, сматрам да се уопште не може успоставити директна веза између музичког језика и језика филозофије.

Али, тачна је још једна ствар, а то је да сам више него многи други композитори свестан чињенице да је музика, коначно, само и једино о музици самој. То ствара читаву иронију. Међутим, тешко је то дефинисати као иронијску примедбу. Ви ћете то учинити боље од мене.

Наилазила сам на текстове у којима се говори о Игору Стравинском као о Вашем идолу. Стравински је утицао на Вас, а једном приликом је и рекао да музика не може да изрази ништа што није музика. Реците нешто више о Вашем односу према музици Стравинског.

Ово питање такође захтева дуг и компликован одговор. Али, покушају да будем кратак. Свакако је тачно да је Стравински пример за оно о чему смо управо разговарали. Он је прихватио чињеницу да се, када пишете музику, суочавате са другим врстама музике. Он је, такође, непрестано себе стављао у позицију да ради нешто што још није чинио. То највише задивљује. Стално је покушавао да развија своје интересе у различитим правцима. Делом је то било и због његовог ослушкивања духа времена, *Zeitgeist*-а како би то рекли Немци. Али, он свакако није био без осећаја за оно што је модерно. Но, то није основни разлог због кога је то чинио. Понашао се тако јер је био дете свог времена. На почетку, он је био испред свог времена. Значи, може се бити у исто време и испред и иза свог времена. Понекад је био и иза свог времена, такође. Полемисао је са музиком која је била око њега. То још увек није иронијски. Међутим, постоји и друга реч коју можете употребити за то, а то је извесна дистанца која постоји у односу између онога ко ствара дело и дела самог. Према моме мишљењу, то и јесте основни пример како би требало радити са компоновањем. Не сме се ни помислити на покушавање директног изражавања специфичних емоција. Свакако, он је то исто мислио оним што је рекао, а што сте Ви цитирали. Сигуран сам да је и Стравински, попут мене, сматрао да је могуће писати изузетно емотивну и страствену музику. Али, он није мислио на то. Није могуће написати музику која, на пример, изражава љубомору. Потпуно је безнадежно размишљати о таквим аналошким равнима. Ево доброг примера: свима пођу сузе на очи када слушају *Blute nur* из Бахове *Пасије по Матеји*. То је веома тешко. Али, то стање има много више везе са утехом или вером или некаквим другим појмовима који се не могу објаснити до краја. Радост и срећу доноси квалитет музике.

Било би занимљиво да кажете нешто више о музици која је на Вас утицала. Ти утицаји су веома различити: Стравински, Ваш отац Хенрик и брат Ју-

ријан (Juriaan Andriessen), затим Јохан Себастијан Бах, амерички минималисти, серијални композитори...

Мој учитељ, Ван Барен, био је композитор додекафонске музике. Ми смо били прва генерација његових студената која се отворила према строгом серијалном компоновању у Холандији касних педесетих година. Међутим, додао бих још једну смерницу која је била значајна за оно што сам радио, а то је цез музика или оно што сада зову афро-америчком музиком. Када сам био дете, шестогодишњак, канадска армија је ослободила Холандију од немачке окупације. Током првих година мог живота Холандија је била у рату, или можда не баш сасвим у рату, била је под немачком окупацијом и имала је различите занимљиве утицаје. Пре свега, мој отац је био веома сумњичав према немачкој култури, али не због рата. То је био случај још пре Првог светског рата и то највероватније има везе са тиме што је он био католик и као такав оријентисан према француској култури. И тако, када сам имао шест година, канадски тенкови су дошли у Утрехт, град у коме смо живели. Моја сећања потичу од тада, а посебно од онда када смо се преселили у Хаг, тада сам имао десет година, то су биле ране педесете. Тада сам, што сам више могао, слушао радио. Ослушкивао сам не само популарну културу тога времена, а то има много везе са популарном музиком (уколико бисте данашњим љубитељима популарне музике рекли шта смо тада звали популарном музиком, они би се осетили постиђенима што је у употреби иста реч), него и емитовање америчких цез програма, нових струја у америчком цезу. То није био само буги-вуги и популаран цез, него и прогресивни цез попут бибаса, а касније кул цез и биг бендови попут оног Стена Кентона (Stan Kenton). За моју генерацију у Холандији та култура је била веома значајна. Међу мојим пријатељима било је такође и људи који су проучавали модерну класичну музику. У то време већ сам одслушао читавог Стравинског, Хиндемита (Paul Hindemith), читавог Бартока (Bela Bartok), Прокофјева итд. У међувремену, трудили смо се да слушамо, колико год смо могли, америчку цез музику – од трија и сола, до оркестарске музике. О томе смо највише и разговарали. Када сам имао дванаест година, 1952. године, мој брат Јуријан је долетео из Америке у Холандију. И то је била моја предност. Он је у Америци студирао две године и направио брилијантну каријеру. Написао је симфонију за беркширске симфоничаре, која не само да је била изведена, него је постављена и као балет у Њујоршком балету (New York City Ballet) у кореографији Џерома Робинсона (Jerome Robbins) и Баланшина (George Balanchine). Ишло му је прилично добро, снимео је плоче и издао партитуре. У то време он је био „човек који долази“, млад и амерички цез оријентисан композитор. Наш отац се у то време разболео и Јуријан је почео да ме подучава. Имао сам тада петнаест, шеснаест година. Моје основно образовање је веома јако. Имам осећај да могу да пишем било какву вр-

сту музике. Дао сам себи слободу да радим оно што желим да радим. Имам осећај да то може бити било шта.

У Вашој музици је честа ситуација балансирања између „популарног“ и „уметничког“. Како гледате на то?

Зависи од дела. Има дела која су приступачна. Користим реч приступачно. Писао сам увек доста музике за позориште, филмску музику, мале опере. Већ шездесетих и седамдесетих година радио сам опере са глумцима, не са певачима. Биле су на холандском језику. Била је то прилично питка, али не баш сасвим лака, авангардна музика. Не могу да кажем да се ја трудим да радим на некаквој елегантној мешавини. То заиста у великој мери зависи од дела. Моје композиције из седамдесетих година могуће је назвати концептуалним. У њима долази до изражаја једна идеја која се спроводи веома ригидно, и то траје, рецимо, пола часа. За публику је веома тешко да то слуша. Композиција *Убрзање (De Snelheid, 1982–83)* када је добро изведена, има тај ефекат. То је веома добро, комплексно дело. А ту је и дело под називом *Nietzsche redet (1989)*, које је веома тешко за слушање. Или дело *Мелодија (Melodie, 1972–74)* за рикордер и клавир. Траје готово пола сата и готово да се ништа не дешава, то су веома дуга, издржана унисона све време, са веома малим разликама. Композиција под називом *Мелодија* нема никакве везе са популарном музиком уопште, на пример.

Да ли сарађујете са популарним музичарима?

Доста сам сарађивао са џез музичарима, поготово са врстом певача каква је Астрид Сериса (*Astrid Seriesa*), која је певала у музици за филм под називом *М је за музику, човека и Моцарта (M is for Music, Man and Mozart, 1991)* и која је такође често наступала са оркестром *Волхардинг*. Ансамбл *Хокетус* је у то време, касних седамдесетих, чинила група студената са конзерваторијума, али они нису били џез музичари, били су премлади. То су били поп музичари који су желели да постану професионалци, те су стога отишли на конзерваторијум. Двојица бубњара који су свирали конге у *Хокетусу* били су поп-бубњари. А сматрам да је и композиција *Хокетус (Hoketus, 1975–77)*, поготово сам њен крај, формално повезана са ритмовима који се умногоме разликују од џез ритмова.

Шта за Вас значи термин метамузика?

Никада тај термин не бих употребио. Употребиле су га критичари седамдесетих година услед тога што сам давао веома изразите наслове делима, као што је нпр. *Време*, једно од најзначајнијих дела из периода седамдесетих и осамдесетих година. Они су тиме на неки начин критиковали давање тако

изразитих наслова, мислећи да сам желео да објасним шта је то време у музици. Сама реч, наслов, за мене не значи много. Слажем се с тим да многи композитори раде на идеји да пишу музику о музици, тада термин метамузика не значи много, јер је проблем такав да су композитори који то генерално не раде композитори другог ранга, који само имитирају друге композиторе. И то напросто није занимљиво, јер нема правила која је могуће наћи. Наравно, постоје многи изузеци, попут, на пример Шенберга (Arnold Schoenberg) или Малера (Gustav Mahler), који су заиста развијали сасвим особен језик. Међутим, касније сам схватио да је Малер можда најбољи пример.

За метамузику?

Да, он би се сложио с тим. Мислим да је Малер један од композитора који је покушао да пише музику која није о музици, која је о ванмузичким стварима, а која не функционише као описивање нечега музиком.

Можда су дела Џона Кејџа неки од најбољих примера за метамузику. На пример, неки од његових текстова су мишљени као музика, иако су записани речима. Покушао је да пише текстове онако како би писао и музику?

Не знам, морали бисте то да објасните. Налазим да је веома тешко судити о томе.

Можете ли да кажете нешто о специфичностима елемената Вашег музичког језика, као на пример о специфичној употреби унисона, динамичких вредности, хармонских веза, ритмичких образаца?

Много различитих тема. Сматрам да унисоно музички, превасходно долази од Баха. Оувек сам био ганут, поготово *Концертима*, посебно концертима за чембало, онда када сви почињу да свирају исто. А након тога се развоје, да би се нешто касније наново спојили. То ми се учинило веома елегантним, не знам зашто. Мислим да је тада почело. А онда сам, раних седамдесетих, одлучио да урадим дело, то је било политичко дело у коме су сви свирали исто. Тада смо имали само једну жељу и једно осећање и желели смо да сви радимо исто. То је била политичка подлога унисона. Било је то забавно дело које је носило назив *Национална химна (Volkslied, 1971)*, у коме је холандска химна постепено транспонована уз помоћ компјутера, заиста постепено транспонована, али и трансформисана до нота *Интернационале*, која је била симбол за револуцију у то време на Западу. Композиција је трајала седамдесет минута, наравно било је застрашујуће. Међутим, то је и јако добар пример концептуалног компоновања, веома радикалног концепта у компоновању. Укључујући унисоно и многа друга дела писао сам о

истој теми. Сматрам да је можда највиши ниво који сам у то време достигао, много дијалектичнија ситуација, у композицији *Држава* (*De Staat*, 1973–76), у којој је читав ансамбл подељен у две идентичне групе, што сам урадио и касније у делу које се зове *Хокетус* (*Hocketus*, 1975–77). Надам се да сте барем једном у животу чули *Хокетус*, јер то је једно веома историјски важно дело. Али, *Држава* је бољи пример за Вас. У *Држави* се кокетирање између двеју група дешава на различитим нивоима и како композиција одмиче према крају, само последња нота је унисоно, а пре тога је веома брз канон преко којег долазе последње унисоне ноте.

У међувремену сам основао ансамбл, неку врсту уличног цез бенда под називом *Упорност* (*The Volhading*) који се бави идејом преласка границе између високе и ниске уметности. Наравно, то је делом била и музичка тема, јер сам једино био заинтересован за цез и за минималистичку репетитивну музику мојих личних пријатеља Стива Рајха (Steve Reich) и Филипа Гласа (Philip Glass). Али, у Холандији је то такође био и политички оркестар. Доста смо свирали на демонстрацијама и сличним манифестацијама. Дакле, у то време када сам био јако ригидан, рекао бих да је унисоно био коришћен и из музичких и из политичких разлога.

Да ли сте из истих разлога волели и гласну музику?

То важи за оно време када је *Упорност* обичавало да свира на улицама и када смо имали веома ригидне поруке. Морали смо да будемо изразити.

Међутим, морам да кажем да је 1980–81. године била премијера дела *Време*, дела које веома волим. Попут *Државе*, и *Време* је веома дугачко дело, дуже од 40 минута, изузетно је споро и веома меко. Дакле, оно је потпуна супротност *Држави*, али ја сматрам да је оно чак и ригидније. Није гласно, а веома је оштро. О *Времену* ћемо разговарати неком другом приликом јер оно отвара многе и слојевите теме.

Јуче сте на предавању рекли да би неко ко заиста жели да слуша музику требало да слуша хармонске структуре. Можете ли то да објасните?

Да, сматрам да је то тачно, али не треба изоловати ту изјаву. Мислим да већина композитора нема довољно знања из хармоније. А то није само ствар вертикале, већ и вођења гласова. Што се тиче хармоније саме, то је о.к. – постоје добри акорди, или лоши акорди, или леви акорди, акорди који добро звуче... Али, они звуче добро само када долазе након правог акорда и када воде до одговарајућег акорда. Сходно томе, уз помоћ транспонованја, односно вођења гласова, даје се важност како спољашњим, тако и унутрашњим линијама. Тада говоримо о моментима када хармонија постаје мелодија. О томе се може размишљати као о различитим параметрима, као што је то чињено шездесетих и седамдесетих година, а поготово касних педесе-

тих и шездесетих. То може да се ради, добро је знати каквим материјалом располажете, али у комбиновању се крију праве тајне, због чега неке ствари волимо, а друге не. Право компоновање отпочиње комбиновањем различитих параметара.

Имате специфичан однос према времену, ритмичким структурама и времену. Данас сте помињали златни пресек у вези са композицијом „Стил“, на пример, ту су временске пропорције у музици у вези са пропорцијама које постоје на слици Пита Мондријана „Композиција са црвеним, жутиим и плавим“ из 1927. године. Реците нешто више о схватању пропорција и времена.

Свако дело изискује другачији приступ форми. Почео сам да увиђам да је форма у основи подела времена, реалног времена у музици, времена које би требало да буде преведено у бројеве. То је веома једноставно. Али, бројеви не говоре ништа о музичком садржају. Стога је сада форма за мене много више од коначног искоришћавања модела, што често чиним последњих неколико година. Подела времена, како радити са временом, шта учинити са моделом, начин на који размишљам о томе продукује читаву структуру. Мислим да то готово нема везе са оним што је унутра. Стварна дужина, уколико је то 25, 30 или 35 минута, мање је важна него односи међу стварима који се догађају током тог временског периода. Уопштено говорећи, оно што радим у дужим делима јесте планирање њихове дужине, јер је перцепирање те дужине у потпуности другачије од стварне дужине. То је стога што постоји разлика између музичког времена и реалног времена, наравно. А једини композитор који ми је на то указао, колико год се то може учинити чудним, јесте Бах и његова арија *Blute nur* из *Пасије по Матеји*. Она траје само три минута, а заиста имамо осећај да нешто лепше у музици не може постојати. Веома је кратка, али је то нека врста вечности у музици и ту сте суочени са чињеницом да постоји огромна разлика између пропорција и дужине. И супротно томе, заиста добијате осећање да реално трајање нема никакве везе са музичким делом. То се може видети у дугим, касним делима Мортон Фелдмана (Morton Feldman), за кога сматрам да је веома интересантан композитор.

Желим да Вам поставим неколико питања у вези са композицијом „Стил“. Како сте тачно транспоновали пропорције Мондријанове слике у музику?

Не сећам се тачног броја. Мислим да је површина слике која се налази у музеју у Амстердаму око 2640 милиметара. Нисам у потпуности сигуран што се броја тиче, присећам се. Било је то пре петнаест година. Оно што сам урадио јесте веома једноставно: написао сам дело које садржи 2640 че-

твртина. Затим сам одлучио да дело траје 25 минута. Желео сам да га уврстим у четвороставачну оперу под називом *Материја* (*De Materie*, 1984–89), оперу чије је предвиђено трајање било четири пута по двадесет и пет минута. То је стотину минута. Као што знате, стотину је једнако десет пута по десет, а десет је $4+3+2+1$, је ли тако? И то је хармонија целине, то је за Вас као музиколога веома битно да знате.

Да, то је акорд који сте назвали 1–2–3–4 акорд.

Услед свега тога, темпо је унапред фиксиран. Када знате количину четвртина и када знате дужину композиције, онда одлучујете и о темпу, колико је брза та смена четвртина. Мислим да је у овом случају то 80 или 88, не сећам се. Затим сам одлучио да напишем деоницу баса која је буги-вуги, блуз. И буги-вуги траје око дванаест тактова, у блузу увек постоји дванаест тактова, то је ce_2 ef_2 ce_2 ge_2 ce_2 ce_2 и онда поново тај след итд. Шест пута по два. Осам тактова је у трочетвртинском, а шест тактова у четворочетвртинском метру. Заједно је то четири пута по дванаест. Двадесет четири четвртине у трочетвртинском и шест тактова у четворочетвртинском такту (опет двадесет и четири четвртине). И то је четири пута по дванаест. Веома је једноставно. Деца то могу да ураде.

Постоји педесет појава теме пасакаље у оквиру композиције „Стил“?

Могуће је. Но, то није веома важно, битан је број улазака. Битно је да можете да замислите да тема траје кроз време, као и да постоје делови композиције у којима се тема не чује. Али, исту метричку структуру теме сам одржавао све време.

У „Вермеру“ сте сучелили „рану“ и „нову“ музику. „Рана“ музика понекад звучи слично „новој“. Начин певања који волите, без вибрата, такође се везује углавном за начин извођења „ране“ музике.

То је свакако тачно. У *Вермеру* је, наравно, то веома очигледно пошто је и сама тема опере везана за седамнаесто столеће. Али, ја веома волим аутентичну барокну праксу, а и знам много о њој. Холандска култура је ту веома важна. Наравно, то што сте поменули има везе и са критиковањем музике 19. века, романтичарског стила, како у компоновању, тако и у свирању. Дакле, оно што је важно није само чињеница да постоји веза између музике двадесетог, осамнаестог и седамнаестог века, него посебно то да оне немају заједничких црта са музиком деветнаестог века. То је и разлог због кога не волим тај начин певања, јер тада је певање било развијано у смеру добијања пространог, моћног гласа, веома гласног, гласа уз помоћ којег се може вриштати преко оркестра. Тај глас постаје већи, већи и све већи. Када чује-

те Бахов оркестар, он је веома мали, тако да може да се пева веома нежно. Међутим, чак и када слушате преко радија, на пример мушкарца који пева Шубертову песму за глас и клавир, чујете вику [демонстрира викање пуним гласом, прим. Ј.Н.]. То је смешно и, наравно, сувише гласно, не знам зашто то раде.

Фетишистички однос према гласу заиста може бити схваћен као насиље над ушима. Управо због супротног односа према гласу била сам фасцинирана опером Филипа Гласа „Ајнштајн на плажи“, опером у којој готово да нема певања...

Да, ту нема много певања, постоји само мали хор. Моји амерички пријатељи Рајх и Глас још увек имају проблема са решавањем деонице гласа. Они се не усуђују да направе дуге линије за соло глас. Још увек то сматрају веома тешким. Мајкл Најман (Michael Nyman) се усудио да уради више на том пољу. То је стога што он ради са децом, са децом је радио и у ранијим Гриневејевим филмовима, што је веома добро.

Који инструмент сем клавира свирате?

Жалим што никада нисам научио да свирам неки од дувачких инструмената или виолину. Не питајте ме зашто нисам.

Како предвиђате даљи развој савремене музике?

Не знам. Негирам ствари попут футурологије. Можемо говорити само о нечему што нам се свиђа или што се надамо да ће се догодити, што нема везе са самом историјом, што може бити и тотално немогуће. Ја свакако имам осећај да уметност цвета тамо где је луксуз и богатство. Докле год људи немају кућу или храну и болесни су и сиромшни, нема много шанси да ће они развити луксуз. Уметност је луксуз, као што знате, и ми рачунамо на развој, а историја нам је већ показала да уметност цвета тамо где је новац. Болно је то рећи..., тако је било и у Фиренци у шеснаестом веку или пак у Дижону у петнаестом итд. И свакако у Амстердаму у седамнаестом веку. Сви су изглед да ће утицаји западњачке еуроцентричне културе бити у потпуности свргнути, претпостављам од стране источно-азијских култура. Био сам у Токију у априлу други пут ове године, био сам у жирију композиторског конкурса. Запањили су ме грандиозност и луксузни изглед града. Размишљао сам о Њујорку, који је раније био симбол богатства и просперитета. Њујорк је попут сиромашног суседства у поређењу са Токиом. Такође, јен је већ дуже време много јачи од долара, али нико се не усуђује да о томе размишља. А тај јадни еуро је као мајунши дечак када се упореди са доларом и јеном,

посебно са јеном. Дакле, поука приче је да ће утицај источноазијске културе бити све већи и већи у наредних, претпоставимо, хиљаду и по година. То се већ стално дешава. Али то није Тан Дун (Tan Dun), тај човечуљак који је налик кинеском ресторану. Он није занимљив.

Да ли сте, попут Џона Кејџа или Филипа Гласа, користили некакве источњачке технике у својој музици?

У Држави и Времену сам то чинио. То су најважнија дела која сам радио током седамдесетих и осамдесетих година. Када слушате композицију *Држава*, која је написана 1976. године, јасно ћете чути поједине скале које долазе из индонежанске гамелан музике. Посебно од вокалног гамелана, који је могуће наћи на Јави. То је веома брзо свирање са веома спорим мелодијама које пева мали женски хор. То је један од аспеката у том делу. Али, постоје разни утицаји после мог пута у Јапан 1971. године који се очитују у композицији *Време*, где хармоније звуче веома блиско усним оргуљама у гагакуу, то је нека врста цевастих оргуља. А лествице које сам користио, не у *Времену*, него у композицијама попут оне која има назив *Мелодија*, на пример, као и касније у другим делима, веома су блиске неевропским скалама. То је веома очигледно, јер сам, као и моја генерација и моји пријатељи, већ педесетих и шездесетих читао Џона Кејџа. Такође, моја мајка је рођена на Јави, дакле постоји мноштво веза. Једна од композиција коју највише волим, а која заправо не звучи много кинески, дубоко је укорењена у источњачкој култури. То је композиција *Тао* (*Tao*, 1996) која је недавно издата на компакт диску, композиција у којој су искоришћени и јапански и кинески текстови.

Да ли је мелодија језика утицала на ваш музички језик?

Проблем је у томе, као што вероватно знате, да се мелодија кинеског језика мења када се компонују песме. То је веома чудно јер значење речи у кинеском језику (у јапанском је нешто другачија ситуација) зависи од интонације. Дакле, када промене мелодију, Кинези онда замишљају право значење текста. То је веома чудно.

Можда је ово добра прилика да кажете нешто о Вашим будућим плановима, и што се тиче опере и што се тиче осталих дела.

Видећемо... Желе да поставе *Вермера* поново 2004. године. Нисам превише заинтересован јер ми се режија не допада баш много. Филм ми се допада, али режија не. Али помоћићу им у томе. У међувремену већ радим једно опсежно дело за театарску групу под називом *Холандија*. Имам и друге различите пројекте. Тренутно доста пишем за виолину, јер сам написао песму за италијанску цез певачицу, моју добру пријатељицу и сусетку у Амстер-

даму, са концертантном деоницом виолине. Комбинација њеног гласа и виолине ме запањује, посебно жица де. Желим да наставим да развијам ту комбинацију. Размишљам о некој врсти дуплог концерта са певачицом, попут некаквог малог ораторијума или опере. Али, још увек нисам сигуран на који начин ћу то реализовати. Следећи крупан рок који имам, јер ја сам слободан и одбијам доста ствари, јесте Андрисенов фестивал у Лондону 2002. године. Дакле, имам времена да напишем неколико композиција.