VLADAN RADOVANOVIĆ

ELEKTRONSKA MUZIKA: NEUMETNOST, UMETNOST, AVANGARDA?

Danas se smatra da: elektronska muzika nije muzika, dakle nije umetnost; jeste još uvek u eksperimentalnoj fazi ka muzici; jeste avangarda muzike; nije avangarda, ali jeste umetnost.

Elektronska muzika je proširila vrste zvučnih izvora i artikulaciju zapostavljenijih svojstava (ovojnica), razudila tehniku komponovanja, uvela tehniku u tehniku komponovanja. Naivno je shvatanje da je delo završeno u imaginaciji a da je tehnika njegovo puko prepisivanje u fizičkom. Ivan Focht:... „Već u unutrašnjem sluhu,... u fantaziji moraju biti i sadržaj i forma dati, dakle, sama umetnost,... Zato pod tehnikom ne treba shvatati ni organizaciju,... izvesnog haosa u sferi doživljaja; sve to je obavila već forma..." Tehnika je način sprovođenja promena nametnutih materijalu prema imaginacionom uzoru. Uzor nije „svuda" podjednako utanačen, negde je nagovešten a negde zjapi prazninom. Ishod tehničkog zahvata može i ne biti što se traži ali mora biti utanačen. Među uzorcima tehničkih zahvata, koji su istrčali ispred uzora tamo gde je zatajio u odluci, ima ih koji mogu usmeriti ka formi ili čak biti izabrani. Neretko se, pri tragalačkom improvizovanju, prihvata neki zahvat a da nije bio predložen unutarnjim sluhom. Tehnikom uzor dolazi ne samo do svoje realizacije nego i do određivanja. Ona za uzor znači i primoravanje da se snađe u konkretumu. Bez realizacije, on ne bi sebe nikad sastavio ni upam-

tio. Što je imaginacija potencijalno u stanju da razvije, razvija dalje tek od čvrstih oslonaca realizacije koja je sigurno pamćenje. Posledice tehnike, jedina primetnost dela, moraju ovu učiniti neprimetnom. Ako je delo u pitanju, tehnika-realizacija i dejstvo dela preliv̆aju se bešavno jedno u drugo. Inicijativa imaginacije, pokušaji tehnike, pripadaju istoriji nastanka dela te ne treba da ostavljaju trag.

Uključivanjem tehnike mašine, muzika ne postaje ništa tehnificiranija, jer se time ne menja status umetničke tehnike niti povećava jaz između tehnike i imaginativnog uzora. Uređaj kao muzički „instrument" ništa više ne udaljuje muziku od umetnosti nego što su od umetnosti udaljene kompozicije pisane za kompletan, moderni orkestar a ne renesansni a capella hor. Elektronska muzika je samo nastavila sa uvođenjem novih „instrumenata". O tom proširenju medija i umetničke tehnike mora se voditi računa u kompozicionom mišljenju. Da se dobije zvučna boja složena od nekoliko instrumenata nije dovoljno samo pomešati ih, potrebno je znati nešto i o registrima, volumenu, intenzitetu i maskiranju. Kompozicionom mišljenju prethodi izvesno predmišljenje koje kompozicione namere prevodi u operacije vršene u posebnoj oblasti znanja sa svrhom obezbeđenja realizacije tih namera. To predmišljenje je u elektronskoj muzici iznalaženje uređaja koji daju željeni „instrument", postupaka koji daju strukturu. Tako, proširenje umetničke tehnike kao kvantitativna promena ili zamena jedne tehnike drugom nije presudna po umetničko. „Tehnologija je irelevantna po tome što ne diktira izbore niti ograničava mogućnosti ljudskog izbora, već ih, naprotiv, proširuje" (Elliot Schwartz). Kriterijumi umetnosti su u određivanju, ali jedan od njih za mene je nesumnjiv ako ne i krucijalan: Bitnija od prisustva tehnološkog je prevaga kontrole i predloga imaginacionog uzora nad prihvatanjem gotovih rezultata, dobijenih bilo slučajnim zahvatima tehnike (tehnologizovane ili klasične) bilo prostim prihvatanjem datog. Moguće je pokazati da je taj kriterijum zastupljen u elektronskoj muzici.

Međutim, Focht piše: „Elektronska muzika fetišizira sredstvo utoliko, naime, što se zadovoljava time da proizvede nove, dosad nepoznate zvukove, a zatim ih naprosto niže hirovima slučaja jedan do drugog, dakle, bez ikakvog poretka... Muzika (se) rađa u određenim relacijama tonova a ne u pronalaženju novog zvukovnog materijala... Bez jednog sistema koji bi uhu bio logičan, ovo je pravo postvarenje sredstava i podmetanje akustike za muziku... Budući da elektronski tonovi nisu temperirani... nemaju ni teorijsku mogućnost da jednom stupe u kontakte...".Ono što se tvrdi u ovom navodu ili ne

pripada elektronskoj muzici, ili nije ništa svojstvenije elektronskoj nego vokalno-instrumentalnoj muzici, a svi ti zaključci se izvode na osnovu, verovatno, nedovoljnog broja čutih elektronskih kompozicija. Osim toga nije isključeno da za neki od primeraka koje je Focht čuo važi baš ono što sam on kaže dalje: „...Vrednost umetničkog dela nikada (se) ne može dosegnuti pomoću misli i zaključaka, nego samo emocionalno doživeti za vreme „konkretizacije"... Ko, dakle, jednu vrednost ne oseća, nema mu pomoći".

Jedna od ideja koja je dovela do rođenja elektronske muzike, jeste baš ideja o organizaciji. Ta organizacija je, istina, totalno serijalna, i po tome kandidat za otuđenje nadvijeno nad serijalnom muzikom, ali se bar većini produkata kelnske škole ne može pripisati da se sastoje od zvukova nanizanih „hirovima slučaja". Iz postojećih partitura Evangelistia, Stockhausena, Dobrowolskog — evidentno je staranje o relacijama zvukovnog materijala iako je on „nov" i „pronađen". Materijal je često sređen u delimično neoktavnim, ili čak i oktavnim (kod Babbitta), lestvičnim sistemima. Ni jedan sistem — ako je sistem — nije logičniji nego bilo koji drugi. Dvanaesttonski sistem je evropskom uhu, možda, najprirodniji ali su mogući i svi oni sistemi u okviru kojih je uho u stanju da razlikuje elemente i njihove odnose.

Lestvični sistem obezbeđuje sređenost materijala, serijalna organizacija, ili slična, obećava koherentnost. Nijedno od toga dvoga još ne obezbeđuje kontrolu neuporedivo značajniju od one pri stvaranju vokalno-instrumentalne muzike. Potpuna kontrola data je neposrednošću ostvarivanja dela. Kompozitor elektronske muzike radi sa zvukom a ne sa oznakama zvuka. Odlaganje koje se umeće između predloga zvuka i zvučne provere, u postupku elektronske, odigrava se u više navrata i veoma je kratko, reda sekunde, eventualno, sati. U postupku vokalno-instrumentalne — provera se odigrava par puta, na probi i koncertu, kada je već kasno za temeljnije intervencije, a odlaganje je reda dana ili meseci. (Problem odlaganja ili kašnjenja u stvaralačkoj kontroli detaljnije je razmatrao Paul Pignon). Kompozitor je tu u neposrednom odnosu prema zvučnom materijalu samo kada komponuje za instrument koji je u stanju i sam da svira.

Kontrola je potrebna zbog tačnosti. Charles Wuorinen smatra da je „nesvrsishodno govoriti o stvaranju uslova pod kojima kompozitor može realizovati svaki muzički događaj „tačno" kako želi pošto nikad ne zna šta tačno želi". Tačnost postoji tamo gde postoji i precizan uzor, ideja, i precizna realizacija. Ranije tačnost nije bila

moguća jer izvođači nisu bili u stanju da potpuno precizno odsviraju preciznu partituru, zbog čega kompozitor nije mogao izvesno znati da li je njegova partitura bila tačna u odnosu na uzor. U okolnostima najpovoljnijeg elektronskog medija, tačnost nije sasvim moguća, jer kompozitor ne može imati toliko preciznu zvučnu zamisao koliko izvođenje može biti precizno. Uz pomoć preciznog upisivanja u partituru, tačnost iskrsava između preciznosti partiture i realizacije ali ona, verovatno, neće biti i tačnost uzora prema realizaciji. Ne samo da tačnost partitura — realizacija otkriva netačnost uzor — partitura, pri čemu je moguće da se uzor ispravno usmerio ali se pogrešno izrazio u partituri, već je moguće da precizno definisana partitura i tačna realizacija ukažu na netačnost uzora (na primer u slučaju kad neka zvučna situacija nije fizički, akustički mogućna).

Upisivanje u partituru može se mimoići izravnim upisivanjem u memoriju kompjutera. Neka kompozitor i ne zna u potpunosti šta tačno želi pre nego što uzor realizuje, može to doznavati uporedo sa realizovanjem.

Serijalne kompozicije postavljale su pred izvođače zahteve koje nije bilo moguće realizovati. Granicu je predstavljao izvođački medijum. U mediju elektronske muzike izvođački nemoguće postalo je moguće. Granicu ovde povlači uho. „Ljudsko uho je jedan „izvođač" više, čija moć rukovanja vibracijama zvuka takođe ima svojih granica..." (E. Schwartz). Koliko se zvučnih događaja mogu čuti kao posebni? Koliko se nadređenih različitih tembrova uprkos mešanju mogu još čuti kao različiti? Kompozitori danas često pišu ono što ne mogu da čuju. Serijalni intelektualizam zamenjen je intelektualizmom prekompleksnosti. U prekompleksnom suvišno je ono što ne utiče na zvučnu sliku. Rasterećenje suvišnog i maskiranog, kao i svaka druga intervencija, pristupačniji su u elektronskoj kompoziciji nego u orkestarskoj, ne samo zbog veće kontrole već i zbog nedostatka komuniciranja sa glomaznim izvođačkim aparatom u cilju ispravljanja deonica.

Na području elektronskog dela rad se proširio i na svojstva zanemarena ili nedovoljno razvijena u vokalno-instrumentalnoj muzici. Kompozitor više ništa ne može da preduzme kad vidi kako se razvlače trajanja pojedinih sekcija prilikom javnog izvođenja njegovog orkestarskog dela. Od izvođača nije moguće ni zahtevati sve one suptilne promene intenziteta u okviru jednog zvučnog događaja a kamoli kontrolisati ih.

U elektronskoj muzici kontrola, kao jedan od osnovnih kriterijuma umetnosti (ne umetničkog),

obuhvata i trajanja i ovojnicu kao i sve ostale parametre, i što je najbitnije: zvučni odnos detalja i celine.

Pod uslovima nesmanjene kontrole, naponsko upravljanje, sekvencer i kompjuter dopuštaju i jedan prilaz anafori dela suprotan graditeljskom principu od-detalja-ka-celini. Pristup od-detalja-ka-celini nazivam detaljnim a suprotan — globalnim. Kod prvog se slaganjem jedinice po jedinicu doseže zamišljeni obris celine, jednim realizatorskim gestom postavlja se jedan detalj na jedno mesto u jedno vreme. Globalno ostvarivanje podrazumeva istovremeno predočavanje čitave zvučne mase, bloka, čija svojstva u pogledu detalja samo približno zadovoljavaju te dalje blok mora da se doteruje, da se teše. Zidajući jedinicu po jedinicu, mišljenje je moglo da sustopice rešava odnose između njih. Na početku globalnog prilaza, jednim gestom (ili manjim brojem gestova) uspostavlja se znatno veći broj detalja, čitava struktura ciklične ili aciklične prirode. Uspostavljanju strukture jednim gestom prethodi mišljenje koje unapred misli posledice gesta. Ono je povezano i sa ranije pomenutim predmišljenjem.

U pisanju za orkestar globalni pristup nije mogućan, jer se u orkestru ne može postaviti neodređeni zvučni blok koji bi se zatim danima tesao. Možda izgleda da aleatorijska muzika ima globalan pristup; ako ga ima, on nije u gornjem smislu, jer dolazi do promene modaliteta postojanja dela: od globala situiranog partiturom kreće se ka detalju realizacije, od globala projekta ka detalju zvuka.

Polarizaciji načina ostvarivanja dela odgovara polarizacija stepena vlastitosti ostvarenog. Visok stepen vlastitosti u slučaju kad svakom detalju odgovara htenje da tako izgleda, ne smanjuje se ni kod detaljnog niti kod globalnog pristupa; smanjuje se samo u zavisnosti od toga da li se na relaciji detaljno-globalno opredeljuje za prevashodno globalno. Pošto ne može biti precizno određeno, globalno je, u tom slučaju, „nabačeno" statističkim, slučajnim principima mašine, što znači posrednost vlastitosti. Prerastajući ulogu ogromnog instrumenta sa raspoloživim a neorganizovanim ili polu-organizovanim arsenalom zvukova, uređaj (sintetizer i/ili kompjuter) je dospeo do moći da materijal „sam organizuje". U stanju je da, u velikoj meri, „sam komponuje i svira". Peter Zinovjef je razvio programski jezik, pored njega i mnogi drugi, zahvaljujući kojem kompozitor bira stepen određenosti zvučnih događaja, od izbora svake pojedinosti do najuopštenijih naredbi kompjuteru, kao npr. „napeto", „iznenađenje", „katarza", „sivilo", ili „svi-

raj nešto slično samo gušće". Proizvodnja muzikolikih trajanja, čak i pri maloj inicijaciji od strane kompozitora, nameće perspektivu gubitka vlastitosti ostvarenog. Onaj ko programira kompoziciju ne mora biti i onaj ko je „okida" a obrat ovoga još je nepovoljniji po vlastitost. Vizija kompjutera koji je, snabdeven razrađenim programima, u moći da na reč pruži kompoziciju, čini sâmo proizvođenje kompozicije suvišnim, besmislenim jer se ona time samo ispoljava a ne i ostvaruje. Prihvatljivo je da, ukinuvši pojedinačnu kompoziciju kao delo, takav kompjuter zajedno sa programima sam bude delo kao matica potencijalnih kompozicija. Ali tada je stvaralac samo onaj ko je osposobio uređaj za takvo ispunjavanje. On je ujedno i jedini ko sme da izgovori prostu reč, lozinku što izmamljuje kompoziciju a da ne gubi vlastitost.

Isti način organizovanja, isti raspon između determinisanog i stohastičkog pojavljuje se i u elektronskom i u vokalno-instrumentalnom mediju. Ni u jednoj ni u drugoj oblasti zvuka nema entiteta koji ne bi obe oblasti izlagao pripadanju, odnosno izlaženju van okvira umetnosti. Ne samo kontrola realizacije, nego niti podjednako važna kontrola stepena kontrole ne zavise od uslova elektronske muzike kao moguće umetnosti, već od stava autora.

U elektronskoj muzici često se uočavala jedino njena upotrebljivost u svojstvu funkcionalne zvučne kulise. Nepoznati, čudni zvuci, proizvod tehnologije, stvarali su utisak podudarnosti sa čudnim svetovima nepoznatih planeta i tehnološkim produktima visoko tehnificirane civilizacije, prikazanim u mnogim science fiction filmovima. Međutim, predstavljačka moć elektronske muzike samo je prividna i identitet predstavljenog nije ništa izvesniji nego u vokalno-instrumentalnoj muzici. U strukturi elektronske muzike kao estetskog predmeta ne postoji predmetno-prikazivački plan, postoje samo egzistencijalni, estetički i metafizički, ili, ako se hoće, materijalno-fizikalni i duhovno-metafizički. Na materijalnom planu dolazi do pomeranja pojma sredstva, elementa. Ton određene boje u vokalno-instrumentalnoj muzici je bezodnosna datost prema aktu komponovanja. Zvuk, „instrument", u elektronskom mediju sintetiše se, „komponuje", u sebi je odnosan mada ne i samodovoljan. Dovodi li ovaj novi momenat do raslojavanja u prvom ili u drugom planu strukture estetskog predmeta?

Pored ostalih elemenata, prvom planu dodaje se prostornost kao realni, ne „sustvarni" (Max Bense) kvalitet: mogućnost premeštanja zvukova između dve ili više tačaka fizičkog prostora.

Sredstva za izgradnju unutarnjeg prostora (ukoliko je taj pojam uopšte potreban) pružaju zatvoreni i otvoreni diskretni tonski sistemi i kontinualni otvoreni sistem.

Bez obzira da li „muzika postoji samo u času kada se izvodi" (Kierkegaard i Jankelevič) nije od zanemarljive važnosti pitanje koji je to „čas". Psihološka sadašnjost je prekratka da se u nju smesti celina kojom je tek tonska tvorevina delo. U nju se smešta samo element muzike, zvuk. Sled odvojenih zvukova ne donosi muziku. „Muzičko delo ne predstavlja nizove izražajnih sadržina koje se odmotavaju u vremenu..." (Vladimir Jankelevič). Zato muzika, izgleda, ipak mora da nastaje u sadašnjosti, i to istovremeno sa pojedinačnim „geštaltom" zvuka koji uspostavlja odnos sa prozvučalim. Prema fizičkoj sadašnjosti, psihološko sad-dešavanje zvuka je neznatno buduće. Muzika se doživljava pre nego što se delo obujmi i pojmi; ona se, možda, doživljava sve dok zvučno zbivanje ne izneveri mogućnost dela. Okončavanjem neizvesnosti budućeg, delo iskrsava — u prošlom.

U pogledu časa postojanja pri izvođenju, elektronska i vokalno-instrumentalna muzika se, dakle, ne razlikuju. Razlike se pojavljuju ako se obe „muzike" uporede i po ostalim modalitetima.

Teško je složiti se sa Fochtom da realitet (vokalno-instrumentalne) muzike opada idući od izvođenja, preko partiture do unutarnjeg čujenja. Partitura jeste modalitet mogućnosti muzike, ali ne ona sama već zajedno sa znanjem značenja znakova. Još pre partiture kao mogućnosti muzike leži partitura kao mogućnost tumačenja. Izgleda, ako se vide samo znakovi partiture — ne dešava se ništa od muzike, ako se, zahvaljujući sposobnosti apsolutnog sluha, znaci prevode u muziku — tada nema više partiture. Od svih modaliteta postojanja, muzika je, dakle, u stanju partiture najmanje slična sebi. U unutarnjem sluhu je „stvarnija" nego u partituri, „sličnija" je svojoj objektivaciji u materijalu. Za druge mogućna, ona je tad za subjekta stvarna, iako je ta stvarnost „sužena" na nekakvu samostvarnost.

Ovde, po pitanju prebivanja muzike u unutarnjem sluhu pojavljuju se izvesne razlike između modaliteta, sa jedne strane, elektronske i nove vokalno-instrumentalne muzike i, sa druge, tradicionalne muzike čija složenost ne prelazi četvoroglasje. Razlozi ove razlike su u tome, prvo, što su kompozitori (osim onih usamljenih primera sa apsolutnim sluhom) daleko ređe nego što se misli u stanju da „čuju" čak i četvoroglas; drugo, složena muzika koja se danas piše može

se procenjivati, odmeravati po prihvatljivosti prilikom slušanja realnog zvučanja ali ne i zamišljati onako jasno kao što se realno čuje.

Zato je u imaginaciji, koja nije samo zvučna već se pomaže i predstavama „grafičkog" karaktera, ova složena muzika neodređena realnost i istodobno mogućnost da se tek kroz realizaciju odredi. Bez objektivacije, imaginacija je nemoćna da tu mogućnost domisli do realnosti. Pošto partitura nije više neophodan modalitet kod elektronske muzike (u tome je sad razlika između nje i nove vokalno-instrumentalne), to ona iz samostvarnosti neodređenog sa mogućnošću određenja neposredno prelazi u modalitet stvarnosti određenog.

Upoređivanjem perioda nastajanja elektronskog i vokalno-instrumentalnog dela nameće se da je modalitet realnosti zvučanja drugog pomeren u budućnost. Njegovo stvaranje kroz opštenje sa partiturom obavlja se i završava u delimičnoj nemuštosti (provere na klaviru ili orguljama su parcijalne). Elektronsko delo nastaje u zvučnoj realnosti jer je njegovo stvaranje u isti mah i izvođenje a kompozitor je i svoj izvođač.

Pripadajući umetnosti, elektronska (tačnije elektroakustička) muzika nije nikakva posebna vrsta muzike. Ona je legitiman razvoj (bez napretka) muzike uopšte. Tek se danas, posle pojave muzičkog teatra, shvatilo koliko je u izvođenju muzike bilo teatra, i koliko većina slušalaca muzike u stvari gleda njeno izvođenje. Lišena tog malog teatra izvođača, elektroakustička muzika je kamen kušnje i provere koliko se čista muzika može slušati.

Mada je donela krupne promene muzici dvadesetog veka, relativno dugo neshvatana i zbunjujuća, elektroakustička muzika danas više nije avangarda. Avangardno shvatanje avangarde u umetnosti isključuje mogućnost avangardizma u muzici. Svrha umetnosti danas je da ispituje samu sebe (stav koncertualista). Umetnost se ne može ispitivati ako se komponuje muzika jer se tim suženjem već onemogućuje ispitivanje umetnosti. Ukoliko je tendencija umetnosti ka metaumetnosti, elektroakustička muzika zaostaje na tom putu. Prema svojoj prirodi, ona ostaje u osnovi vezana za jedinstvo estetskog i poetskog (prema konotaciji Morpurgo Tagliabue), koncepta i objekta, dakle za umetnost u klasičnom smislu. Značaj zvučnog objekta neodvojiv je od elektroakustičke muzike, njeno rođenje se, uostalom, dogodilo pod znakom otvaranja sveta novih zvučnih objekata. Meta-art, redukcionizam postoje i u muzici, ispravnije — služe se i njom. U tom slučaju muzika napušta sebe, napušta čak i zvuk. Daniel Lentz izjavljuje: „Počeo sam da

se bavim muzikom imaginacije, ili duha, ili muzikom bez zvuka... Ona, kao bilo koja muzika pre nje, počinje nekom idejom. Međutim, razlikuje se od ostale muzike time što i završava idejom". Mada Lentz ne kaže da li je ta „ideja" zvučna predstava muzike ili bezvučni pojam o muzici, očigledna je redukcija planova i modaliteta estetskog predmeta.

Problem meta-umetnosti je složen i zahteva posebno razmatranje, ali je već na osnovu redukcionizma i parazitskog odnosa prema umetnosti jasno da za meta-umetnost postaje svejedno da li je u pitanju elektronski zvuk ili neki drugi, veća ili manja tvoračka kontrola, muzika ili nešto drugo. Tako meta-muzika, kao avangardna ne-umetnost, i elektronska muzika, kao neavangardna umetnost, ostaje u uzajamno irelevantnom odnosu.

BIBLIOGRAFIJA

Elliot Schwartz, *Electronic Music*, Secker & Warburg, London

Peter Zinovieff, *A Computerized Electronic Music Studio*, Electronic Music Reports No 1, Institute of Sonology at Utrecht State University

Ivan Focht, *Uvod u estetiku*, Zavod za izdavanje udžbenika, Sarajevo

Vladimir Jankelevič, *Muzika i neizrecivo*, Treći program, Leto 1973, Beograd

Alan Douglas, *Electronic Music Production*, Pitman Publishing

Charles Wuorinen, *Toward Good Vibrations*, Journal Prose

Paul Pignon, *Sistemi za stvaralački kontrolisanu proizvodnju zvuka*, Zvuk, 121-3