

izvorni znanstveni članak / original scientific article UDK: 78.01 78.071.1 Schaeffer P.
primljen / received: 12.6.2020.

ULOGA *MUSIQUE CONCRÈTE* PIERREA SCHAEFFERA U KONSTRUKCIJI PROŠIRENOG POLJA MUZIKE

Amila RAMOVIĆ

Muzička akademija
Univerzitet u Sarajevu
Josipa Stadlera 1, 71000 Sarajevo
amila.ramovic@mas.unsa.ba

ABSTRACT

Pierre Schaeffer jedan je od kompozitora čija je djelatnost korjenito promijenila tokove muzičke umjetnosti 20. stoljeća. Tehnološke, kompoziciono-tehničke i estetske inovacije njegove *musique concrète* ponudile su novu paradigmu muzičkog mišljenja u dobu duboko transformiranom tehnologijom. Unatoč tome, Schaefferu nikada nije dodijeljen status vrhunskog kompozitora. Najvažnija manjkavost koja mu se pripisuje, nedovoljna utemeljenost njegovih principa u historijskom muzičkom diskursu, može se, međutim, posmatrati i kao njegova prednost. Udaljavanjem od kanoniziranih načina mišljenja u muzici njegov je opus otvoren prema idejama najradikalnijih umjetničkih praksi njegovog vremena. Stoga se Schaeffer u historijskom kontekstu pridružuje nizu umjetnika koji su, djelujući neopterećeni teretom institucionalnih konvencija, u muzici kreirali nove, avangardne paradigme. Ovaj rad nastoji pozicionirati Schaeffera unutar odnosa koji su definirali njegov umjetnički identitet i umjetnička rješenja te ponuditi još jedan argument za rasterećenje epistemoloških granica između muzike i drugih umjetničkih vrsta, posebno u vremenu kada je medij odavno prestao biti njihovom determinantom i kada se najsavremenije interdisciplinarne i intermedijske muzičke prakse prirodno pripajaju proširenom polju muzike.

Ključne riječi: Pierre Schaeffer, Luigi Russolo, Edgard Varèse, John Cage, *Musique concrète*, prošireno polje muzike

THE ROLE OF PIERRE SCHAEFFER'S *MUSIQUE CONCRÈTE* IN THE CONSTRUCTION OF THE EXPANDED FIELD OF MUSIC

Pierre Schaeffer is one of the composers whose work has radically changed the course of art music in the 20th century. Technological, compositional-technical, and aesthetic innovations of his *musique concrète* offered a new paradigm of musical thinking in an age radically transformed by technology. Despite this, Schaeffer's contribution as a composer has never been valued favourably. The major shortcoming attributed to him, which is the insufficient founding of his ideas in the historical musical discourse, can, nevertheless, be seen as an advantage. By moving away from the canonical ways of thinking in music, his opus has opened to the ideas of the most radical artistic practices of his time. Thus, Schaeffer joins a number of artists in the historical context who, unencumbered by the conventions of academic thought in music, have created new avant-garde paradigms. This paper seeks to position Schaeffer within the relationships that defined his artistic identity and artistic solutions and to offer another argument for loosening the epistemological boundaries between music and other arts. This argument is even stronger in contemporary times, when the medium is no longer a determinant, and when interdisciplinary and intermedia musical practices have already been introduced into the expanded field of music.

Keywords: Pierre Schaeffer. Luigi Russolo. Edgard Varèse. John Cage. *Musique concrète*. Expanded field of music.

1.0 Uvod

Pierre Schaeffer je nesporno jedna od kapitalnih ličnosti u recentnoj muzičkoj historiji. Njegova presudna uloga u procesu etabliranja muzike proizvedene putem elektroakustičkih sredstava, kao najprogresivnije paradigme u muzici 20. stoljeća, čini ga direktno zaslužnim za njen ključni estetski i tehnološki iskorak. Schaefferovo djelovanje, međutim, nije bilo svedeno na tehnološku inovaciju, nego je obilježeno i kompleksnim estetsko-kompozicionim i teorijskim koncepcijama kanalisanim u *musique concrète*. Ovaj pojam, kojim je Schaeffer odredio svoje ishode svoga stvaranja, sublimirao je njegovu viziju muzike sazdanu od konkretnog zvučnog materijala, dakle, izvedene iz stvarnosti, iz konkretnog zvuka, iz kojeg se tek slušanjem izvode “apstraktne muzičke vrijednosti”. Takav je pristup bio suprotan načelima kompozicijskog rada u historijskoj umjetničkoj muzici, koji polazi od apstraktnog koncepta i notacije te zatim teži prema konkretnoj realizaciji (Chion, [1983] 2009, 27). Unatoč tome, Schaefferovi postupci aproprijacije i transformacije postojećeg zvuka iz prirode, kojima je tonsko tkanje zamijenjeno kolažiranjem nasnimljenih i manipuliranih zvučnih objekata, asimilirani su i prepoznati kao neizostavni alati umjetničke, a zatim i popularne muzike, pri čemu *musique concrète* nije samo anticipirala današnje prevladavajuće postupke postmoderne kompozicije nego je utemeljila i nove pozicije za promišljanje fundamenata zvukovne umjetnosti u posttonalitetnoj eri.

Historija muzike, međutim, ne osporavajući njegovu pionirsku ulogu, u sasvim ograničenoj mjeri vrednuje Schaefferov umjetnički angažman. Ova kvalifikacija utemeljena je u kritičkoj procjeni njegovog doprinosa na planu tretmana materijala i forme kao centralnog aspekta kompozitorskog rada, koja je u ovom slučaju neizostavno podrazumijevala komparaciju s paralelnim dominantnim strujama Nove muzike, koncepcijski značajno udaljenim od prostora i rezultata njegovog stvaralačkog istraživanja. S druge strane, osporavani modeli koje je Schaeffer formalizirao u *musique concrète*, iako se nisu naslanjali na tradicionalnu logiku muzičkog mišljenja, bili su već ustanovljeni i prihvaćeni kao revolucionarni u vizuelnim umjetnostima i poeziji, posebno u futurizmu, dadaizmu i nadrealizmu. Štaviše, na ovaj je način Schaeffer u zvukovnom mediju realizirao varijaciju veoma značajnih, iako nemuzičkih, ali umjetničkih ideja svoga vremena, i to onih kojima su se ove umjetnosti generalno mnogo više udaljile od svoje historijske doktrine nego što je to u istom vremenu učinila umjetnička muzika. Stoga se paradoks nemoguć-

nosti vrednovanja Schaefferovog *oeuvre*, utemeljenog u principima ustanovljenim izvan institucionalnih prostora muzike, pokazuje kao još jedan primjer problema vrednovanja avangardnih praksi koje nastoje da razruše stare i naprave nove modele umjetničkog mišljenja, a koji se po kriterijima ranijih modela uopće ne mogu niti razumijevati niti valorizirati (Levinson, 2011, 274).

Ovaj tekst nastoji ponuditi argumente za rekontekstualiziranje mjesta Pierrea Schaeffera u historiji muzike, kao doprinos retrospektivnoj historijskoj rekonfiguraciji pozicija, uzroka i posljedica u muzičkoj umjetnosti 20. i 21. stoljeća, i time ukazati na potrebu inkluzivnijeg razumijevanja prirode muzičkog uopće. Predstojeća rasprava započinje razmatranjem koncepcija Pierrea Schaeffera u kontekstu relevantnih praksi umjetničke muzike njegovog doba, i posebno u odnosu na kompozitore (Russolo, Varèse, Cage) s kojima njegove ideje dijalogiziraju, a zatim se one postavljaju i u odnos prema strategijama vanmuzičkog porijekla, čija načela proširuju temelje njegove platforme izvan institucionalno muzičkih prostora. Upravo u relaciji spram normativnog i avangardnog u kompozitorstvu prve polovine 20. stoljeća konačno se nudi ekstrapolacija pozicije koja definira Schaefferov umjetnički identitet. Ovaj tekst će ponuditi tezu da se, umjesto unutar muzike u njenom normativnom historijskom značenju, Schaefferovo djelovanje mnogo jasnije može sagledati u kontekstu tendencija hibridizacije umjetničkih vrsta i kontinuiteta ideja kompozitora koji su inklinirali ka tim tendencijama, te stoga i sami bili marginalizirani, odnosno kao anticipacija diskursa koji je danas određen kroz *prošireno polje muzike* (Ciciliani, 2019).

2.0 *Musique concrète*, na tragu nove paradigme

Modernistički imperativ kontinuirane inovacije u 20. stoljeću višestruko je promijenio lice umjetničke muzike, kako o pitanju njenog estetskog utemeljenja i načina formalizacije, tako, i posebno, s aspekta vrsta materijala (u konstrukciji) i vrsta zvučnosti (u percepciji) koje su kroz nju postale “muzički važeće” (Eggebrecht, 1979, 131). Tragajući za inovativnim rješenjima, kompozitori su svoje koncepcije sve više naslanjali na naučna i tehnološka dostignuća, pri čemu su posebno mjesto dobili doprinosi akustike i generalno muzičke tehnologije. Po prvi put u historiji oni su u studiju dobili idealno sredstvo za kompoziciju, kojim su autonomno mogli konstruirati i kontrolirati više aspekata djela nego je to

ranije bilo zamislivo, a samim tim po prvi put uspostaviti i apsolutnu kontrolu nad strukturom samog materijala kao kompleksnog zvuka. Okolnosti koje su dovele do ove situacije nisu imale linearan razvoj budući da su različiti protagonisti muzičke prakse diljem svijeta decenijama kreirali predispozicije za direktnu elektroničku kompoziciju (Cross, 1968, 34). S druge strane, ni njena umjetnička ishodišta nisu bila jednoznačna. Neka su od njih bila utemeljena u nastojanju da se savremena sredstva primijene analogno tradicionalnim sredstvima muzike, te da se ovi resursi koriste za nove korake u razvojnom putu koji je podrazumijevao kontinuitet legitimnog muzičkog diskursa, kakva je bila linija *elektronische Musik* formirana oko Karlheinz Stockhausena u Studiju za elektroničku muziku pri *Westdeutscher Rundfunk* u Kelnu. S druge strane, protagonisti projekta prvog institucionalnog studija elektroakustičke muzike smatrali su da ovakvo otkriće zahtijeva utemeljenje nove paradigme kojom se sistemski redefinira predmet kojim se bave. Bili su to upravo nosioci ideje *musique concrète*, okupljeni oko studija Pierrea Schaeffera pri *Radiodiffusion-Télévision Française* u Parizu.

2.1 Tehnologija umjesto tehnike (Schaeffer)

Uzroke Schaefferovog otpora prema kanonima koji su historijski određivali karakter muzičkog može se primarno locirati u činjenici da njegov umjetnički identitet nije formiran u akademskom okruženju. Naime, iako je imao želju da se bavi muzikom, budući da su mu roditelji bili muzičari, na njihovo insistiranje studirao je tehničke studije na prestižnim školama kakve su *École polytechnique* i *École supérieure d'électricité* pa je 1934. godine dobio i diplomu radijskog inženjera. Od 1936. godine zaposlen je pri *Radiodiffusion Française*, gdje započinje razvijati interes za radiofoniju. Godine 1942. osniva *Studio d'Essai de la Radiodiffusion Nationale*, u kojem, koristeći radijske resurse, započinje strukturirana istraživanja akustičkih kvaliteta snimljenog zvuka i mogućnosti njegove transformacije. Tu će, nakon uspostavljanja saradnje s kompozitorom Pierreom Henryjem, 1951. godine utemeljiti i *Groupe de Recherches de Musique Concrète* (GRMC), koju napušta 1958. i konačno osniva *Groupe de Recherche Musicale* (kasnije preimenovana u *Groupe de Recherches Musicales* (GRM)), koja je aktivna i danas kao globalno prepoznati centar za *musique concrète*.

Njegova prva kompozicija *Étude aux chemins de fer* [Studija za željeznice], prva u ciklusu *Cinq études de bruits* [Pet studija šumova], nastaje 1948. Iste godine Schaeffer ustanovljava termin *musique concrète* kao naziv za radikalni i prvi etablirani oblik elektroakustičke muzike, zasnovan na snimljenom zvuku i njegovom tretmanu kao resursa iz kojeg se izolira samostalni zvučni objekt [*objet sonore*] kao temeljna jedinica strukture. Zvukovi, u početku pohranjeni na pločama, a kasnije na magnetofonskim trakama, su podvrgavani jednostavnim oblicima manipulacije koji su, pored sintaksičkih procedura, uključivali reproduciranje zvuka unatrag, intervencije na intenzitetu u određenim fazama zvučanja, ubrzavanje ili usporavanje, odsijecanje trenutka udara kojim nastaje zvuk, reproduciranje u polifoniziranom maniru putem nekoliko različitih gramofona ili magnetofona, a ovi će postupci, kao i instrumenti kojima su provođeni, kroz vrijeme postati sve rafiniraniji. Razloge za uspostavljanje *musique concrète* Schaeffer objašnjava potrebom da se “umjesto notiranja muzičkih ideja simbolima tradicionalne muzičke teorije i povjeravanja njihove izvedene tradicionalnim instrumentima, akumulira konkretni zvučkovni materijal, bez obzira na njegovo porijeklo, i iz njega ekstrahuju zvučne muzičke vrijednosti koje je on potencijalno sadržava” (Chion, [1983] 2009, 20). Navedene ideje temeljito razrađuje i u opsežnom teorijskom opusu koji ima status manifesta *musique concrète*, precizno pojašnjavajući i klasificirajući elemente svoga muzičkog vokabulara u publikacijama kao što su *A la recherche d'une musique concrète* [U tražanju za konkretnom muzikom] (Schaeffer, [1952] 2012), *Traité des objets musicaux* [Traktat o muzičkim objektima] (Schaeffer, [1966] 2017) i *La Musique concrète. Que sais-je?* [*Musique concrète. Šta ja znam?*] (Schaeffer, 1967).

2.2 Šum umjesto tona (Russolo)

Iako udaljena od dominantnih serijalnih tendencija evropske muzike tog vremena, pomenuta Schaefferova najranija djela *Cinq études de bruits*, praižvedena na radijski emitovanom *Concert des bruits* [Koncert šumova] 1948. godine, ipak se mogu pozicionirati u kontinuitetu alternativnog toka razvoja muzičkog mišljenja koji izvorište ima u futurističkim koncepcijama o muzici, posebno onim Luigija Russola. Sam njihov naslov rezonira s *Arte dei Rumori* [Umjetnost šuma], manifestom futurističke (bruitističke) muzike, koji je Luigi Russolo napisao 1913. godine

(Russolo, [1913] 1976). Ova veza nije samo nominalna jer se između Schaeffera i futurističke ideologije mogu uspostaviti brojne paralele, čak i unatoč tome da Schaeffer ovu vezu u korijenima *musique concrète* nije priznavao (Schaeffer, [1966] 2017, 535). Russolo, naprimjer, u ovom tekstu nudi nove pristup dosezanju estetski idealne muzike industrijskog doba, zasnovane na šumu kao njenom autentičnom zvučnom identitetu. Na ovom tragu predviđa i šest porodica šumova kao temelj budućeg futurističkog orkestra, a zatim konstruira i vlastite instrumente – *intonarumore* [intonatori šuma]. Godine 1914. u Milanu je održan koncert futurističke muzike na kojem je Russolo predstavio djela za orkestar *intonarumora*, na kojem su izvedene kompozicije naslovljene *Convegno d'Automobili e d'Aeroplani* [*Sastanak automobila i aviona*], *Si Pranza sulla Terrazza dell'Hotel* [*Ručanje na hotelskoj terasi*], *Il Risveglio di una Città* [*Buđenje grada*], idealno opredmećujući futurističku muzičku estetiku koju je Filippo Tomas Marinetti proklamirao još u *Futurističkom manifestu* 1909. kada je proglasio “buku automobila (...) ljepšom od Nike sa Samotrake” (Marinetti, [1909] 2009, 40).

Ni Russolove ideje, skoro četiri decenije prije Schaefferovih, nisu imale dobrodošlicu u institucionalnim prostorima muzičke umjetnosti kojima on, uostalom, kao slikar i kompozitor bez akademskog obrazovanja nije ni pripadao. *Umjetnost šuma* je objavljena 1913, u istoj godini u kojoj historija umjetničke muzike bilježi dva “skandalozna” događaja koja su simbolički naznačila njen radikalni razlaz s tradicijom, prvi od njih *Skandalkonzert* u Beču, koji je najavio atonalitetnu praksu Druge bečke škole, a drugi dramatična premijera *Posvećenja proljeća*. Postavljene u odnos s Russolovim idejama, prakse Schönberga, Weberna i Berga, kao i Stravinskog se, međutim, i ne doimaju toliko radikalnim, baš zato što su figurirale kao novi korak u postupnoj evoluciji sistema. Russolo, nasuprot njima, ne nudi unutarnju reformaciju postojećeg sistema, nego ga, u duhu futurističkog etosa, želi razoriti i uspostaviti novu realnost, takvu koja je izvedena iz sadašnjosti, a ne prošlosti.

Upravo zbog njegovog nesudjelovanja u institucionalnim tokovima umjetničke muzike, ali moguće i zbog činjenice da su njegova djela, kao i *intonarumori*, uglavnom uništena u Drugom svjetskom ratu, Russolovo mjesto u historiji muzike ostalo je marginalno. Venn primjećuje da *Grove* Russola određuje samo kao “italijanskog izumitelja, slikara i kompozitora”, izdvajajući kao relevantnu jedino činjenicu da je izumio nove instrumente, dok su njegove estetske koncepcije marginalizirane (Venn, 2010, 8). Kritizirajući *Grove*, Venn smatra da Russola treba posmatrati

upravo u kontinuitetu evolucije tradicije muzičkog mišljenja, kojoj on pripada barem po primjeni kompozicionih postupaka koji su analogni tradicionalnom tretmanu tonske visine ili harmonije. On navodi da i sam Russolo odstupanje od tradicije obrazlaže upravo u odnosu prema njoj, naglašavajući da su i futuristi “duboko cijenili harmonije velikih majstora muzike, ali da je sada njih dosta, jer je mnogo veći užitak u kombiniranju u mislima zvukova tramvaja, automobilskih motora, kočija i narodnih masa, nego ponovno slušanje *Eroice* ili *Pastoralne simfonije*” (10). Po ovom bi se kriteriju, dakle, Russolova “emancipacija tembra” mogla gledati analogno “emancipaciji disonance” kod Schönberga. Ova analogija, međutim, daleko je od uvriježene u muzikološkom diskursu, baš kao što je Russolova pozicija u njemu ostala marginalna.

2.3. Organizacija umjesto kompozicije (Varèse)

Iako futurizam zvanično nikad nije uvršten u glavne razvojne linije muzike 20. stoljeća, epitet futuriste pridavao se kompozitoru koji se smatra jednim od najpriznatijih nositelja njene tehnološko-estetske revolucije, iako ni on svoje mjesto nije pronašao unutar dominantne struje evropskog modernizma. Francuski kompozitor Edgard Varèse nominalno je odbijao vezu s futurizmom, uglavnom zato jer su njegovi protagonisti u akademskom muzičkom miljeu smatrani diletantima. Unatoč tome, veza između njih ipak postoji, i čak je dublja i od činjenice da je njegovao dugogodišnje prijateljstvo s Russolom i da je čak, na poziv Marinettija, govorio na otvaranju jedne futurističke izložbe 1929. godine i tada promovirao *rumorarmonio* [harmonij šumova], jedan od Russolovih *intonarumora* (v. Mattis, 1992, 583). Naime, Varèseova umjetnička ideologija nije bila zasnovana na kontinuitetu i razvoju tradicije muzičke umjetnosti, nego na utemeljenju radikalno nove estetike zvučnosti savremenog doba obilježenog tehnologijom, što je vjerovatno u značajnoj mjeri bilo i pod utjecajem stavova njegovog učitelja Ferruccia Busonija o nepostojanju prostora za razvoj muzike u ograničenjima tonskog medija. Vođen idejom razvoja muzičkih sredstava do elektroničkih kompozicijskih instrumenata koju je predstavio još 1927. godine (Cross, 1968, 35), Varèsea će istraživanja na planu zvučne boje odvesti do revolucionarno novog tretmana udaraljki i do nekonvencionalne upotrebe instrumenata poput sirena (*Ionisation*, 1929), zatim i do pionirske upotrebe elektroničkih instrumenata poput *ondes Martenota* (*Amériques*, 1918) i *theremina* (*Ecuatorial*, 1932),

a na kraju i do studijske elektroakustičke muzike (*Deserts*, 1950). Vizionarskim odnosom prema razvoju muzičkih sredstava te fokusiranjem na tembralne i dinamičke aspekte zvuka, Varèse je uspostavio jedinstven kompozicioni jezik u kojem se muzika više ne čuje kao sukcesija tonova, nego kao tok fluidnih zvučnih masa i površina, zbog čega je prozvan “skulptorom zvuka” i “ocem elektroničke muzike”.

Varèseova atipična estetika, ako ne pod utjecajem futurista, onda paralelno s njima, bila je rezultat njegovog generalnog interesa za mehaniku i elektrotehniku (pa se smatra da je čak razmišljao i o tome da postane inženjer), ali i za želju za pripadanjem progresivnim strujama u umjetnosti doba u kojem je djelovao. Nakon studija, i nakon što je svjedočio razvoju Nove muzike u Evropi, godine 1915. odlazi u SAD, gdje je uspostavio bliske veze s dadaistima, posebno Marcelom Duchampom, Tristanom Tzarom i Francisom Picabiom, u najplodnijem periodu dadaizma. U odgovoru na pitanje Thomasa Greera 1965. godine o njegovom odnosu sa futurizmom, dadaizmom i kubizmom Varèse je insistirao na tome da on, za razliku od svojih prijatelja dadaista, nije ikonoklast, kao ni “futuristički, dadaistički, kubistički kompozitor” te da nije zainteresiran ni za kakvo rušenje, “nego za iznalaženje, za sebe, novih sredstava kojima bih mogao komponovati zvukovima izvan temperovanog sistema, koji nisu mogli biti izvedeni postojećim instrumentima” (prema Mattis, 2002, 129). Potrebu za revolucijom u muzici eksplicira i dalje, u izjavi koju je 1916. godine objavio *the New York Morning Telegraph*: “Naš muzički alfabet mora se obogatiti. Hitno su nam potrebni i novi instrumenti. (...) U svojim djelima uvijek sam osjećao potrebu za novim medijima izraza (...) koji se mogu prilagoditi svakom izrazu misli i koji mogu pratiti misao” (Holmes, 2002, 124). Njegova vizija transformacije sredstava muzičkog izraza, ali i generalnih modusa muzičkog mišljenja, 1940-ih godina konačno rezultira stavom o potrebi napuštanja termina “muzika” u korist “organiziranog zvuka” (Varèse, 1940, 204-5).

Schaeffer je cijenio Varèseova zvučna istraživanja i vidio u njima izvjesnu sličnost s *musique concrète*, iako je imao primjedbe na nedovoljnu radikalnost Varèseovih koncepcija, tj. njegovu potrebu da napredne ideje o novoj estetici savremene zvučnosti ipak realizira u tradicijom opterećenom aparatu tradicionalnih instrumenata (Schaeffer, [1966] 2017, 169). Tako je u praksi Varèse, iako “otac elektroničke muzike”, ipak svoju prvu elektroakustičku kompoziciju realizirao tek kada ga je Pierre Schaeffer pozvao u Pariz (iako ju je započeo u SAD-u) i kada je 1954. godine uz pomoć Pierrea Henryja (Mattis, 1992, 559) komponovao elektroaku-

stički segment kompozicije *Déserts* za konvencionalni ansambl i traku, kojoj je čak predvidio i nikad realizirani filmski sloj. Ovo je bio njegov prvi korak prema muzici budućnosti koju je u svojim ranim radovima vizionarski najavio, a koju će zatim ostvariti i u vrlo kompleksnoj formi prostorno distribuiranog djela zvučne arhitekture, bliskog *musique concrète*, *Poème électronique*, komponovanog za Phillipsov paviljon na Svjetskoj izložbi 1958. godine u Briselu na poziv arhitekta Le Corbusiera.

2.4. Diletantizam kao vještina (Cage)

Schaefferov odnos s još jednim revolucionarom zvuka, ako ne i najradikalnijim, Johnom Cageom, bio je kompleksan i komplementaran, iako nije bio u sinergiji. Cage je također bio nastrojen protiv sistema baziranog na naslijeđu muzike 19. stoljeća, najavivši takav odnos još svom učitelju Schönbergu kada je, unatoč njegovom savjetu, rezolutno odbio da izučava pravila harmonije, čak iako bi “do kraja života morao da udara glavom o zid” pred koji bi ga nepoznavanje zakona harmonije, kako je Schönberg smatrao, nepobitno prije ili kasnije dovelo (Cage, 1973b, 261). Stoga je i Cageov radikalni razlaz s tradicijom u muzici bio u značajnoj mjeri potpomognut činjenicom da je njegovo formalno muzičko obrazovanje bilo minimalno te da je inspiraciju za svoje stvaranje, podjednako uz muzičku historiju, pronalazio u zen-budizmu, vizuelnoj umjetnosti, književnosti, plesu.

Znatno prije Schaeffera Cage eksplicira svoja zapažanja o potencijalu upotrebe elektronike u muzici. Još 1937. godine objavljuje tekst “The Future of Music: Credo” koji rezonira s Russolovom *Umjetnosti šuma*, u kojem ističe neophodnost studijske elektroničke muzike još u vremenu kada se tehnološke pretpostavke za nju nisu ni blizu ostvarile. U ovom tekstu on eksplicitno izriče uvjerenje da će se “upotreba šuma u stvaranju muzike nastaviti povećavati dok ne dođemo do muzike koja se proizvodi uz pomoć električnih instrumenata, koji će učiniti dostupnim za muzičke svrhe bilo koje i sve zvukove koji se mogu čuti” (Cage, 1973c, 3-4), pri čemu ulogu kompozitora, na tragu Varésea, smatra onom “organizatorom zvuka” (5). U istom periodu započinje istraživanja s muzikom zasnovanom na šumu, 1938. nastaje *Bacchanale* za preparirani klavir, 1939. *First Construction (in Metal)* za nekonvencionalni perkusijski ansambl, kao i *Imaginary Landscape No. 1* za dva gramofona, klavir

i činelu, što je ujedno i prvo znano muzičko djelo koje koristi elektroakustički generirani zvuk. Nedugo nakon Schaefferovih prvih studija *musique concrète*, 1952. godine Cage komponuje *Williams Mix*, elektroakustičko djelo za magnetofonsku traku mehanički uređenu kao kolaž fragmenata s nasnimljenim zvukovima te montiranim uz pomoć operacija sa slučajem.

Schaeffer je imao rezerve spram Cageove muzike slučaja, čije se otvorene forme prilikom svake izvedbe realiziraju različito “zbog njene pretjerane subjektivnosti”, iako nije osporavao revolucionarnost srodnih Cageovih ideja o strukturnoj ulozi zvuka, smatrajući ga “susjedom” te jednim od najznačajnijih aktera istraživanja novog u muzici (Schaeffer, 1980, 9; Schaeffer, [1966] 2017, 169). I Cageov odnos prema Schaefferu odražavao je sličnu dihotomiju. Iako je s jedne strane priznavao njegovu ulogu u utemeljenju elektroakustičke muzike, te da je “od pionirskog rada Pierrea Schaeffera u *Radio Diffusion* u Parizu, stvaranje muzike za traku postalo internacionalno” (Kahn, 1999, 113), on Schaefferove koncepcije, procedure i rezultate ipak ocjenjuje pretjerano simplističkim i referencijalističkim, priklanjajući se generalnom dominantnom stavu kompozitorske zajednice da je Schaefferov problem upravo nedovoljna utemeljenost njegovog mišljenja u apstraktnom te da je kod njega “referencijalnost u velikoj mjeri opstala, unatoč nastojanjima da se ona iskorijeni”. Cage se stoga “priklanja stanovištu da *musique concrète* nije zapravo muzička”, a opet, u mnogim prilikama, on ne samo da razumijeva *musique concrète* kao muzičku “nego čak kao previše konvencionalno muzičku, optužujući Schaeffera kasnije za, između ostalog, simuliranje solfeđa nametanjem dvanestoslojne taksonomije na zvučni prostor” (Kahn, 1999, 114). Dakle, i po Cageovoj ocjeni Schaeffer nije ništa više doli inovator, a ironija je htjela da je slično i o njemu samome govorio njegov učitelj Schönberg – “ne kompozitor, nego inovator, ali genije” (Hicks, 1990, 134).

U knjizi *Silence* John Cage navodi anegdotu da mu je jednom prilikom u Amsterdamu holandski muzičar rekao: “Mora da je za vas vrlo teško da pišete muziku u Americi, gdje ste tako daleko od centara tradicije.” Cage mu je na to dogovorio: “Mora da je za vas u Evropi vrlo teško da pišete muziku, gdje ste tako blizu centrima tradicije” (Cage, 1973a, 73). Upravo se na ovom tragu može sagledati i Schaefferova oponentska pozicija u odnosu na normativne prakse moderne muzike, čije ideje on odbacuje, i, s druge strane, bliskost s kompozitorima koji svoju poziciju nisu sagledavali u kontinuitetu ovih praksi i koji su, u avangardističkom maniru, tražili ne promjenu sistema nego zamjenu čitavog svjetonazora

novom paradigmatom koja odgovara stanju znanja u 20. stoljeću. Njihove pozicije danas upravo prepoznajemo kao one koje su stvorile mogućnost za radikalno nove oblike muzičkog mišljenja, takvog koje se danas može prepoznati u muzici u njenom historijskom kontinuitetu, ali i u njoj pridruženim prostorima proširenog polja muzike.

3.0 Lateralni izvori muzičkog mišljenja

Schaefferova estetika i postupci, baš kao i one Russola, Varèse i Cagea, koliko su mogli biti osporavani zbog nedovoljnog utemeljenja u kontekstu misli u muzici prve polovine 20. stoljeća, toliko su jasniji ako se pozicioniraju unutar generalnih tendencija u umjetnosti njegovih formativnih godina, te posebno tehnika apropijacije materijala iz prirode i njegove upotrebe u formalnim procesima kolažnog tipa.

Postupci inkorporacije pronađenog materijala prisutni su kroz historiju u likovnim djelima, ali tek u 20. stoljeću postaju dominantni u umjetničkom diskursu. Više od tri decenije prije Schaefferovih pronađenih zvukova, u maju 1912. godine, Pablo Picasso pravi prvi *collage*, *Nature morte à la chaise cannée* [*Mrtva priroda sa stolicom*] na kojem pokazuje objekte rasute po stolicu za kafu, gdje dominira dio zalijepljen na platno na kojem je mehanički odštampan dizajn koji simulira tapacirung stolice. Iste godine Marcel Duchamp počinje praviti radikalne otklone od granica medija, 1912. slika *Nu descendant un escalier no. 2* [*Žena koja silazi niz stepenice*], istražujući načine za sugeriranje temporalnosti nasuprot statičnog objekta, impresioniran filmom i hronofotografijom Etienne-Julesa Mareya. Godine 1917. konačno nastaje *Fountain* [*Fontana*], njegov prvi *readymade*, u kojem uspostavlja princip vizuelne indiferentnosti spram objekta fokusirajući se, dakle, na sadržaj forme umjesto na sadržaj materijala. Ova logika najavljena je i u njegova tri djela u zvučnom mediju, *Sculpture musical* [*Muzička skulptura*], *Erratum musical* [*Muzička greška*] i *La Mariée mise à nu par ses célibataires même* [*Nevjesta ogoljena od njenih udvarača*]. *Erratum musical* (nastala vjerovatno 1913) uglavnom su bila zasnovana na tehnikama slučaja. Uskoro zatim, 1918. godine, i Kurt Schwitters u apstraktnim kolažima kao materijal uspostavlja *objet trouvé* označavajući tako predmete iz okoline koju smatra apsolutnom zalihom materijala na kojima će biti zasnovan i njegov generalni umjetnički koncept *Merz*. Schaefferov *objet sonore* višestruko funkcioniše po analogiji s navedenim apropijacijskim postupcima.

Pored toga, uvođenje pronađenog materijala koji u djelu zadržava svoju autonomiju, kako u likovnoj umjetnosti tako i kod Schaeffera, podrazumijevalo je i uspostavljanje specifične sintakse. Ona je u praksi uglavnom vođena intuitivnom arbitražom, dakle bez slijeđenja prethodno definiranih apstraktnih formalnih modela. Primjer ove logike može se pronaći još u nadrealističkim djelima Salvadora Dalija i Renée Magrittea, koji su fotografskom preciznošću postavljali realne objekte u potpuno ne-realnim kombinacijama i kontekstima. Delaune otkriva da su Schaefferovi sintaksički postupci još i više slični djelima koja su srodnim tehnikama vremenski organizirana, kako je slučaj kod Williama Burroughsa i Briona Gysina, koji su u svojoj poeziji primjenjivali tehniku *cut-upa*, to jest kolaža na tragu *poèmes-collés* Andréa Bretona ili Tristana Tzare (Delaune, 2008). *Cut-up* poezija također je zasnovana na fiksiranim riječima, kao što je sadržaj zvuka fiksiran u Schaefferovim *objets sonores*. Kroz postupke kolažiranja, u oba slučaja forma se razvija kao pokretna masa teksta ili zvuka te, umjesto strukturnim radom, nastaje stvaralačkom gestom analognom Picassovoj gesti u konstrukciji kolaža. Pri tome su i kod Schaeffera, kao i kod Burroughsa, korišteni objekti transformirani na način da im se kompozicionim radom oduzimaju referencijalna svojstva te se u konačnici traži prepoznavanje apstraktnih svojstava djela koja postoje izvan sadržaja materijala. Zbog toga Schaeffer i zahtijeva da se *musique concrète* pristupa primjenom reduciranog slušanja kao načina isključivo strukturnog prepoznavanja zvučnih događaja te eliminiranja evokacije njihovog porijekla izvan samog djela, čime ovakav postupak kolažiranja pretpostavlja u recepciji drugačije rezultate od nadrealističkog kojem je cilj kreiranje paradoksa, ili postmodernističkog koji nastoji uspostaviti redundanciju u značenju kroz intertekstualnost.

Uspostavljanje paralela između Schaefferovih ideja i onih u likovnoj umjetnosti i književnosti podrazumijeva sagledavanje njegovog rada unutar polja koje je šire od muzičkog i koje je opisano parametrima koji nisu historijski svojstveni muzici i muzikologiji. Višeznačnost ovog područja, međutim, svojstvena je savremenom razumijevanju zvukovne umjetnosti koja podrazumijeva polivalentnost načina mišljenja u mediju zvuka te inkluzivni odnos spram praksi koje historijski nisu priznate kao muzičke, ali su prepoznate kao načini na koji se zvuk može *umjetnički misliti* (više u Ramović, 2020, 30).

4.0 Zaključak

Uloga Pierrea Schaeffera u procesima diversifikacije muzike 20. stoljeća višestruko je zanimljiva, ne samo zbog inovacija na tehnološkom i teorijskom planu nego i uopće zbog činjenice da je muzika kroz njegov rad reformirana izvan *sistema*, jer Schaeffer nije bio akademski obrazovan kompozitor niti je imao prethodno iskustvo stvaranja u tradiciji umjetničke muzike. Štaviše, njegova idiosinkratska stvaralačka misao i nije bila formatirana kao muzička *per se*, u smislu afirmacije i razvoja Eggebrechtovog “muzički važećeg”, nego je utemeljena u višestrukim kontinuitetima različitih aspekata njegovog iskustva, čiji je muzika bila samo jedan dio.

Schaefferovi stvaralački motivi primarno se mogu razumjeti u smislu protesta protiv tada prevladavajućih trendova Nove muzike u Evropi, posebno u Francuskoj. Ova opozicija prema razvojem u muzici njegovih savremenika bila je usmjerena spram činjenice da je fokusiranjem na tehniku djelo postalo “vještački” određeno izvan samog sebe jer mu je postojanje temeljno definirano na apstraktnom nivou. Nasuprot tome, konkretnost izvedena iz primarnog materijala kod Schaeffera je značila utemeljenje muzike u realnosti te priliku da se muzika propita s druge strane kanona i da se uspostave ne samo nova rješenja nego i nove vrijednosti prema kojima se ta rješenja mogu procjenjivati. Njegova je reformatorska pozicija spram postulata historijskog institucionalnog kontinuiteta muzičkog mišljenja tako i konkretizovana, kako s aspekta kompozicionog procesa, u kojem je sintaksu vođenu tradicionalnom teorijom zamijenio sintaksom muzičkih objekata, pa s aspekta uloge instrumenata, zamjenjujući tradicionalne instrumente studijom, tako, na kraju, i s aspekta situacije koncertnog događaja kao institucionalne forme predstavljanja muzike, gdje je subjektivna interpretacija zamijenjena reprodukcijom u akuzmatičnoj situaciji.

Relevantnost Schaefferovog doprinosa stoga dobija svoj konačni smisao tek ukoliko se posmatra izvan granica manje-više linearno usmjerenog historijskog razvoja muzike 19. stoljeća prema Novoj muzici 20. stoljeća, odnosno ako se gleda unutar rizomatskih putova umjetničke i teorijske misli vremena u kojem je djelovao, te posebno ideja plasiranih kroz futurizam, nadrealizam i dadaizam. Manjak muzikološke literature koja nastoji da razumije njegovo stvaranje unutar širih odnosa u kojima je realno pozicionirano i procjenjivanje njegovog djelovanja samo kroz one aspekte koji se prate kao utemeljeni parametri razvoja “muzičkog”

mišljenja pokazuje se kao oblik redukcionističkog pristupa koji ne daje alate za razumijevanje situacije koja je prevazišla granice prostora unutar kojih se opservira. U savremenom dobu ovaj diskurs je znatno raširen kroz prepoznavanje *proširenog polja muzike*, u okviru kojeg se razmatraju najsavremenije interdisciplinarne i intermedijske prakse. Upravo se ovaj pristup može uzeti kao adekvatan model koji se retroaktivno može primijeniti na razmatranje historijskih pojava u kojima prepoznajemo interdisciplinarnost kao legitimno svojstvo. Cage i Varèse su još davno došli do stava da je pojam “muzika” opterećen svojim historijskim teretom i kao takav nepodesan za djelovanje koje propituje suštinska pitanja muzičkog stvaranja, te su neovisno jedan od drugog zagovarali pojam “organizirani zvuk” kao novu paradigmu. Upravo bi i Schaefferovo, ali stvaranje drugih umjetnika u zvukovnom mediju koji su djelovali izvan sistema, moglo biti shvaćeno bolje i potpunije ako bi se razmatralo unutar višeznačnog proširenog polja muzike, takvog koje uključuje muziku u svome historijskom značenju, ali koje samo po sebi nije samo i jedino *muzika*.

BIBLIOGRAFIJA

1. Cage, J. (1973): *Silence: Lectures and Writings*. Hanover, NH: Wesleyan University Press.
2. Cage, J. (1973a): *History of Experimental Music in the United States*. U: *Silence: Lectures and Writings* (str. 67-75). Hanover, NH: Wesleyan University Press.
3. Cage, J. (1973b): *Indeterminacy*. U: *Silence: Lectures and Writings* (str. 260-273). Hanover, NH: Wesleyan University Press, 260-273.
4. Cage, J. (1973c): *The Future of Music: Credo*. U: *Silence: Lectures and Writings* (str. 3-6). Hanover, NH: University Press of New England / Wesleyan University Press.
5. Chion, M. ([1983] 2009): *Guide to Sound Objects: Pierre Schaeffer and Musical Research* (Prev. J. Dack, C. North). Leicester: EARS, De Montfort University. https://monoskop.org/images/0/01/Chion_Michel_Guide_To_Sound_Objects_Pierre_Schaeffer_and_Musical_Research.pdf. Pristupljeno 20. 5. 2011. (Original: Chion, M. (1983): *Guide des objets sonores: Pierre Schaeffer et la recherche musicale*. Paris: Buchet-Chastel).

6. Chion, M. ([1990] 1994): *Audio-Vision. Sound on Screen* (C. Gorbman, ur. i prev.). New York: Columbia University Press. (Originalno objavljeno kao *L'Audio-Vision*, Paris: Editions Nathan, 1990).
7. Ciciliani, M. (2019): *Music in the Expanded Field – On Recent Approaches to Interdisciplinary Composition*. https://www.academia.edu/35170374/Music_in_the_Expanded_Field. Pristupljeno 20. 5. 2011.
8. Cross, L. (1968): *Electronic Music, 1948-1953. Perspectives of New Music*, 7 (1), 32-65. doi:10.2307/832425
9. Delaune, B. (2008): *Collage, montage, cut-up, musique concrète: figures de l'intégration du chaos dans l'œuvre chez William Burroughs et Pierre Schaeffer*. TRANS- [Online], 6. <http://journals.openedition.org/trans/265>. Pristupljeno 10. 10. 2020. doi:10.4000/trans.265
10. Eggebrecht, H. H. (1979): *Heinrich Schütz*. U: R. Schaal (ur.). *Sinn und Gehalt. Aufsätze zur musikalischen Analyse (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft, 58, str. 106-139)*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag.
11. Fulcher, J. (2011): *From "the Voice of the Maréchal" to Musique Concrète: Pierre Schaeffer and the Case for Cultural History*. U: J. Fulcher (ur.). *The Oxford Handbook of the New Cultural History of Music* (str. 381–402). Oxford: Oxford University Press.
12. Hicks, M. (1990): *John Cage's Studies with Schoenberg*. *American Music*, 8 (2), 125-140. doi:10.2307/3051946
13. Holmes, T. (2002): *Electronic and Experimental Music: Pioneers in Technology and Composition*. New York – London: Routledge.
14. Kahn, D. (1999): *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*. Cambridge, MA – London: MIT Press.
15. Leggio, J. (ur.) (2002): *Music and Modern Art*. New York – London: Routledge.
16. Levinson, J. ([1990] 2011): *The Concept of Music*. U: *Music, Art, and Metaphysics: Essays in Philosophical Aesthetics* (str. 267-278). Ithaca, NY: Cornell University Press.
17. Marinetti, F. T. ([1909] 2009): *Fondazione e Manifesto del Futurismo*. U: G. D. Bonino (ur.). *Manifesti Futuristi* (str. 37-57). Milano: Rizzoli.

18. Mattis, O. (1992): Varèse's Multimedia Conception of "Déserts". *The Musical Quarterly*, 76 (4), 557-583.
19. Mattis, O. (2002): Varèse and Dada. U: J. Leggio (ur.). *Music and Modern Art* (str. 129-162). New York – London: Routledge.
20. Ramović, A. (2020): *Nakon Muzike. Zvuk kao materijal u savremenoj umjetnosti*. Sarajevo: Institut za muzikologiju Muzičke akademije Univerziteta u Sarajevu – Muzikološko društvo FBiH.
21. Russolo, L. ([1913] 1976): *L'Arte dei Rumori*. Roma: Carucci.
22. Schaeffer, P. ([1952] 2012): *In Search of a Concrete Music*. (C. North J. Dack, prev.). Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press. (Originalno objavljeno kao *À la recherche d'une musique concrète*. Paris: Éditions du Seuil).
23. Schaeffer, P. ([1966] 2017): *Treatise on Musical Objects, An Essay across Disciplines*. (C. North J. Dack, prev.). Oakland: University of California Press. (Originalno objavljeno kao *Traité des objets musicaux*, Paris: Éditions du Seuil, 1966).
24. Schaeffer, P. (1967): *La Musique concrète. Que sais-je?*. Paris: Presses Universitaires de France.
25. Schaeffer, P. (1980, Feb): *Sound and the Century: a Socio-Aesthetic Treatise* (trans. & intro. D. Zapf), (str. 6-12). Vanguard.
26. Schaeffer, P. (1986): Pierre Schaeffer, An Interview with the Pioneer of Musique Concrete. (T. Hodgkinson, voditelj intervju). *Recommended Records Quarterly Magazine* (2) 1. Ovdje preuzeto s http://www.ele-mental.org/ele_ment/said&did/schaeffer_interview.html. Pristupljeno 1. 1. 2020.
27. Varèse, E. (1940): *Organized Sound for the Sound Film*. *The Commonweal*, 204-205.
28. Venn, E. (2010): *Rethinking Russolo*. *Tempo*, 64 (251), 8-16. doi:10.1017/S0040298210000021