

UDK 78(497.4) Ramovš P.

Nikša Gligo

Akademija za glasbo Univerze v Zagrebu
Music Academy, University of Zagreb

Nakon sabranih sjećanja

Primožu Ramovšu u spomen

Vijest o smrti Primoža Ramovša najprije me rastužila a onda, poradi njezine apsurdnosti, doslovno razbijesnila. Unatoč tomu što cijelo zadnje desetljeće uopće nismo kontaktirali (ni fizički, a ni posredstvom njegove glazbe), osjetio sam najprije da sam izgubio itekako zanimljivoga sumišljenika (unatoč osjetnoj dobnoj razlici), a nikako nisam mogao vjerovati da je uzrok kraju njegovog bogatog, radosnog i intenzivnog života tako apsurdan. No očito je da život sam, ma koliko kvalitetan i intenzivan bio, ne može odrediti kakav će mu biti kraj!

Da li bih uopće pisao ovaj uspomenski tekst da Primož Ramovš nije preminuo?

Pitanje je druga strana istoga apsurda: Utječe li uzrok smrti na pristup pisanju o onome kome se pisanje posvećuje? Ne, ovaj je tekst doista uspomenski ali ne zato da bi bio kurtoazan ili pun pijeteta. Ustanovio sam zapravo da se moja sjećanja na Primoža Ramovša isplati sakupiti i bez obzira na izravni povod. Možda baš zato što o njegovoj glazbi – izuzev nekih dnevnih novinskih kritika – zapravo nikada nisam ni pisao. Uglavnom sam je promišljao i nerijetko s njime o njoj živo razgovarao – ali gotovo uvijek bez pisanih tragova.

Ramovša sam posredstvom njegove glazbe upoznao negdje krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina kada sam kao kritičar pratio tadašnju Jugoslavensku muzičku tribinu u Opatiji. Predstavljao mi je tada obrazac skladatelja koji se za afirmaciju jedne male glazbene kulture borio imperativom aktualnosti tehnike skladanja, stila, izraza, i po tome mi se činio neodoljivo podudarnim s našim Branimirom Sakačem. I Sakač bi sigurno bez dvoumljenja potpisao ove Ramovšove riječi: »Glazba mora biti odsev časa, v katerem živimo. Če smo danes, v obdobju astronavičke, otroci svojega časa, potem ne moremo komponirati v jeziku iz časa kočij (pa naj bi nam to še tako ugajalo). Zato imam za pozitivno in pritrjujem vsakemu eksperimentu, tudi najekstremnejšemu. Če bo rezultat negativen, bo odpadel sam od sebe, če bo pa pozitiven, bo to nov korak v razvoju glazbe, ki se ne sme nikoli ne-

hati, ampak mora vštric s časom izgrajevati našo kulturo.« No ta se podudarnost iz današnje perspektive čini akcidentalnom ako je promislmo iz konteksta njezinih uzroka u obim (slovenskoj i hrvatskoj) glazbenim kulturama pedesetih i šezdesetih godina. Karizma Ramovševog temeljnog učitelja, Slavka Osterca, posve je različita od karizme temeljnog učitelja mnogih generacija hrvatskih skladatelja koji su oblikovali tzv. hrvatsku novu glazbu, Stjepana Šuleka: Dok je Osterc na razne načine svojim učenicima usađivao znatiželju prema napretku (ma što on značio, ali to sada ni nije bitno!), Šulekov ih je (i pedagoški) eklekticizam od nje otklanjao, i to u tolikoj mjeri da je tek reakcija na taj eklekticizam proizvela razne nijanse onoga što danas nazivamo hrvatskom novom glazbom.

Zapravo je Ramovševo obrazovanje specifična enigma! Dok je utjecaj Osterčev djelomično razumljiv već kroz njegov »naprednjački« svjetonazor, što bi mogao značiti Ramovšov opis školovanja kod Caselle kao »nadaljevanje Ošterčeve šole, vendar na novih tehničkih temeljih"? Što su ti »novi tehnički temelji"? Ne valjda samo strogi kontrapunkt, gotovo jedina školnička disciplina kojom se Ramovš kod Caselle bavio? Dublje razmišljanje navodi nas na zaključak da je Ramovš kao skladatelj (a možda i kao glazbenik u cjelini!) zapravo bio **samouk**. Naročito je Osterc prepoznao njegov neosporni talent i držao je da bi naprosto bila šteta da se takav talent zapusti. Drugim riječima, on je Ramovša jednostavno uvjerio u to da je skladatelj a na njemu samome je bilo da to potvrdi. I Ramovš je to potvrđivao znatiželjom prema svemu što čak i nije ulazilo u njegov neposredni skladateljski svjetonazor ali je u njegovoj skladateljskoj svijesti dozrijevalo da bi se odbacilo ili pak usvojilo. Po tome je on kao samouk nastavio biti i »vuk samotnjak«, što ujedno znači da je stalno bio izložen svojevrsnoj opasnosti samozadovoljstva zbog nepostojanja dodatnih provjera. On će retrospektivno utvrditi da mu već krajem četrdesetih godina »tehnika komponiranja... ni nikoli delala problemov, tega ne poznaj, obvladaj sem jo, kot sam želel. Lahko sam pisel kakor sem hotel in kar sem hotel.« Nije potrebno posebno isticati opasnosti koje se kriju u ovakvoj moćnoj sposobnosti! A ne smije se zaboraviti ni Ramovšovu elementarnu neovisnost o skladanju kao osiguranju materijalne egzistencije: On je, kao egzistencijalno zbrinuti bibliotekar, bio – poput Charlesa Ivesa s njegovim *businessom* u osiguranju – neovisan o financijskoj isplativosti svoga skladateljskog rada tako da je doista mogao skladati ne samo kako je htio i što je htio nego naprosto onako kako mu je najviše ležalo (da parafraziramo ono poznato mišljenje Mauricia Kagela iz šezdesetih godina o **skladanju danas**).

A ovdje mi se posebno zanimljivima čine prelomi različitih utjecaja kroz Ramovševu skladateljsku ličnost. Unatoč tomu što *Sinfonietta* (1951), *Sarkazmi* (1951) i *Musiques funèbres* (1955) paušalno pripadaju novoklasicizmu ili novobaroku (a kroz koju bi se paušalniju stilsku odrednicu on u toj dobi mogao oslanjati na utjecaj Osterca, pa čak Petrassia i Caselle?), oni su kao oslonci na tradiciju daleko više upravo ono čega se on nastoji osloboditi od onoga što bi moralo zaokruženo determinirati njegov onodobni stil. Ogledanje s dvanaesttotskom tehnikom u *Kontrastima* (1961), *Dialogima* (1962), *Intradi* (1962), *Zvučnoj slici za rog in klavir* (1962) i u *Pentektasisu* (1963) tipično je »punjenje iskustvom« koje može ali i ne mora rezultirati estetski relevantnim skladbama, ovisno o tome kako se to iskustvo

prelama kroz skladateljev osobni senzibilitet. To nam najbolje mogu potvrditi i skladateljeve vlastite riječi, npr. o *Pentektasisu* (1963), o skladbi u kojoj je pokušao izvući krajnje **serijalne** konsekvence dvanaesttonske tehnike: »Ne čutim, da je to moje delo... Ne čutim, da bi bil kod mene zraven, zdi se mi, da sem bil samo robot. Pa tega nisem občutil, ko sem ustvarjal, samo pri poslušanju se mi zdi tako grozno robotniški, brez pravega glazbena poleta, ki bi ga morala skladba imeti. Kot da je le sestavljen.« A onda o *Enneafoniji*, ključnoj Ramovšovoju skladbi u kojoj se već itekako jasno nazire izlaz iz dvanaesttonske tehnike i njezinih (za njega možda čak i negativnih) posljedica: »Vsako stvar stvar moram prebaviti. Ko sem doživel Varšavo, se nisem čutil sposobnega, da takoj vržem iz sebe, ker sem spoznal. Potreboval sem čas, da sem to premlél,... kakor čebela, ko posrka rožo: nekaj časa traja, da napravi med, ne gre kar črez noč. In gotovo je tudi morála ustvarjanja, da ne tekaš za modnimi muhami, da stvar, ki jo delaš, res obvladaš in se res zavedaš, kakšno je tvoje stališče, da znaš to stališče tudi zagovarjati. Ne pa, danes sem slišal Bairdovo *Egzorto*, jutri že tako komponiram. Saj bi bil rad, a nisem mogel. Šele pri *Enneafoniji* sem bil dovoljno trden.« A što je ovdje sa skladanjem kako se hoće i što se hoće? Očito se neizostavno mora u obzir uzeti i **ono što skladatelju leži**.

Sjećam se prvog mog susreta s Ramovšovom *Simfonijom* 68, skladbom u kojoj Ramovš neobuzdanom radošću afirmira novi zvuk i već posve suvereno barata njime, kao da je konačno pronašao sebe (unatoč tomu što pozivanje na program vezan uz 1968. godinu ne svjedoči baš o idiličnoj »slici svijeta«). No isto se tako sjećam blijedoga dojma što su ga na mene ostavile *Sinteze za rog in tri orkestrske skupine* (1971): Novi se zvuk nekako tu počeo previše dopadati samome sebi, sa »sintezama« iskustva kao da se požurilo bez dubljeg promišljanja pozadine. Mnogo sam kasnije, zapravo, kada sam, prikupljajući svoja sjećanja za ovaj uspomenski tekst, ponovno listao knjigu s Loparnikovim razgovorima s Ramovšom, ustanovio da je Ramovš bio svjestan plafona u koji je udario glavom: »... Potem sem (tj. nakon *Sinteza*... – op. N.G.) nadaljeval s *Simfoničnim portretom*. Pokazal pa se je nov problem. Otkrili smo nov zvočni svet, kaj bi rekel, izpolnili smo svojo dolžnost. In zdaj? Kam v tem svetu? To me muči pravzaprav še danes. Obdobje, ki se je začelo s *Sintezami*, traja še danes (tj. osamdesetih godina – op. N.G.).«

Kako je Ramovš odgovorio na ova pitanja? Kako je na njih uopće moguće odgovoriti? Da li je na njih uopće moguće odgovoriti samom praksom skladanja?

Kako sam već spomenuo na početku, više od desetljeća nisam imao nikakva kontakta s Ramovševom glazbom. Molio sam zato da mi se pripravi reprezentativni izbor iz njegova recentnijeg opusa, ponajprije zato da bi se – kako se to kaže – »informirao«. Pokazalo se, međutim, da su pritekale informacije kao moguće varijante Ramovševih odgovora na pitanja koja je sam sebi postavio početkom osamdesetih godina, a u vezi sa svojim skladateljskim dilemama početkom sedamdesetih godina, otkrile neke kontradikcije u njegovu opusu koje su zacijelo njegov nipošto nebitni i sastavni dio, pa držim da je na njih potrebno upozoriti upravo zato da bi se do kraja rasvijetlila stvaralačka fiziognomija ovoga skladatelja.

1) Kako piše Ivo Petrić u svome komentaru uz CD koji portretira Ramovša, skladatelj je izabrao *Organofoniju* (1982), *Concerto doppio* za kljunasto in prečno

flauto ter orkester (1985), *Koncert za trobento in orkester* (1985) i *Per aspera ad astra* (1991) kao skladbe koje ga moraju portretirati. Nameće se nekoliko načelnih a onda i posebnih pitanja: Prije svega, zašto su tu posve isključene komorne skladbe koje čine itekako bitan dio Ramovševa opusa, naročito s aspekta plodne njegove suradnje sa specijaliziranim (slovenskim) izvođačima i ansamblima? A onda, na koji način svaka od ovih skladbi može predstavljati odgovor na pitanja koja su Ramovšu otvorile njegove *Sinteze* još početkom sedamdesetih godina? Dakako, točan bi odgovor mogao dati samo sam skladatelj kada bi ga se moglo pitati. Ovako je moguće samo nagađati, no možda ni to nije na odmet: Izabrane skladbe na neki način »opisuju« i njegovu suradnju s izvođačima, *Organofonija* npr. *par excellence* sa skladateljem kao solistom na orguljama, *Concerto doppio* sa skladateljevim sinom Klemenom Ramovšom i Alešom Kacjanom, *Koncert za trubu i orkestar* pak s nenadmašivim Stankom Arnoldom koji ovdje doista otkriva sve svoje praktički neograničene interpretatorske mogućnosti. No što je sa supstancom same glazbe, tj. s onim što bi trebalo predstavljati mogući Ramovšov odgovor na pitanja koja su pred njim iskrsla početkom sedamdesetih godina? Ovdje je nagađanje gotovo nužno! Jer od svih skladbi na ovome CD-u jedino mi se suptilni *Concerto doppio* čini skladbom koja potvrđuje Ramovšov osobni stil bez pretjeranog oslanjanja na maniru, šablonu i iskušani (pa zato i hinjeni) zvukovni hedonizam. Jedino se naime u *Concertu doppiu* jedinstvo kontrastnosti (po registrima, dinamici, pokretima zvučnih masa i ovdje naročito po koncentriranom osluškivanju pogotovo iz vertikale rezultirajuće zvukovne boje) očituje izvan manire i šablone, jedino ta skladba predočuje nešto neočekivano spram onome na što nas navodi sam naslov: recimo, na stapanje velikih i snažnih zvučnih blokova orgulja i orkestra u *Organofoniji*, na virtuosno eksponiranu trubu u *Koncertu za trobento in orkester* koju vješto ali uvijek poznato i proračunato efektno podupire cijeli orkestar, na apoteozu s velikom gestom u *Per aspera ad astra* koja je »skladateljeva osebna izpoved ob osamosvojitvi države Slovenije«, dakle, na poseban način angažirana skladba unatoč tomu što je Ramovš uvijek odbijao ma kakav angažman i što mu je zapravo cijeli opus svojevrсна apologija ideje apsolutne glazbe (barem deklarativno!). Da li bi se, dakle, *Concerto doppio* mogao držati jedinim odgovorom na one dileme koje su počele mučiti skladatelja početkom sedamdesetih godina? Po mome mišljenju na to apsolutno ni na koji način ne može utjecati sama kvaliteta glazbe, jedino je moguće prihvatiti neki posve nov odnos prema zvuku i prema »apstraktnom« načelu po kojemu se skladba »gradi iz zvoka samega in zaradi zvoka samega«. A za to je jedna jedina skladba, ma koliko kvalitetna bila, nedovoljna. Uostalom, samozadovoljni zvukovni hedonizam u *Per aspera ad astra*, ma koliko uzvišen bio njegov »program«, najbolje pokazuju da je Ramovš najvjerojatnije odustao od traženja odgovora na pitanja koja mu je 1972. postavio *Simfonični portret*, nastavljajući se na *Sinteze* iz 1971. Pitanje je, dakle, traje li još uvijek »obdobje, ki se je začelo s *Sintezami*« ili se skladatelj, u nemogućnosti da odgovori na pitanje što sa novootkrivenim zvučnim svijetom, naprosto prepustio njegovoj inerciji. Dakako, o ovome bi s Ramovšom zavrijedilo porazgovarati. (Dok pišem ove retke, čini mi se nekako da će se spiritistički ukazati Primožev osmjeh i ponuditi neki šarmantni izlaz iz škripca!) No, budući da je to

nemoguće, ostaje mi nagađati nije li on ipak svrhu novootkrivenog zvučnog svijeta pronašao u nečemu što mi je naprosto nepoznato ili pak u nečemu što ja kao takvu svrhu naprosto ne čujem. S obzirom na težinu zadatka, prije bih zaključio da se Ramovš ipak priklonio inerciji, struji koja ga je i dalje vodila uz poznate obale...

2) Dodatni mi je argument za to njegova skladba *Soneti nesreće* za kljunasto flauto in recitatorja (1992). Opće je poznata Ramovšova priklonjenost apstraktnosti glazbe («čista, prava glasba... je samo abstraktna») iz koje naposljetku proizlazi i načelo skladanja »iz zvoka samega in zaradi zvoka samega«. Činjenica je da su skladbe koje se oslanjaju na neki izvanglazbeni, tekstovni predložak u Ramovšovom opusu doista rijetkost. No netom smo posumnjali u skladateljevu sposobnost da nađe odgovarajući odgovor na dilemu što jednostavno sa »zvukom samim«. A već smo ovdje nekoliko puta naveli da se i skladanje po tom čistom apstraktnom načelu nerijetko oslanja na ekspresiju izrazite narativnosti (npr. u *Simfoniji 68* i u *Per aspera ad astra*), bez obzira na to što ta narativnost doista ne proizlazi ni iz kakva eksplicitnog »programa«. U *Sonetima nesreće* Ramovš kao da je dubinski posumnjao u mogućnost apstraktnosti samoga zvuka. Recitator govori Prešernove stihove a kljunasta flauta svira svoj zvuk, čini se posve neovisno o njima, dakle, čak ne ni na način kakve *musice descriptive*, štoviše, posve suprotno njezinim načelima. Zvuk je flaute naime opstojan sam po sebi i s predložkom nema nikakve veze tako da se čak pomišlja na onu navodnu ružnu Stravinskievu šalu s *Pierrotom lunaireom* kada se Stravinski Schönbergovoj ideji *Sprechgesanga* narugao tako da je preporučio uporabu *minus 1* ploče uz koju bi slušatelj po vlastitom nahođenju »zavijao« Giraudove/Hartlebenove stihove uz (Schönbergovu) instrumentalnu pratnju. No problem je očito moguće i dublje promisliti, ako ni zbog čega drugog a ono zato što je poznato da je Stravinski ipak izuzetno cijenio *Pierrota lunairea*! Čini mi se (opet hipoteze kao posljedice nemuštog spiritističkog razgovora sa skladateljem!) da je ovom svojom skladbom Ramovš upravo jasno dao do znanja da se skladanje »iz zvoka samega in zaradi zvoka samega« ne može podvrgnuti načelima nikakve *musice descriptive*, da zvuk sam kao glazba živi svoj imanentan život koji se ni u kakvo drugo značenje ne može uplitati. Opet je, naravno, moguć nov niz raznih »zašto onda...?«, npr.: Zašto onda uopće rabiti pjesnički tekst? Hipotetski odgovor: Zato što se tako upravo glazbom najljepše ističe njegova imanencija, autohtonost, no isto tako i imanentnost i autohtonost glazbe! Ili: Zašto onda skladbu ne nasloviti *Soneti nesreće* i ostaviti je samo kljunastoj flauti, slično Boulezovim instrumentalnim »komentarima« Charovih stihova u *Čekiću bez gospodara*? Opet hipotetski odgovor: Zato što očito poezija Ramovša nikada nije zanimala kao »središte i odsustvo« («centre et absence») glazbe! Daljnja su slična pitanja moguća u nedogled a hipotetski odgovori na njih najvjerojatnije nikada neće dokazati da je Ramovš u bilo kojemu smislu postupio **nepošteno**. Štoviše, u *Sonetima nesreće* je, očito »stjeran pred zid«, krajnje konsekvantno ali i glazbeno upitno ponudio argument u korist svojoj vjeri u makar i ograničenu moć apstraktne glazbe, glazbe »iz zvoka in zaradi zvoka samega«.

Poznata je Ramovšova ljudska skromnost i samozatajnost. Možda je zato od glazbe tražio samo ono za što je bio siguran da (mu) može pružiti. Ni više ni manje!

No pitanje je da li je zbog toga, kao skladatelj, bio sretan i zadovoljan. Ovdje nam doista ne pomaže hipotetski odgovor ali rekao bih ipak ovo: Ramovš je bio svjestan svoga talenta, isto je tako bio svjestan svoje misije koju mu je taj talent predodredio u stasanju nove slovenske glazbe. Sve je podredio toj misiji i nevjerojatnom je marljivošću (koja je uostalom rezultirala i hiperprodukcijom koja bi također mogla biti podložna kritici) nju nastojao provesti u djelo, ne mareći previše za usputne nesporazume, no veseleći se itekako svakom polučenom uspjehu. Pitanja koja za sobom ostavlja njegov imensni opus ona su koja se moraju pročistiti, profiltrirati. Neka smo od njih ovdje formulirali, ne mareći previše za odgovore koji su ionako mogli biti samo hipotetski. Podsjeća me to na onu zenbudističku vježbu iz discipline koncentracije u kojoj se stalno postavljaju pitanja ali se na njih ne odgovara jer je bit i preciznost pitanja daleko važnija. Podsjetimo se još jednom onih pitanja s početka sedamdesetih godina: »Otkrili smo nov zvočni svet,... ispunili smo svoju dužnost. In zdej? Kam v tem svetu?...« Zamislimo ma kojeg skladatelja u 20. stoljeću koji se kao već stasali pedesetogodišnjak, svjestan ispunjenja svoje misije, našao pred ovakvom ključnom dilemom i upitajmo se kako uopće samim skladanjem na nju može odgovoriti! Samim skladanjem, ne nekom brbljavom refleksijom tzv. skladateljske teorije! Ja ne znam odgovor na ovo pitanje!

Po zbranih spominih. V spomin Primožu Ramovšu

Povzetek

Autor besedila se na esejističen način spominja Primoža Ramovša in njegove glasbe. Ramovšev položaj v slovenski glasbeni kulturi primerja s položajem Branimira Sakača v hrvaški glasbeni kulturi, opozarja na posebne poti Ramovševega šolanja (Osterč, Casella, Pettrassi), ki se razodevajo že v nazorih ob koncu štiridesetih let njegovega življenja, po katerih mu »tehnika komponiranja ... ni nikoli delala problemov, ... obvladal sem jo, kot sem sam želel. Lahko sem pisal, kakor sem hotel in kar sem hotel.« Spremlja njegovo razvojno pot od neoklasicizma (Sinfonietta, Sarkazmi, Musiques funèbres), preko dvanaajstonske in serialne tehnike (Kontrasti, Dialogi, Intrada, Zvočna slika za rog in klavir, Pentektasis, Enneafonija) vse do Sintez za rog in tri orkestrske skupine (1971) in Simfoničnega portreta (1972) ter skladb, ki jih Ramovš doživlja kot svojevrstno skrajno točko: »Odkrili smo nov zvočni svet, ... izpolnili smo svojo dolžnost. In zdej? Kam v tem svetu? To me muči pravzaprav še danes. Obdobje, ki se je začelo s Sintezami, traja še danes.« Autor se nato ukvarja z nekaterimi skladbami iz Ramovševega poznejšega opusa ter opaža nenavadnost Sonetov nesreče za kljunasto flavto in recitatorja (1992), ene redkih Ramovševih skladb, ki se opira na besedilo. Vendar je odnos med flavto in recitatorjem (tj. besedilom) znova povsem neskladen, tako da tudi ta, za Ramovša netipična skladba dokazuje njegov poseben skladateljski habitus, ki je predvsem temeljil na poslanstvu, ki ga je imel v slovenski glasbeni kulturi in ga izpolnil na nenavaden in povsem osebni način.