

Драгана Јеремих-Молнар
Александар Молнар

О (НЕ)ЗАВРШЕНОСТИ ШЕНБЕРГОВОГ ОРАТОРИЈУМА *DIE JAKOBSLEITER**

Анстракт: Питање зашто Арнолд Шенберг није довршио ораторијум *Die Jakobsleiter* још увек је отворено и заслужено привлачи пажњу проучавалаца. Аутори овога чланка сматрају да су Шенбергова религиозна убеђења обликовала целокупан процес (не)завршавања дела. Композиторова одлука да одустане од почетног плана да компоује музику за други део ораторијума (тј. да омузикали остатак либрета који је објављен 1917), донета после Првог светског рата, била је директна последица промене његовог *Weltanschauung* од неортодоксне теозофије и широкогрудог космополитизма ка много више овоземаљски оријентисаном и национално бескомпромиснијем јудаизму. У складу с новим веровањима, Шенберг је компоновао *Велики симфонијски интерлудијум* као право прицање целокупних људских напора да достигну трансценденцију и као епитаф за романтичарску „бескрајну жудњу“, која је тако страшно покретала композиторе протекле епохе. Покопан је био, међутим, не само музички романтизам, него и Шенбергов сопствени „слободни“ атонални пројект, који је пратио његова ранија убеђења и који је постао „јеретички“ према новооткривеном Закону додекафоније.

Кључне речи: Арнолд Шенберг, *Die Jakobsleiter*, романтизам, „слободна“ атоналност, узвишено, теозофија, јудаизам.

Прва креативна реакција Арнолда Шенберга (Arnold Schönberg) на нове религиозне и окултне подстицаје, потекле првенствено од теозофије за коју је бивао све пријемчивији, било је његово размишљање с почетка 1911. да омузикали фрагмент „Јаков се бори“ (*Jakob ringt*) из *Легенди* Аугуста Стриндберга (August Strindberg). Наредне године Шенберг је, истрајавајући на својој идеји, замолио Рихарда Демела (Richard Dehmel) да напише либрето.¹ Паралелно је,

* Рад је настао у оквиру пројеката „Светски хронотопи српске музике“ (бр. 14745), који се реализује на Факултету музичке уметности, и „Просвећеност у европском, регионалном и националном контексту: историја и савременост“ (бр. 149029), који се реализује у Институту за филозофију и друштвену теорију, а које финансира Министарство за науку и технолошки развој Владе Републике Србије.

¹ У писму Демелу, упућеном 13. децембра 1912, Шенберг је признао да већ дуже време жели да напише „ораторијум на следећу тему: како данашњи човек, који је прошао кроз материјализам, социјализам, анархију, али је ипак сачувао кома-

међутим, почео да размишља и о компоновању ораторијума *Seraphita*, инспирисан истоименим романом Оноре де Балзака (Honoré de Balzac), а посебно последњим поглављем.² Шенбергу је девојка из Балзаковог романа, по свој прилици, привукла пажњу са неколико разлога. Прво, Серафита (Seraphita) је, наводно, била кћерка братанца Емануела Сведенборга (Emmanuel Swedenborg), аутора који је надахњивао Шенберга. Друго, она је, пре него што је у 17. години умрла у једном дворцу у Норвешкој, обзнанила своју мистичну визију. Та визија је открила Серафити да спада међу „више душе на Земљи“, оне које су већ постале анђеоске тј. андрогине³ и могу да предосете „упозорења смрти“, што им омогућава да се на време припреме јачањем своје вере, и то тако што се отискују „међу облаке, где су све ствари апстракције“.⁴ Треће, Серафитино мистично искуство наликовало је доживљају Јаковљевих лестви из Прве књиге Мојсијевој (28, 12–13).⁵ Поменуто лестве – по којима се „пењу и силазе“ анђели Божји, а на чијем врху стоји сам Бог – Јакову су се

дић старе вере (у форми сујеверја), како се тај модерни човек расправља са Богом (видети такође *Јаковљевој борбу* од Стриндберга) и на крају долази до тога да пронађе Бога и да постане религиозан. Да научи да моли!“ (Arnold Schönberg, *Briefe. Ausgewählt und herausgegeben von Erwin Stein*, В. Schott's Söhne, Mainz 1958, 31). Занимљиво је, такође, да је у једном писму из 1922. Шенберг тврдио да никада није био антирелигиозно расположен, „па заправо ни арелигиозан“ (Исто, 83).

² Jan Maegaard, „Schoenberg's Incomplete Works and Fragments“, [y:] *Constructive Dissonance. Arnold Schoenberg and the Transformations of Twentieth-Century Culture*, eds. Juliane Brand and Christopher Hailey, University Of California Press, Berkeley, Los Angeles & Oxford 1997, 141–142.

³ На анђеоску природу Серафите указује већ и њено име: она је серфаим, припадник највишег реда анђела који доносе духовну љубав (на супрот херувимима, који су задужени за разумевање) (David Schroeder: „Arnold Schoenberg as Poetist and Librettist. Dualism, Epiphany, and *Die Jakobsleiter*“, [y:] *Political and Religious Ideas in the Works of Arnold Schoenberg*, eds. Charlotte M. Cross and Russell A. Berman, Garland Publishing Ltd., New York & London 2000, 50). У Балзаковом роману у Серафиту се, због њеног андрогиног изгледа, заљубљује не само младић Вилфрид, него и девојка Мина, али напослетку обоје схватају да су њихова осећања била погрешна, пошто је Серафита увек могла да им понуди само духовну љубав.

⁴ Honoré de Balzac, *Seraphita*, www.gutenberg.org/1/4/3/1432. (Колико нам је познато, Балзакова *Серафита* није превођена у Србији. Постоји хрватски превод, али он је објављен после распада СФРЈ, и није стигао у српске библиотеке; видети: Honoré de Balzac, *Serafita*, s francuskog prevela Andrea Grgić-Marasović, „Fabula nova“, Zagreb 2005. *Напомена мр Александра Васића, члана редакције часописа „Музикологија“.*)

⁵ У једном другом делу, о париском композитору Гамбари, Балзак је заступао тезу да се мистично сазнање не добија без неке мере патње или искушавања. То је могао бити добар путоказ Шенбергу – наравно, под претпоставком да се мало више бавио Балзаковим опусом (Lydia Goehr, „Adorno, Schoenberg, and the *Totentanz der Prinzipien* – in *Thirteen Steps*“, *Journal of American Musicological Society*, год. LVI, бр. 3, 2003, 607).

указале у сну, који се завршио божанским обзнањивањем да је „одабран“ и да му предстоји велика мисија коју треба да изврши на Земљи пре него што се и сам успне у небо. И, напоследку, четврто, имајући у виду Шенбергове интелектуалне и мисаоне преокупације из тог времена, могућно је претпоставити да је и он сам, најкасније 1912, почео да гаји наду да (попут Серафите и Јакова) спада међу „одабране“ и да му је потребно да се вине „међу облаке, где су све ствари апстракције“, доживи мистично искуство Јаковљевих лестви и онда га уметнички обради у једном истинском и атоналном *magnum opusu*.

У сенци Малерове Осме симфоније

Године 1912. Шенберг је узео учешћа у давању омажа Густаву Малеру (Gustav Mahler), који је преминуо 18. маја 1911. Иако је дуго имао резерве према Малеру као композитору, Шенберг је најпре, 1907, његов одлазак из Европе осетио као ненадокнадив губитак, а потом је, 1910, када је премијерно извођење *Осме симфоније* у Минхену означило врхунац Малерове стваралачке каријере, темељно ревидирао свој критичарски став. Шенберг је тада, уз поштовање према Малеру, по свој прилици почео да развија и неку врсту идентификације с њим; и то због тога што је Малеру, који је такође био конвертирани Јеврејин, пошло за руком да постигне успех и да се докаже у аустроугарској престоници (антисемитски све „загађенијој“) и због тога што је у годинама пред смрт компоновањем *Осме* и *Девете симфоније*, као својеврсних музичких пандана религијској алегорији Јаковљевих лестви, обзнанио да спада међу „одабране“.

Под утиском близине Малерове смрти Шенберг је у свом омажу посебно апострофирао последњу, *Девету симфонију* као најмистичнију; као дело у којем је Малер наводно постао обичан „медијум“.⁶ Истина је, међутим, да је његову пажњу неупоредиво више од *Девете* привукла монументална, вокалноинструментална *Осма симфонија*, коју је 1912. успео да по први пут чује, а која је, као партитура, већ била оставила дубок утисак на њега. У *Осмој симфонији* Ма-

⁶ После компоновања *Das Lied von der Erde* и краткотрајног повратка овоземаљским стварима, Малер се, према Шенберговом мишљењу, вратио на пут ка оностраности *Деветом симфонијом*, кроз коју више и није проговарао „као индивидуа“, него као гласноговорник неког „скривеног аутора“. Тиме се наводно понављала прича са Бетовеном (Ludwig van Beethoven) (али и Брукнером [Anton Bruckner]): да би се могло ићи преко девете симфоније мора се умрети, пошто очигледно у десетој стоји нешто што, као смртници, још нисмо спремни да сазнамо. „Они који су написали Девету стали су тик пред оностраношћу. Можда ће загонетке овога света бити решене ако их онај који их познаје напише Десету. А то се вероватно неће догодити“ (Arnold Schoenberg, *Style and Idea*, Faber and Faber, London 1975, 470).

лер је, према Шенберговом мишљењу, успео да задржи свој „идентитет“ (иако је већ почео да ствара „као роб више инстанце“),⁷ а избором коришћених текстова (средњовековна духовна химна *Veni creator spiritus* и Гетеов /Johann Wolfgang Goethe/ *Фауст*) остварио је својеврстан религиозни синкретизам, који је Шенбергу постајао све примамљивији као идеја. Осим тога, за Малера, који се ближио смрти и предавао плимама мистицизма, „чак и резигнација постаје продуктивна и уздиже се, у *Осмој* [симфонији], у глорификацију највиших радости, глорификацију која је још једино могућа онемо ко већ зна да те радости више нису за њега; ко је већ одсутан; ко већ осећа да су она само алегорија за још веће радости, глорификација највећег блаженства, као што он то експлицитно изјављује у писму својој жени у којем објашњава последње сцене *Фауста*“.⁸

Малерову *Осму симфонију* Шенберг је схватио уједно и као објаву „жудње човечанства за својом будућом формом, за бесмртном душом, за распршивањем у свемиру – жудње ове душе за Богом“.⁹ Таквим тумачењем *Осме симфоније* Шенберг је, несумњиво, желео да очува апокалиптичност целог дела – које експлицитно зазива Судњи дан. Као уметник он је, међутим, показивао мало интересовања за „будућу форму“ човечанства, а много више за душу самог појединца. Због тога је на касније описивање путовања душе у Шенберговом делу *Die Jakobsleiter* неупоредиво значајнији утицај остварила Малерова перспектива ускрснућа појединца (односно „одабраног“), у комбинацији с нехришћанским окултним представама о реинкарнацији и карми.¹⁰ Позиционирајући Малерову *Осму симфонију* између Бетовенове *Девете симфоније* и свог будућег *tagmat opusa*, за који је започињао припреме,¹¹ Шенберг је имплицирао садржај поруке коју су сва та дела требало да пренесу: својство „одабраности“ омогућава лебдење у космосу, које води суочавању са Богом и, самим тим, стицању извесности у бесмртност душе, односно у спасење од ништавила смрти. Малерову одлуку да у *Осму симфо-*

⁷ Малер „се осећао само као роб више инстанце, под чијом принудом непрестано обавља свој посао. ‘Као да ми се диктира’, рекао је једном Малер да би описао како је брзо и полусвесно створио, за два месеца, своју *Осму симфонију*“ (Исто, 447).

⁸ Исто, 469.

⁹ Исто, 464.

¹⁰ Bryan R. Simms, „My Dear Hagerl: Self-Representation in Schoenberg’s String Quartet No. 2“, *19th Century Music*, год. XXVI, бр. 3, 2003, 155–156.

¹¹ На завршетку текста *In Memoriam* Малеру, Шенберг је написао да ће „највећи људи као што су Бетовен и Малер веровати у бесмртну душу све док снага те вере не снабде њоме човечанство. До тада имамо бесмртна дела. И знаћемо како да их чувамо“ (Arnold Schoenberg, *Style and Idea*, 448).

нију уврсти Гетеов текст из другог дела *Фауста* Шенберг је разумео управо на тај начин, о чему сведоче следеће речи: „Вечно женско вуче нас навише – тамо смо – одмарамо се – имамо све што на Земљи можемо да пожелимо, све чему тежимо...’ (Малер). То је један начин да се постигне циљ! Не само у мислима, него кроз осећај да се тамо већ заиста *живи*. Онај ко посматра Земљу више не живи на њој. Он је већ повучен навише“.¹² Другим речима, „вечно женско“ води човека (мушкарца) да се отисне од Земље и стекне спасоносно знање, чак и по цену властите скоре смрти која, заправо, представља само транзицију у неко ново стање, прелаз ка неком вишем облику постојања. То Шенбергово размишљање сасвим јасно истиче цезуру између мистичне визије последњих стихова Гетеовог *Фауста* и панацеје Малерове *Осме симфоније*, с једне стране, и његове окултне интерпретације, с друге стране. За разлику од својих претходника, Шенберг је тражио прави уметнички доказ – темељен на истинитости мистичних доживљаја попут оног Јаковљевог или Серафитиног – о победи над смрћу, инспирисаној „вечно женским“ и на крају потврђеној од стране највише инстанце, самог Бога.

Први део Die Jakobsleiter

И док је Малерову *Осму симфонију* тумачио надахнуто, максимално ангажујући своју фантазију, у припремама за стварање сопственог *magnum opusa*, који је требало да поседује не само уметничке, него и окултне квалитете, Шенберг је веома слабо напредовао. Његова амбиција да ораторијум *Seraphita* представља монументални *Gesamtkunstwerk*, сличан „драми с музиком“ *Die glückliche Hand*, оп. 18, на којој је у оно време радио, није реализована, па је од целог пројекта остала само песма *Seraphita*, као једна од *Четири песме за оркестар* (оп. 22). Рад на свом *magnum opusu* Шенберг је обновио тек пошто је почео Први светски рат (иако ништа не указује на повезаност ова два догађаја, изузев можда интензивирања претње смрти). До измака 1914. Шенберг је успео да осмисли нови пројекат вишеставачне програмске симфоније с учешћем солиста и хора у сваком ставу, коју је требало да изводи оркестар импозантног састава: десет до дванаест флаута, обоа и фагота, дванаест до шеснаест кларинета, дванаест хорни и туба, шест до осам труба и тромбона, две или три контрабас тубе и читав низ харфи, челести, звона и ксилофона, уз додатак традиционалног сета ударалки, двадесет пултова виолина, десет до дванаест пултова виола, виолончела и контрабаса. Симфонија је требало да има два дела. За први део симфоније Шенберг је

¹² Исто, 470.

предвидео три става, *Lebenswende* (Животна прекретница), *Lebenslust* (Животна радост), *Schöpfungsfeier* (Прослава стварања, према тексту Рихарда Демела),¹³ интерлудијум и псалам, а за други део два става *Totentanz der Prinzipien* (Смртна игра принципа) и *Glauben des Desillusionierten* (Вера онога који је лишен илузија) (са библијским цитатима). Међутим, већ у јануару 1915, када је завршио писање поеме *Totentanz der Prinzipien*, Шенберг је променио план и овај став померио с четвртог на треће место. Три дана касније започео је писање текста за нови четврти став, под насловом *Die Jakobsleiter*. Рад на писању текста за овај став пролонгирао се све до маја 1917, а у јулу исте године компоновање симфоније је дефинитивно остављено. Текст *Die Jakobsleiter* је, уз нове промене, прерастао у либрето истоименог ораторијума, за који је Шенберг веровао да може бити у догледно време постављен, уз ангажовање Адолфа Лоса (Adolf Loos) као сценског дизајнера. Та извесност је Шенбергу дала снагу да почне да омузикаљује написани либрето, тако да је до 19. септембра 1917, када је позван у војску, завршио готово цео први део ораторијума *Die Jakobsleiter* (тактови 1–603). Нешто касније те јесени, док је Шенберг још увек био у војсци, „Universal Edition“ је објавио либрето оба дела ораторијума.¹⁴ По повратку из војске, Шенберг је, међутим, успео још само да заврши први део ораторијума и да компонује један одсек *Великог симфонијског интерлудијума* (тактови 610–685). У јануару 1918. застао је с радом.¹⁵ Тек четири године касније, 1922, докомпоновао је још петнаест тактова *Великог симфонијског интерлудијума* (685–700), чиме је завршио овај сегмент композиције. Либрето другог дела ораторијума није ни почео да омузикаљује. Године 1944. безуспешно је покушао да обнови рад на ораторијуму (успео је да редигује само првих 105 тактова првог дела), а непосредно пред смрт, 27. јуна 1951, замолио је једног бившег ученика да заврши композицију. Како је молба остала неуслешена, Шенбергова смрт означила је и дефинитивно стављање тачке на завршетак монументалног пројекта *Die Jakobsleiter*.

¹³ Иако је Демел одбио понуду да напише либрето, он је Шенбергу послао раније написани *Oratorium natale* (Прослава стварања), који је нашао место у трећем ставу симфонијског пројекта.

¹⁴ На одлуку да либрето објави практично одмах пошто га је написао, можда је утицала чињеница да је Шенберг тада био (и до краја живота остао) суштински слабо заинтересован за сценска извођења својих дела (уп. Karl H. Wörner, „Arnold Schoenberg and the Theater“, *The Musical Quarterly*, год. XLVIII, бр. 4, 1962, 445).

¹⁵ Шенбергова војна служба није била ни опасна, ни дуга (трајала је само три месеца). Но, и поред тога он није био у стању да по њеном окончању настави компоновање ораторијума, што указује на постојање других, и то дубљих разлога за неомузикавање остатка ораторијума.

С обзиром на то да је проистекао из пројектованог четвртог става симфоније, ораторијум *Die Jakobsleiter* садржајно се надовезује на текст *Totentanz der Prinzipien*, који је, подсећамо, у тој симфонији требало да се нађе на месту трећег става. У тексту *Totentanz der Prinzipien* Шенберг је приказао игру смрти коју су започели принципи, али и форме,¹⁶ релативизујући све што постоји (у овом свету): „Све живи, све мртво је живо“¹⁷ и „Све је истовремено ред и неред. Није могуће разликовати, а још мање одлучити се“.¹⁸ Поема је предвиђала да се став заврши тринаестим ударом звона, којим све нестаје, отварајући перспективу узлета у онај неодређени вакуум, у којем се заправо и одиграва радња ораторијума *Die Jakobsleiter*.

Постулат из Балзакове *Serafime* – „Онај ко се моли постаје једно са Богом“ – Шенберг јесте пренео у *Die Jakobsleiter*.¹⁹ Међутим, није предвидео да у ораторијуму – у сваком случају, на његовом почетку – онај ко се молио, а затим напустио Земљу, пронађе Бога. Лебдећи у вакууму, он може да чује само анђела Гаврила²⁰ који га уводи у мистични доживљај пењања Јаковљевим лествама:

„Лево или десно, напред или назад,
Горе или доле – мора се ићи,
Не питајући шта се налази испред или позади.
То мора остати неоткривено; то можете,
Морате заборавити, како би испунили задатак“.

Иако се Бог са те висине лестви још увек не може видети, он сасвим извесно није онај двополни, „грађански Бог“, кога је предвиђа-

¹⁶ „Сада нестају боје. Форме узмичу“ (Arnold Schönberg, „Totentanz der Prinzipien“, [y:] *Texte*, Universaledition, Wien 1926, 24).

¹⁷ Исто, 23.

¹⁸ Исто, 26.

¹⁹ Berthold Viertel, „Schoenberg's 'Die Jakobsleiter'“, [y:] *Schoenberg*, ed. Merle Armitage, Greenwood Press, Westport 1977, 173.

²⁰ Шенбергово опредељење да у ораторијум уврсти арханђела Гаврила изазива недоумице, пошто овај лик има различите улоге у Старом и Новом завету: у првом је интерпретатор апокалиптичке визије, док је у другом доносилац вести о рођењу богочовека (David Schroeder, *нав. дело*, 45). Сасвим је могуће да је Шенберг и рачунао на ову значењску амбивалентност, потенцирајући индивидуално узнесење кроз вакуум (у правцу небеса), али не искључујући ни апокалиптичке конотације таквог стања, које би се тицале целокупног човечанства. Индикативно је у том смислу да Гаврило током боравка у вакууму користи *Sprechstimme*, пошто комуникацији у таквим условима одговара само нешто што је суспрегнато између говора и певања, између рационалне речи и емотивне песме (Lydia Goehr, *нав. дело*, 627), између наде у коначни сусрет са Богом и страха од изневеравања те наде.

ла Демелова *Прослава стварања*,²¹ тако да питање идентитета Бога – као и питање да ли ће онај који се успиње Јаковљевим лествама уопште стићи до Бога – остаје да лебди, као уосталом и све што се налази у том вакууму. Осим Бога, у том простору упадљиво недостаје и „вечно женско“ из Гетеовог *Фауста* и Малерове *Осме симфоније*: уместо њих, ту је само ауторитативни наредбодавац Гаврило, који тражи ирационалну веру и апсолутну покорност у име пењања (невидљивим) лествама – за које се само може надати да ће завршити сусретом са Богом, као врховним ауторитетом. Гаврилове речи, при том, наликују на речи које је Шенберг употребио 1911. како би објаснио начин за проналажење нове естетике музике: „Пронађимо нову естетику. Или барем пошаљимо стару до ђавола. Зато што постоје дела на која стара естетика није применљива. Али нова естетика ће бити применљива и на стара дела. Не гледати у њих, не освртати се уназад, и већ ће ићи“.²² Међутим, Гаврилове речи нису представљале само одјек Шенбергове властите потраге за новом естетиком музике, него и потраге за новом религијом, која ће кроз ту музику доћи до изражаја и бити у стању да пружи коначни доказ у прилог вечности душе.

Нова музика, коју је Шенберг компоновао у првом делу ораторијума, темељи се на принципу сукоба „вишег“ (односно „истинитог“) са „лепим“, изражавајући Гаврилову критику упућену „Ономе који је позван“ да је трагао само за „лепим“, а да је запоставио „више“. Сукоб се музички изражава кроз сучељавање два основна мотива ораторијума: мотива садржаног у основном хексакорду, који репрезентује „истину“, и мотива радости, који певају „Онај који је позван“ („Мој живот био је испуњен светлуцајућом радошћу“)²³ и хор („О, како је лепо“).²⁴ Ови мотиви се издвајају из комплексне мотивске мреже дела, дајући му покретачку драматику, која нестаје тек с појавом душе (565–578): тада хармонско кретање „замире“, а

²¹ Julian Johnson, „Die Jakobsleiter“, [y:] *Arnold Schönberg. Interpretationen seiner Werke*, књ. 2, ed. Gerald W. Gruber, Laaber Verlag, Laaber 2002, 262; Mark Berry, „Arnold Schoenberg’s ‘Biblical Way’: From ‘Die Jakobsleiter’ to ‘Moses Und Aron’“, *Music and Letters*, год. LXXXIX, бр. 1, 2008, <http://ml.oxfordjournals.org/cgi/content/full/89/1/84>.

²² Цит. према: Joseph Henry Auner, „Schoenberg’s Handel Concerto and the Ruins of Tradition“, *Journal of American Musicological Society*, год. XLIX, бр. 2, 1996, 311.

²³ При томе „једина квазитонална музика у *Die Jakobsleiter* припада ‘Ономе који је позван’, који је сумарно оптужен за преферирање лепоте у односу на истину“ (O. W. Neighbour, „Schoenberg [Schönberg], Arnold“, [y:] *Grove Music Online*, ed. L. Macy, www.grovemusic.com (приступљено 2007)).

²⁴ Jean Christensen, „Schoenberg’s Sketches for *Die Jakobsleiter*: A Study of a Special Case“, *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, год. I, бр. 1, 1976, 113–114.

„небески анасамбл“ започиње да прати мелизам душе и три женска гласа, који је (из даљине) прате.²⁵ У том тренутку успињање уз лестве достиже ниво на којем су престали да постоје сви реликти овоземалског живота – од тела до личности (Гаврило на то подсећа оног који умире: „Тада је твоје Ја избрисано“) – и на којем отпочиње финална фаза „лебдећег кретања“, последња пред испуњење недефинисаног задатка, који је споменуо Гаврило у уводним речима.

Међутим, други део либрета, који је требало да уследи после *Великог симфонијског интерлудијума* и да врхуни тријумфалним окупљањем целог човечанства у једну целину, остао је неомузикаљен. У том контексту поставља се питање која би била порука дела да је Шенберг смогао снаге да га комплетира. Основна претпоставка за срећни расплет требало је да буде појављивање индукованих „магнетних струја духа“ – као модерне реинтерпретације принципа „Онај ко се моли постаје једно са Богом“²⁶ – које грешне душе, ослобођене свога тела и ега у том мистериозном простору, повезују са вечним божанством:

„Један једини велики вал покренуше жеље ка Вечном,
Који милостиво прихвати дубоко потресне очајничке молитве.
Прихватање и одбијање већ леже у особи и молитви;
Пред њим су све жеље једнаке; све је спреман да саслуша.
Повезивање с њим буди путем индукције магнетне струје духа;
Дух ојачава што чешће оне струје,
Струја оснажује са сваком молитвом,
Једним треном небеског сјаја услиши молитву милост Божја“.²⁷

Иако је врхунио у овоме срећном завршетку, ораторијум *Die Jakobsleiter* ипак није пружао коначан одговор на питање шта се дешава са душом након њеног сједињења са Богом: да ли остаје у оностраности или се враћа назад у овај свет, у постојећи космос (какав би се могао искусити по напуштању Земље у некаквом „ваздушном броду“), у којем су индуковане „магнетне струје духа“ способне за произвођење чуда и усрећивање целог човечанства. Можда то и не би представљало проблем да Шенберг није закорачио у нову фазу религиозних метаморфоза, које су учиниле упитном целокупну кон-

²⁵ Julian Johnson, *нав. дело*, 272.

²⁵ Berthold Viertel, *нав. дело*, 272.

²⁶ Berthold Viertel, *нав. дело*, 173.

²⁷ Arnold Schönberg, *Die Jakobsleiter. Oratorium*, Universal-Edition, Wien und Leipzig 1917, 32.

цепцију на којој је испрва постављен ораторијум. Схватајући да не може да компоује музику која ће одражавати индуковане „магнетне струје духа“ *ако не зна шта оне уопште значе*, Шенберг је одустао од изворне замисли да ораторијум *Die Jakobsleiter* заврши поменутом сотериолошком визијом.

Велики симфонијски интерлудијум

На једном месту *Нацрта за нову естетику тонске уметности* Феручо Бузони (Ferruccio Benvenuto Busoni) записао је: „Уопште, тонски песници се понајвише приближавају истинској природи музике у припремним и повезујућим одсесима (уводима и прелазима), тамо где верују да могу да престану да се базирају на симетричне односе и где се чини да несвесно почињу слободно да дишу“.²⁸ Нема сумње да је Шенберга рад на својеврсном „прелазу“ унутар ораторијума *Die Jakobsleiter* – а реч је о *Великом симфонијском интерлудијуму* (за чије завршавање му је било потребно пет година) – заиста (поново) „приближио истинској природи музике“. Јер, иако је *Велики симфонијски интерлудијум* оригинално замишљен као музичка рекапитулација („без речи“) дешавања из првог дела ораторијума – пре него што уследи „трансформација у свет другог дела“,²⁹ у којем је требало да се деси божанска објава спаса – он се на крају изродио у нешто много значајније и узвишеније. Да би се схватио тај важан обрат, потребно је указати на одређене животне и професионалне околности у којима је Шенберг завршио *Велики симфонијски интерлудијум* и, уједно, одустао од компоновања музике за други део ораторијума.

У Шенберговом животу велики значај имао је једногодишњи период од јула 1921. до јула 1922. На почетку тог временског интервала Шенберг је по први пут постао жртва озбиљног антисемитског инцидента, после којег је у прелудијуму за *Клавирску свиту*, оп. 25, по први пут доследно употребио дванаесттонску технику, необично и самоуверено пророкујући да ће та иновација „осигурати супрематију немачке музике за наредних стотину година“.³⁰ На крају поме-

²⁸ Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, Hamburg 1973, 14. (Бузонијев познати спис постоји у хрватском преводу, а изашао је за постојања СФРЈ; видети: Ferruccio Busoni, *Nacrt nove estetike glazbe*, s njemačkog prevela Eva Sedak; lektor: Giga Gračan, Zvuk, Zagreb 1989, бр. 4, 43–51; 1990, бр. 5, 31–39. Цитирано место налази се на стр. 45. *Напомена мр Александра Васића, члана редакције часописа „Музикологија“.*)

²⁹ Julian Johnson, *нав. дело*, 255.

³⁰ Цит. према: Ena Steiner, „Schoenberg on Holiday: His Six Summers on Lake Traun“, *The Musical Quarterly*, год. LXXII, бр. 1, 1986, 39.

нутог једногодишњег периода завршио је *Велики симфонијски интерлудијум*, и то без прибегавања додекафонији и без остављања могућности да други део либрета буде омузикаљен. Током тог периода Шенберг је ревидирао, допунио и објавио треће издање *Учења о хармонији*. У једном од дописаних делова књиге осврну се на распрострањено схватање да је дуалистички тоналитет (дурски и молски) кулминациона тачка музичког развоја зато што одговара како полном дуализму (мушки и женски род), тако и дуализму „изражајних области задовољства и незадовољства“. Пошто да су ова два дуализма укоренења у природи, спомињање тоналитета у том контексту имало је за циљ да покаже како је он „једино природан, коначан, онај који остаје“. Шенберг је одбацио овакво схватање тоналитета, али није образложио и аргументовао своје неслагање. Уместо тога, он је у наставку дописаног дела *Учења о хармонији* описао властиту атоналну музику, која је управо улазила у додекафонску фазу: „За мене важи друго: *дошло се ближе природи*. Али се још увек остало довољно далеко од ње: анђеолова, наша надприрода, бесполна је; а дух не познаје незадовољство“. ³¹ За Шенберга је, другим речима, важило то да га његова интелектуална „надприрода“ води ка томе да постане бесполни анђеолова који се, налик анђелу Гаврилу (и душама „одабраних“), уздиже изнад целокупне природе, схваћене не више само у смислу Земље и њених полно диверзификованих становника, него и у смислу дуализма задовољства и незадовољства. Формулација „дух не познаје незадовољство“ није значила да „дух познаје задовољство“, него да је управо изнад свих оних амбиваленција између задовољства и незадовољства, (духовних или телесних) ужитка и неужитка, (полне или неке друге) привлачности и непривлачности *својствених живим људима*. Музика која је била индиферентна са становишта људског задовољства и која се кретала према имперсоналним, емотивно испражњеним нумеричким правилима тонских низова већ је постојала у прелудијуму за *Клавирску свиту*, оп. 25, и само се постављало питање да ли ће је Шенберг преузети и у незавршеном интерлудијуму за ораторијум *Die Jakobsleiter*. Шенберг је започео да компоњује у том правцу, подвргавајући основни хексакорд све опсежнијим трансформацијама, које су на тренутке достигале и комплетан дванаесттонски низ. ³² Иако је сасвим могуће да је он о том решењу размишљао још приликом компоновања музике за став никада недовршене симфоније, ³³

³¹ Arnold Schönberg, *Harmonielehre. III vermehrte und verbesserte Auflage*, Universaledition, Wien und Leipzig 1922, 117.

³² Jean Christensen, *нав. дело*, 114.

³³ Антон Веберн (Anton Webern) сећао се да му је Шенберг саопштио још „ране 1917“, а то значи док је *Die Jakobsleiter* функционисао као став симфоније, да се

овога пута је имао сасвим конкретну „замисао“ да оригинални хексакорд допуни с преосталих шест тонова и на тај начин дође до симбола космичког јединства Земље и небеса,³⁴ односно људи и Бога. Према мишљењу Тита Тоњетија (Tito Tonietti), чинило се као да Шенберг „трага за пролазом ка [дванаесттонском] низу, али у томе није у потпуности успео, баш као што је и успеће на небо, што је био смисао интерлудијума, морало бити тегобно и опасно“.³⁵ У ствари, неуспех конструисања другог хексакорда и, затим, комплетног дванаесттонског низа, одражавао је Шенбергову сумњу у могућност да се на темељу религиозног синкретизма, карактеристичног за ораторијум, уопште може стићи до жељеног јединства, односно до извесности превазилажења ништавила смрти. Немогућност домашивања највише религиозне – додекафонске – музике додатно је потрђивао и мотив радости, који је наставио да доминира и *Великим симфонијским интерлудијумом*,³⁶ бацајући сенку на исхитрени став да дух не познаје ни задовољство, ни незадовољство. Супротно Бузонијевој опомени да композитори морају да врате „у изворно ‘лебдеће’ стање“ музику коју стварају,³⁷ одмах чим приметите да почиње да постаје „земаљска“, Шенберг је у „изворно ‘лебдеће’ стање“ враћао музику *Великог симфонијског интерлудијума* која је показивала противречне тенденције: и ка (религиозно све проблематичнијем) „небеском“ и ка „земаљском“ (схваћеном у смислу „супротности духовном“). И даље увучен у орбиту земаљских мука (које подстичу на „дубоко потресне очајничке молитве“, жеље за „треном небеског сјаја“ и вапаје за „милошћу Божјом“), али још неубеђен у могућност индуковања „магнетних струја духа“ уз помоћ „натприродних“ дванаесттонских осцилација (које се налазе с оне стране задовољства и незадовољства, људског и не-људског, живота и смрти), Шенберг је одлучио да се поново врати ономе што је он схватао као „истинску природу музике“ и што је већ дошло до изражаја на почетку става *Entrückung* из *Другог гудачког квартета*. У једној новој ситуацији, у којој су му се поново – уједно и последњи пут – преплели суицидни „нагон“ и музичка фантазија,³⁸ Шенберг је завршио *Велики симфонијски ин-*

„налази на путу ка једној сасвим новој ствари“ (Anton Webern, *Der Weg zur Neuen Musik*, Universal Edition, Wien 1960, 47).

³⁴ Tito Tonietti, „Die Jakobsleiter, twelve-tone music, and Schönbergs Gods“, 2002, <http://www.dm.unipi.it/~tonietti/schogodse2w.pdf>

³⁵ Исто.

³⁶ Jean Christensen, *нав. дело*, 113–114.

³⁷ Ferruccio Busoni, *нав. дело*, 22.

³⁸ Последња манифестација сукоба животу окренуте фантазије са суицидним нагоном у Шенбергу била је већ деперсонализована и подигнута на колективни ниво. Уводна напомена за есеј „Музика“ (из 1919), коју је Шенберг написао 1924,

терлудијум на један ванредно једноставан али тим ефектнији начин, као својеврстан опроштај од „слободне“ атоналне музике, који се може убројати међу његова најуспешнија композиторска постигнућа. Закључујући да је већ на крају првог дела ораторијума представио ослобођење душе од свих баласта овоземаљског живота и да не зна како би представио следећу степеницу на Јаковљевим лествама, Шенберг је дошао на идеју да музику с краја првог дела понови на крају *Великог симфонијског интерлудијума*³⁹ с неким битним додацима.

Музика става *Entrückung* кретала се од уводне „лебдеће“ атмосфере ка ритмички упечатљивијем таласању „мора искричаве радијације“. Музика *Великог симфонијског интерлудијума* у ораторијуму *Die Jakobsleiter* имала је сасвим другачију динамику, о чему сведочи Шенбергова напомена да „у једном тренутку у незавршеном централном интерлудијуму [...] групе инструмената смештене у даљини треба да уђу у ‘лебдећи’ (*‘schwebend’*) ритам, који није усинхронизован с ритмом главног оркестра. Суспензија ритмичке пропульзивности симболизује развргавање земаљских спона на прагу оностраниности“.⁴⁰ Будући да се овај модус лебдења показао као непревладив, до краја интерлудијума (који је Шенберг докомпоновао средином 1922, тактови 685–700) не само што није дошло до очекиваног узношења на небеса него је свераспростирући вакуум прогутао све што је у њему пре тога постојало. Лебдење у вакууму, које је наступило након „развргавања земаљских спона“, показало се као коначно стање, које није никакав „праг“, већ сама та оностраност, о којој се ништа смисаоно и не може рећи, јер представља чистиште од сваког смисла, од сваког облика и од сваког начина постојања.

Непосредно пошто ће на корицама нове свеске за скице написати „С Богом“, Шенберг је одступио од оригиналне замисли за завршетак *Великог симфонијског интерлудијума* и компоновао музику

садржи занимљив опис ситуације за време грађанског рата који је потресао Баварску после завршетка Првог светског рата и који је свакако био релевантан за наставак рада на ораторијуму *Die Jakobsleiter*: „Овај есеј написао сам непосредно пошто је рат изгубљен, када је поседовање пет рационалних чула било угрожено и здесна и слева од стране бољшевиизма: када је цео свет жудео само за самоубиством као помоћи и само за фантазијом као путем ка новој, бољој реалности, градећи тврђаве у ваздуху, отпорне на бомбардовање и осмишљене да штите мозак од напада глади“ (Arnold Schoenberg, *Style and Idea*, 369). У првим годинама после Првог светског рата, дакле, „цео свет је [а не само Шенберг] жудео за самоубиством као помоћи“, али није остварио ту жудњу зато што му је фантазија изградила „тврђаве“ које су лебделе у „ваздуху“ и које су имале кључну ментално-хигијенску улогу.

³⁹ Julian Johnson, *нав. дело*, 277–278.

⁴⁰ O. W. Neighbour, *нав. дело*.

која је постала сасвим безбожна. Његова основна идеја, како је већ истакнуто, била је да дословно понови цео материјал с краја првог дела ораторијума (тактови 565–578) и да на тај начин добије потресну и речи лишenu вокализацију душе. Међутим, у завршну деоницу интерлудијума Шенберг је унео три кључне промене које су се значајно одразиле на поруку целог дела. Пре свега, Шенберг је у завршницу интерлудијума унео паузе, које су произвеле акустички ефекат еха; друго, постепеним искључивањем појединих инструмената створио је ефекат декомпозиције музике; напоследку, треће и најважније, удвојио је сопране, тако да је душа добила своју двојницу (*alter ego* био је немогућ с обзиром да је Гаврило већ на крају првог дела објавио нестанак ега). Линију два сопрана на крају *Великог симфонијског интерлудијума* у почетку прате три виолине, које се у такту 691. свode на једну виолину, као и оркестар који се у такту 693. радикално редукује на само једну челесту. Смањење броја инструмената и ритмичка скраћивања стварају ефекат ишчезавања музике, тако да „напоследку два сопранска гласа достижу хармонијску и мелодијску стазу у својој преклапајућој \underline{c} – \underline{Ac} фигури, кроз коју високо \underline{c} ствара крајње убедљив закључак“.⁴¹ Декомпозиција музике, међутим, прогредира све док на самом крају не остане само један сопрански глас да још закратко одржи високо \underline{c} , пре него што све утихне у муку празнине. Шенбергова упутства за сценску реализацију завршетка ораторијума бацају светлост и на нови смисао који је дело требало да добије. Удвајање сопрана требало је да допринесе оптичком ефекту до којег је Шенбергу очигледно било веома стало: наиме, он је предвидео да у завршници интерлудијума на позорници остану (неми) мушки певачи и извођачи у главном оркестру, а да се *иза њих појави друга сопранисткиња*, која је очигледно требало да одржи какав-такав континуитет са човеком преминулим на крају првог дела ораторијума. Обрнуто, сопранисткињу која је у првом делу ораторијума изводила деоницу душе (која се одвојила од умрлог човека) Шенберг је, скупа са женским хором, преселио иза кулиса, у новонастали „оркестар у висинама“, одакле јој је дао прилику да сама заврши дело, далеко од очију публике.

Иако је било покушаја какав је, примера ради, онај Цин Кристенсен (Jean Christensen) да се завршетак ораторијума *Die Jakob-sleiter* интерпретира у кључу дихотомије материјалног и духовног, као екстатично ослобађање од брига земаљског живота и закораче-

⁴¹ Julian Johnson, *нав. дело*, 276. и 253. Тај завршетак наговештен је већ у скици за оркестарску песму *Seraphita* из 1912, у којој солистички сопрански глас прати мали оркестар (исто, 262).

ње у спиритуално царство „божанске светлости“,⁴² све говори у прилог потпуно супротне интерпретације. Марк Бери (Mark Berry) био је ближи истини када је написао: „Опчараност је потпуна упркос фрагментарном карактеру. И заиста, тешко је отети се утиску да та чудна и једниствена опчараност директно произлази из незавршеног стања дела; јер, једно такво дело, под властитим интелектуалним премисама, може да да само непотпун одговор у погледу ограничења човечанства приликом суочавања с вечношћу“.⁴³ Међутим, та фатална „опчараност“, о којој пише Бери, заправо и нема везе с „ограничењем човечанства приликом суочавања с вечношћу“ (то објашњење много боље функционише у односу на оперу *Moses und Aron*) већ са неизвешћношћу самог суочавања. Цео ораторијум завршава управо тим великим знаком питања: да ли су сви побројани степеници Јаковљевих лестви уопште одвели душу некуда осим у властиту декомпозицију, у стапање с вакуумом, у оно застрашујуће стање које је Шенберг у *Учењу о хармонији* назвао „само смрт“.⁴⁴

Иако је можда имао намеру да кокетира с темом андрогинности (која је одликовала лик Балзакове Серафите и коју је сугерисало појављивање другог сопрана у немом мушком окружењу на позорници), Шенберг у сваком случају није желео да тој теми посвети завршетак ораторијума. Па ипак, полни моменат заиста је био у фокусу његове пажње у оној мери у којој је био потребан да се ораторијум заврши варирањем романтичарске теме „вечно жен-

⁴² Jean Christensen, „The Spiritual and the Material in Schoenberg’s Thinking“, *Music & Letters*, год. LXV, бр. 4, 1984, 343.

⁴³ Mark Berry, *нав. дело*.

⁴⁴ Да је страх од ове опције опстао до краја рада на ораторијуму *Die Jakobsleiter* сведочи један каснији догађај. Наиме, 5. фебруара 1926. Шенберг је из вечерњег издања *Berliner Tageblatt* исекао чланак следеће садржине: „Последњу визију Адолфа Вилеа, како нас извештава наш кореспондент из Париза, извесне новине данас другачије препричавају него јуче. Виле, који је спавао неколико сати, пробудио се ујутро у четири сата и погледао по соби. Његово лице је имало израз савршеног мира. Рекао је, ведро: ‘На путу сам. Лебдим кроз облаке. Све више и више! Сада сам изнад Алпа.’ Наглим покретом, пацијент је сео и устао из кревета, одгурујући руке које су му пружале ослонац и примакао се прозору, који је још био у мраку. ‘Пењем се више и више’, рекао је с изразом велике среће. ‘Сада се успињем равно, више и више, без застајања, брзо као стрела – на небеса’. Тада је пао на под у тишини. Био је мртав“. Шенберг је чланак пропратио следећим коментаром: „Исекао сам га зато што је управо то смрт из *Jakobsleiters*“ (цит. према: Toni Tonietti, *нав. дело*). Шенберг је иначе веровао да током сна душа напушта тело и да због тога понекада приликом њеног „повратка“ (тј. буђења) долази до велике дезоријентације у времену и простору (Arnold Schönberg, „*Stille herrschen, Gedanken siegen*“, *Ausgewählte Schriften*, Schott, Mainz 2007, 401).

ског⁴⁵. Међутим, Шенбергово коначно решење било је сасвим другачије у односу на оно које је, десет година раније, понудио у интерпретацији Малерове *Осме симфоније* и које га је, барем делимично, инспирисало и на започињање рада на ораторијуму *Die Jakobsleiter*. Изворно је, наиме, „вечно женско“ представљало само други назив за ону „истиниту“ супругу Матилду, која стоји с оне стране емпиријских лажи и обмана (апострофираних у тестаменту из 1908) и даје снагу мушкарцу (тј. самом Шенбергу) да издржи и највеће искушење и отвори перспективу победе над смрћу. Томе насупротив, завршница ораторијума из 1922. показивала је да душа (или, тачније, оно што је остало од умирућег човека и што се – у виду друге сопранисткиње – и даље налази на позорници), пошто напусти преминулог човека (мушкарца), једно време још задржава жудњу за достизањем „вечног женског“, која је, као унутрашња напетост, покреће на наставак успињања (ка репрезентацији „вечног женског“, које се, као оригинална душа, налази у невидљивој „висини“, скупа са женским хором и придодатим оркестром), све док и она напokon не утрне, као сопствени ехо, као све блеђи одблесак у некој недефинисаној, недостижној и заправо непостојећој „висини“. Оностраност се тако показала као бесперспективно ништавило, из којег не постоји могућност искорачења и у којем нема никаквог правог „напредовања“ или „успињања“, баш као што нема ни Бога, с којим би човек могао напokon да се сусретне. Тај закључак – који је већ указивао на Шенбергово окретање ка „овострано“ оријентисаном јудаизму – стављао је дефинитивну тачку на целокупно романтичарско нагнуће, којем се у једном периоду свог стваралаштва и сам прикључио, да би га онда „прозрео“ као неосновано, неоствариво, па, на крају крајева, и лажно. Тиме су, после *Девете симфоније*, дезавуисана и два Бетовенова дела у којима је Шилерова (Friedrich Schiller) естетичка теорија добила своју најлуциднију музичку разраду – *Sechs Gellert-Lieder* и *Гудачки квартет* оп. 132 – и у којима је утаживање жудње за трансценденцијом афирмисано као битна претпоставка наставак очовечења на Земљи. Штавише, дезавуисана је и целокупна романтичарска фасцинација узвишеним, како год да је сусрет са трансцендентним требало да се оконча, пошто се Шенбергов сусрет са трансценденцијом на крају свео на бруталну и готово емпиријски веродостојну слику ишчезнућа душе након смрти, надирање хладног и одбојног ништавила и гашење сваке наде да би романтичарска „бесконачна

⁴⁵ Jennifer Shaw, „Androgyny and the Eternal Feminine in Schoenberg’s Oratorio *Die Jakobsleiter*“, [y:] *Political and Religious Ideas in the Works of Arnold Schoenberg*, нав. дело, 73.

жудња“ у оностраниности пронашла било шта што јој у оностраности недостаје. На тај начин уобличен, ораторијум *Die Jakobsleiter* имао је значење епитафа музичком романтизму, а, скупа с њим, и Шенберговој „слободној“ атоналној музици. „Слободно“ атонално музичко путовање, започето под утицајем Сведенборгове мистике, показало се као неспособно било да домаши небеса (или пакао), било да се, обогаћено искуством трансценденције, врати натраг на Земљу и подари човечанству некакав добитак у „хуманости“ живљења. Редукција музике на једно високо \underline{c} , којим се завршава *Велики симфонијски интерлудијум*, може се разумети и као повратак у предмузичко, примордијано и аморфно стање. Наиме, сва Шенбергова разматрања о аликвотним тоновима темељила су се на претпоставци да су они центрирани око тона \underline{c} ,⁴⁶ који је већ у интродукцији у *Entrückung* постао основни тон целокупног тонског дешавања.⁴⁷ Крај *Великог симфонијског интерлудијума*, односно ораторијума *Die Jakobsleiter*, заокружује на тај начин „слободно“ атонално кретање, започето на почетку *Entrückung*, повратком у онај пратон из којег је цела музика потекла,⁴⁸ у својеврсно „космичко јаје“ (праматерију или *ilem*). „Слободна“ атоналност тако је постала један одсањани сан, који је у крајње трагичној занемелости душе на крају ораторијума *Die Jakobsleiter* достигао највећу узвишеност, али и највећу резигнацију, која је водила уништењу романтичарске „бесконачне жудње“ и рађању жеље за повратком под скуте неке од расположивих, сигурних и традиционалних религија.

Несклон да настави с религиозним синкретизмом, којем је био наклоњен све време бављења ораторијумом *Die Jakobsleiter*, и под све већим искушењима да се врати вери својих предака, Шенберг је на крају оставио душе *неверника* – Серафите, Сведенборга, Штајнера (Rudolph Steiner) и свих њима сличних, али и саме хришћане – да се изгубе на својим оностраним странпутицама (које су ионако водиле у безизлазни вакуум), док је под паролом „С Богом“ отворио

⁴⁶ Martin Vogel, *Schönberg und die Folgen. Band 1: Schönberg*, Verlag für Systematische Musikwissenschaft, Bonn 1984, 318.

⁴⁷ Jan Maegaard, *Studien zur Entwicklung des dodekaphonen Satzes bei Arnold Schönberg*, књ. 2, Wilhelm Hausen Musik Forlag, Oslo 1972, 107.

⁴⁸ Иако је Константин Грун (Constantin Grun) несумњиво у праву када констатује да је Шенберг у Вагнеровом (Richard Wagner) *Parsifalu* имао модел „мистерије спасења“, који је делимично настојао да следи својим ораторијумом, његов закључак да је „несемантичко певање његових [Вагнерових] Рајнских кћери на почетку *Rheingolda*“ утицало на Шенбергово опредељење да *Велики симфонијски интерлудијум* заврши вокализацијом душе (Constantin Grun, *Arnold Schönberg und Richard Wagner. Spuren einer außergewöhnlichen Beziehung*, књ. 1, V & R Unipress, Göttingen 2006, 548) чини се у потпуности неоснованим.

ново поглавље сопственог повратка богу Јехови. На једину религиозну утеху могао је, сходно томе, да рачуна само онај ко је поништио целокупну западну цивилизацију, скупа са свим њеним религиозним иновацијама, и вратио се јудаистичким коренима и – сваког мистицизма лишеној – мисији успостављања државе Израел у овој страни. А пошто је већ био раскрстио с тоналном традицијом, која је обухватала не само хришћанску и новопаганску, него и јудаистичку музику, Шенберг се није могао једноставно вратити јеврејској сакралној музици (што би у његовом положају било идеолошки једино исправно решење), него је извршио један специфичан композициони маневар: своју склоност „слободној“ атоналности, дубоко испреплетеној у протеклој фази са мистицизмом и религиозним синкретизмом, жртвовао је како би спасао саму атоналност (сопствено композиционо достигнуће, које је сматрао неупитним и неприкосновеним), као и могућност њеног помирења с овоземаљским, државотворним јудаизмом, *односно ционизмом као националним, ништа мање него религиозним покретом*. Стварање атоналне музике Шенберг стога убудуће неће предузимати без једне значајне композиционе иновације. Изворна тонска целовитост, оличена у здружености свих аликуота с основним тоном, мораће, наиме, да буде непрестано очувана у дванаесттонским низовима, који ће имати два важна религиозна задатка: да спречавају „слободну“ дисперзију која води у опасну оностраност (до чијих је крајњих, разочаравајућих граница већ пристигла романтика) и да непрестано упућују на онострану колективизам, на представу компактности, целовитости и неокруњивости „изабраног народа“, око којег је увек био центриран традиционални јудаизам и око којег ће се убудуће формирати и Шенбергово додекафонско правоверје.

Dragana Jeremić-Molnar

Aleksandar Molnar

ON THE (IN)COMPLETENESS OF SCHOENBERG'S ORATORIO
DIE JAKOBSLEITER
(Summary)

The question why Arnold Schoenberg did not complete his oratorio *Die Jakobsleiter* according to his initial plan, but instead decided to set to music only the text from the first part of the work and to compose the Great symphonic interlude, is still unanswered today and is quite worthy of continuing scholarly attention. In this article the authors argue that Schoenberg's religious beliefs played a central role in both creating and (re)shaping *Die Jakobsleiter*. In other

words, Schoenberg's post-war decision to abandon the plan to compose music for the second part of the oratorio (i.e. for the rest of the libretto published in 1917), was a direct outcome of the transition of his *Weltanschauung* from unorthodox theosophy and open-minded cosmopolitanism towards more earthly oriented and nationally uncompromising Judaism. According to these new beliefs, Schoenberg conceived the Great symphonic interlude as a real denial of all human endeavors to reach transcendence and as an epitaph for the romantic "infinite urge", which so passionately inspired composers from the previous epoch. By doing this Schoenberg abandoned the tradition of musical romanticism, as well as his own "free" atonal project, which was counterpart to his former beliefs and which, in different conditions, was found to be "heretical" according to the newly revealed Law of Dodecaphony.

UDC 783.3.036 Schoenberg A.

DOI:10.2298/MUZ0909113J