

POVIJESNO OBAVIJEŠTENI IZVOĐENJE U 20. I 21. STOLJEĆU: TENDENCIJE U TEORIJI I PRAKSI¹

DARIO POLJAK

poljak.dario@gmail.com

UDK/UDC: 78.091"19""20"

Pregledni rad / Survey paper

Primljeno / Received: 20. 4. 2016.

Prihvaćeno / Accepted: 29. 9. 2016.

Nacrtak

Povijesno obaviješteno izvođenje kao interpretativni pristup u izvođenju glazbe starije od 1800. godine, u suvremenom značenju pojma prisutno je otprilike od 1950-ih. Na hrvatskome jeziku do sada nije bio objavljen niti jedan (izvorni) znanstveni rad koji se posvećuje u cijelosti upravo takvome interpretativnom pristupu. Zahvaljujući novim tendencijama potrebno ih je prije svega terminološki raščlaniti. Ovaj rad stoga nastoji donijeti terminološko razjašnjenje, historiografski prikaz razvoja takvog pristupa od njegovih početaka do danas

(2016.), kao i razvoj suvremenih tendencija kroz pristup izvođenju dionice *bassa continua* u klavirskim koncertima Wolfganga Amadeusa Mozarta.

Ključne riječi: povijesno obaviješteno izvođenje, historiografija, Wolfgang Amadeus Mozart, klavirski koncert, opera

Keywords: historically informed performance (HIP), historiography, Wolfgang Amadeus Mozart, piano concerto, opera

Uvod¹

Već je 19. stoljeće bilo vrijeme u kojemu se uloga reproduktivnoga umjetnika sve više odvajala od uloge skladatelja, da bi se naposljetku u 20. stoljeću uloge konačno (iako ne i isključivo) razdvojile. Reprodiktivni umjetnici, posvećeni isključivo izvođenju glazbe koju nisu sami napisali, postali su osobe koje donose

¹ Ovaj rad nastao je na temelju diplomskog rada prihvaćenog 22. listopada 2015. na Odsjeku za muzikologiju Muzičke akademije u Zagrebu, pod mentorstvom doc. dr. sc. Ingrid Pustijanac.

vlastite odluke pri izvođenju djela, samim time stvarajući određene tendencije u načinima izvođenja određenih djela.

Povijesno obaviješteno izvođenje opera 17. i prve polovice 18. stoljeća prisutno je gotovo pet desetljeća. No izvođenje opera druge polovice 18. stoljeća, naročito onih Wolfganga Amadeusa Mozarta, postalo je uobičajenim tek u prethodna tri desetljeća. Kao što su repertoarna djela iz spomenutog razdoblja bila ponovno otkrivana kroz povijesno obaviješteno izvođenje, na vrlo sličan način ponovno je otkrivan i Mozartov operni (ali i instrumentalni) opus. To je značilo i da se osim repertoarnih opera, koje su 1980-ih i 1990-ih uključivale Da Ponteovu trilogiju, ali i poneke *opere serie*, kao što su *Idomeneo (Idomenej)* ili *La clemenza di Tito (Titovo milosrđe)*, sada izvode i rjeđe izvođene opere, primjerice *Lucio Silla* ili *Mitridate, re di Ponto*. Iako su sve Mozartove opere (i ostala kazališna djela) snimljene za cjelokupno izdanje njegovih djela za izdavačku kuću Philips još 1991, to nije izravno pridonijelo stavljanju rjeđe izvođenih opera na pozornice. One se u posljednjih dvadeset godina postavljaju sve češće upravo zahvaljujući povijesno obaviještenom izvođenju koje, osim »ponovnog otkrivanja« poznatih djela, teži i svojevrsnom obrazovanju publike postavljajući na pozornice manje poznata djela.

Poticaј za pisanje diplomskoga rada na temu Mozartove opere *La finta giardiniera (Lažna vrtlarica)* i povijesno obaviještenog izvođenja bila je objava nosača zvuka s cjelokupnom snimkom opere. Međutim, ta snimka objavljena u izdavačkoj kući Harmonia Mundi 2012. donosi intrigantan pothvat: izvedbu zadnje poznate rukopisne inačice opere čiji priređivač nije poznat. Snimljena inačica nije objavljena u sklopu Neue Mozart Ausgabe (Novo izdanje Mozartovih djela), već se čuva u Moravskom muzeju u Brnu u Češkoj i predstavlja obradu koja je nastala najvjerojatnije nakon Mozartove smrti oko 1796. Zvuk partiture, onoliko koliko je to teoretski moguće, vjerno je dočaran pa tako opera u novoj inačici biva stilski premještena iz Mozartova ranoga opusa u kasni, budući da je (re)orkestracija »pojačana« dodatnim puhaćim instrumentima i timpanima. Izvorna inačica Mozartove *Lažne vrtlarice* do 2012. nije bila objavljena u velikom broju diskografskih izdanja (bilo ih je sveukupno sedam), a među njima su četiri koja nisu snimljena na povijesno obaviješten način, što govori i o činjenici da je recepcija toga djela kroz diskografsku industriju ostala nevelika u usporedbi s Da Ponteovim »trollistom« ili *operama seriama* poput *Idomenej* ili *Titovo milosrđe*, koje su doživjele znatno veći broj izdanja na temelju oba pristupa.

Postavljanje relativno nepoznate opere, kojoj je u posljednjem desetljeću Mozartova života rasla popularnost, u još nepoznatijem ruhu bila je dobar poticaj za postavljanje pitanja – zašto uopće snimiti takvo izdanje. Prvi je korak stoga bio preslušavanje različitih izvedbi (pa čak i onih koje su dostupne ne samo na nosačima zvuka već i putem internetskih kanala poput *You Tube*), koje bi donijelo pregled izvedbi od 1990-ih do danas, i u kojem bi se moglo izvođače (prije svega dirigente kao nositelje završnih umjetničkih odluka) razvrstati prema kategorijama koje su se svele na dvije glavne: povijesno obaviještene i one koji to nisu.

Međutim čak i u takvoj kategorizaciji pojavljuje se terminološko pitanje definicije samoga pojma »povijesno obaviješteno izvođenje« s obzirom na razvoj takve vrste interpretacije od samih početaka do danas. U ovome radu sintagma »povijesno obaviješteno« koristi se u užem smislu značenja, prema kojem se odnosi isključivo na izvedbe u kojima sudjeluju ansambli specijalizirani za izvođenje rane glazbe na povijesnim instrumentima i/ili njihovim replikama (kao što su, na primjer, Les Arts Florissants ili Il Giardino Armonico). U širem smislu, sintagma »povijesno obaviješteno« označavala bi izvedbe specijaliziranih ansambala na povijesnim instrumentima i/ili replikama te ansamble, ali i orkestre koji glazbu 17. i 18. st. izvode prema načelima koja dolaze od povijesno obaviještenog izvođenja (tempo, artikulacija, potezi gudačima itd.) i pritom ne koriste »stare«² instrumente. Među takvima je i nizozemski ansambl Combattimento, koji je 1982. do 2014. djelovao kao Combattimento Consort pod umjetničkim vodstvom violinista Jana Willema de Vrienda, a u kojem članovi na povijesno obaviješten način izvode glazbu 17. i 18. stoljeća na suvremenim instrumentima. Da povijesno obaviješteno sviranje ne ovisi o izboru instrumenata, pisao je i Nikolaus Harnoncourt još 1982. u knjizi *Glazba kao govor zvuka*:

»Modernost neke interpretacije jedva se dotiče izborom glazbala (...). Naravno da neka interpretacija može biti povijesna na starim glazbalima, ali može biti i na uobičajenim glazbalima, no, onda to nije zbog glazbala, nego zbog stajališta dotičnoga glazbenika.«³

Ansambl Combattimento više predstavlja iznimku nego pravilo s obzirom na to da je posvećen isključivo izvedbama glazbe 17. i 18. stoljeća na modernim instrumentima. Orkestri koji nisu posvećeni izvođenju glazbe isključivo jedne epohe, a kod glazbe 17. i 18. stoljeća prihvaćaju načela povijesno obaviještenog izvođenja, postaju sve učestalijom pojavom. Među (trenutačne) predvodnike takvoga trenda ubraja se Berlinska filharmonija pod vodstvom šefa-dirigenta Sir Simona Rattlea. Doduše u okviru orkestra djeluje i ansambl Berlinski barokni solisti (Berliner Barock Solisten) sastavljen od članova Berlinske filharmonije koji sviraju na modernim instrumentima, te se od ansambla Combattimento razlikuju tek činjenicom da gudači koriste »stara« gudača koja su prilagođena razdoblju glazbe koju izvode. Međutim Berlinska filharmonija kao orkestar u svojem pristupu prihvaća načela povijesno obaviještenog izvođenja, ne samo kada njome ravnaju gostujući dirigenti, čija uža specijalnost prihvaća upravo takvo izvođenje (Reinhard Goebel ili Emmanuelle Haïm), već i onda kada orkestrom ravna sam šef-dirigent Sir Si-

² Sintagma »stari instrumenti« u ovome radu označava povijesne instrumente i (ili) njihove replike, tj. instrumente koji se koriste kod povijesno obaviještenih izvedbi u užem smislu. Ekvivalent u engleskome jeziku predstavlja sintagma *period instruments*.

³ Nikolaus HARNONCOURT: *Glazba kao govor zvuka. Putovi za novo razumijevanje glazbe*, Algoritam, Zagreb 2008, 80. (Knjiga je na njemačkom jeziku objavljena 1982. pod naslovom *Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis*).

mon Rattle.⁴ Takve tendencije na području izvođenja barokne glazbe pokazale su da je neminovno terminološki obilježiti postojanje dvaju načina povijesno obaviještenog izvođenja – u širem i užem smislu.

Već odavno nije novost da se jedno djelo može izvesti na više načina, kao i da se izvedbe vrlo često vrednuju u privatnim krugovima u vidu razmjene dojmova nakon koncerta ili slušanja nekog nosača zvuka, kao i javno putem medija u kojima kritičari objavljuju svoja mišljenja o izvedbama. Razlike među izvedbama i individualnost u pristupu pojedinih izvođača zaintrigirali su me kao izvođača i čembalista, ali i kao kritičara-muzikologa, pred kojim je vrlo često zadatak uspoređivanja izvedbi istoga djela.

Određena partitura može se analizirati prema unaprijed određenim parametrima (forma, odnosi tonaliteta i sl.), kao što se i izvedba može analizirati po parametrima (tretiranje zapisane forme, tempo i sl.). Mogućnost analize zapisa, naravno, nije jedini kriterij prema kojemu se nešto može proglasiti djelom, no ona može poslužiti kao sredstvo kojim se dokazuju razlike među izvedbama. Pretpostavka da povijesno obaviještene izvedbe otkrivaju »istinu« odnosno način na koji je neko djelo zvučalo u vrijeme kada je nastalo (što je bila učestala pretpostavka u vrijeme kada je povijesno obaviješteno izvođenje započinjalo svoj »put«), vrlo je brzo pobijena, naročito ako je moguće vjerovati da postoji samo jedna »istina«. Partitura u tome slučaju može biti samo vodič kroz izvedbu. Kako tvrdi Nikša Gligo u članku *Zapis je glazba?* iz 1999:

»U tzv. 'usporednoj analizi interpretacija' partitura se shvaća više kao povod za različitost interpretacija nego kao mjerodavna instanca po kojoj se djelo identificira od izvedbe do izvedbe. Tko bi se uopće usudio kakav smjeli *rubato* ili kakvu agogiku **na temelju partiture** proglasiti odstupanjem od identiteta skladbe?«⁵

Sukladno tome, partitura predstavlja djelo koje ne može biti idealno zapisano i samim time se postavlja temelj različitosti izvedbi. Idealna notacionalnost stoga ne postoji, jer bismo u suprotnome bili »na putu zaključiti da bi prema tome idealnu notacionalnost posjedovao samo onaj zapis koji zapravo drugi put ne bi bilo ni potrebno interpretirati jer se u drugu interpretaciju ne bi moglo unijeti ništa novo.«⁶ Ako za tradicionalnu muzikologiju partitura, odnosno notni zapis predstavlja djelo jer se u njega ne može unijeti ništa što već ne postoji, analogno tome u završenu izvedbu (ili onu koja je snimljena) također se ne može unijeti ništa novo, što samim time daje mogućnost da se upravo tu izvedbu također proglasi djelom. Među ostalim, odnos u kojem je notni zapis istovjetan s djelom dodatno je polju-

⁴ Najbolji primjer toga može biti koncert održan 31. prosinca 2012. na kojem je gostujuća pjevačica bila Cecilia Bartoli.

⁵ Nikša GLIGO: *Zapis je glazba? Doprinos aktualizaciji jednog samo prividno zastarjelog protuslovlja*, u: Nikša Gligo (ur.): *Zvuk – Znak – Glazba*, Muzički informativni centar, Zagreb 1999, 17.

⁶ *Ibid.*, 30.

ljan već sredinom 20. stoljeća u popularnoj glazbi, gdje glazba izravno nastaje u studiju bez notnog zapisa koji joj je prethodio.⁷

U vrijeme nastajanja diplomskog rada (tijekom 2015. godine) simptomatičnom se pokazala činjenica da ne postoji niti jedan (izvorni) znanstveni rad na hrvatskome jeziku posvećen isključivo povijesno obaviještenom izvođenju glazbe 17. i 18. (a s obzirom na izvođačke trendove danas) niti 19. stoljeća,⁸ stoga će kasnije u ovome radu biti donesen pokušaj kratkog opisivanja i pregleda pristupa i tendencija povijesno obaviještenog izvođenja u 20. stoljeću od glazbenika, poput Arnolda Dolmetscha i čembalistiche Wande Landowske, do suvremenih izvođača kao što William Christie i Giovanni Antonini.

Osim povijesnoga pregleda, ovaj će rad pokušati postaviti i prikazati tendencije i probleme u povijesno obaviještenom izvođenju koji su do sada (travanj 2016.) (bili) prisutni. Međutim rad se neće baviti analizom tendencija u teoriji i praksi povijesno obaviještenih izvedbi Mozartovih opera, već će ih pokušati prikazati kroz primjere prakse prisutne u izvođenju dionice *basso continuo* u Mozartovim klavirskim koncertima, budući da bi isti aspekt (*basso continuo*) u Mozartovim operama (ili operama drugih skladatelja baroka ili klasicizma) zahtijevao zaseban članak u kojem bi se donosila i komparativna analiza različitih izvedbi.⁹

Povijesno obaviješteno izvođenje u 20. i 21. stoljeću

Hermann Danuser navodi tri načina izvođenja glazbe: tradicionalni, aktualizirajući i povijesno-rekonstruktivni.¹⁰ Tradicionalni se može nazvati i engleskom rječju *mainstream*, a obuhvaća izvedbe repertoara nastalog između sredine 18. i sredine 20. stoljeća ili prema autorima – od djela bečke klasike (uključujući i nešto

⁷ Usp. Richard MIDDLETON: *Popular music, I: Popular music in Europe and North America*, 3. An outline history, *Ngrove D²* (www.oxfordmusiconline.com, pristup: 12. rujna 2015).

⁸ Jedini (izvorni) znanstveni rad koji se dotiče povijesno obaviještenoga izvođenja opera, a objavljen je na hrvatskom, jest *Pitanja roda i izvedbene prakse na primjerima opera i oratorija Georga Friedricha Händela* autora Ivana Čurkovića, u kojem su u središtu prakse angažiranja pjevača, odnosno pjevačica za uloge koje su izvorno mogle biti rodno ambivalentne (primjerice, u suvremenoj praksi najčešće ulogu Otona u Händelovoj *Agrippini* pjevaju kontratenori, dok je na praizvedbi u Veneciji ulogu pjevala mezzosopranistica). Terminološki, u radu se usvaja pojam »autentičnog« (s navodnicima i bez njih), koji dolazi od engleskoga *authentic*. Iako autor citira zbornik *Authenticity and Early Music* (1988, ur. Nicholas Kenyon) i uz njega spominje »polemički intonirani doprinos R. Taruskina«, do danas (2016) terminologija se iz »autentičnog« ipak razvila u »povijesno obaviješteno«. (Engleski jezik donekle ima olakotnu okolnost korištenja skraćenice HIP za *historically informed performance*, ali u hrvatskome jeziku doista je teško zaobići korištenje dvije ili tri riječi, naročito kako bi ih se zamijenilo (nadiđenim) pojmom *autentično*.) Usp. Ivan ČURKOVIĆ: *Pitanja roda i izvedbene prakse na primjerima opera i oratorija Georga Friedricha Händela, Radovi Zavoda za znanstveni rad Varaždin*, 21 (2010), 161-186.

⁹ To i jest slučaj u drugome dijelu diplomskoga rada na temelju kojeg je nastao ovaj članak (ovaj se rad dotiče uvoda, odnosno prvoga dijela diplomskoga rada).

¹⁰ Hermann DANUSER: *Musikalische Interpretation*, u: Hermann Danuser (ur.): *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, sv. 11, Laaber-Verlag, Laaber 1992, 13.

starije autore poput Bacha i Händela) do djela Richarda Straussa i Gustava Mahlera.¹¹ Takva vrsta izvedbe pridržava se interpretativnih načela koja su stečena tradicijom izvođenja djela od vremena njihova nastanka do trenutka (trenutačne) izvedbe. Aktualizirajući¹² način izvođenja jest onaj koji glazbu starijih razdoblja približava glazbi onog razdoblja u kojem se izvodi. Među najpoznatije primjere takvih izvedbi ubrajaju se Mozartova inačica Händelova oratorija *Mesija* ili Mendelssohnova izvedba *Muke po Mateju*, u kojima su djela obrađivali (reinstrumentirali) kako bi zvukovno bila bliža vremenu u kojem se izvode. Najmlađi od svih načina izvođenja jest onaj povijesno-rekonstruktivni,¹³ koji se naziva i povijesno obaviještenim izvođenjem. Njegovi prapočetci javljaju se još u 18. stoljeću, no ono što danas smatramo povijesno obaviještenim izvođenjem svoje početke ima tek u zadnjim desetljećima 19. stoljeća u idejama i djelima Arnolda Dolmetscha, koji je svojim načelima (izdanim u knjizi *The Interpretation of the Music of the XVII and XVIII Centuries*, 1915.) i idejama rekonstrukcije starih instrumenata prvi donio ideje onoga što će se tek u drugoj polovici 20. stoljeća nazivati povijesno obaviještenim izvođenjem.

Prva polovica 20. stoljeća donijela je još novosti u izvođenju stare glazbe (u širem smislu), a posebno glazbe iz razdoblja baroka. Nezaobilazno ime u tom je slučaju poljska čembalistica Wanda Landowska koja se zalagala za povratak čembala kao instrumenta koji aktivno sudjeluje u izvedbama barokne glazbe. Osim solističkih koncerata, zaslužna je upravo za prvu suvremenu izvedbu Bachove *Muke po Mateju* u kojoj se čembalo koristilo kao instrument *bassa continua*.¹⁴ Osim Arnolda Dolmetscha i Wande Landowske kao pojedinaca, važnu ulogu u povijesti povijesno obaviještenog izvođenja imale su ustanove kao što su pariška Schola Cantorum, Chanteurs de Saint-Gervais, Sociétés d'Instruments Anciens ili Deutsche Vereinigung für alte Musik. Među njima se i do danas najviše ističe Schola Cantorum Basiliensis osnovana 1933. na već postojećoj tradiciji izvođenja stare glazbe u Baselu. Ciljevi Schole Cantorum bili su prije svega profesionalizacija izvođača i samim time stavljanje rane glazbe na istu razinu s tadašnjom suvremenom glazbom.¹⁵ Razdoblje nakon Drugoga svjetskog rata donosi veće pomake, ali su se središta proučavanja starije glazbe, uglavnom zbog nepovoljnih (po)ratnih zbivanja, iz Francuske i Njemačke premjestila u gradove poput Beča, Amsterdam, Den Haaga i Londona.¹⁶ Godine 1953. Nikolaus Harnoncourt, violončelist Bečke filharmonije, osniva ansambl za ranu glazbu Concentus Musicus s kojim do

¹¹ *Ibid.*, 16.

¹² *Ibid.*, 17.

¹³ *Ibid.*, 13.

¹⁴ Lionel SALTER: Landowska, Wanda, *NGroveD2* (www.oxfordmusiconline.com, pristup: 21. lipnja 2015).

¹⁵ Colin LAWSON – Robin STOWELL: *The Historical Performance of Music: An Introduction*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, 8.

¹⁶ *Ibid.*, 12.

1970-ih stječe znatan ugled. Sami početci njegova djelovanja znatno su drukčiji od današnjih pojmova povijesno obaviještenog izvođenja, prije svega iz praktičnih razloga jer su i same suvremene replike instrumenata doživjele razvojne promjene od ranih 1950-ih do danas (posebno instrumenti s tipkama). Iako su pokušaji osoba poput Wande Landowske i Arnolda Dolmetscha bili od iznimne važnosti, tek se od 1950-ih može govoriti o začetcima suvremenog povijesno obaviještenog izvođenja, a među pionire se ubraja upravo Nikolaus Harnoncourt. Primat u začetcima ima i nizozemski čembalist Gustav Leonhardt čije je naslijeđe u izvođenju, prije svega solističkog repertoara za čembalo, ostavilo znatan utjecaj na brojne mlađe izvođače.¹⁷ S Harnoncourtom se upustio u projekt snimanja svih kantata Johanna Sebastiana Bacha koje je trajalo od 1971. do 1990.

Povijesno obaviještenim izvedbama 1950-ih i 1960-ih prethodila su muzikološka proučavanja primarnih izvora koje predstavljaju traktati i razne upute izvođačima od samih skladatelja ili glazbenih teoretičara. Tako se, primjerice, od čembalista očekivalo da pročita čuveni traktat Carla Philipa Emanuela Bacha *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* ili od violinista violinsku školu Leopolda Mozarta. No, s vremenom se dogodio i određeni pomak: novije generacije više ne uče isključivo iz primarnih izvora nego i od pedagoga. O takvom načinu učenja već se izjašnjavao i Arnold Dolmetsch, izrazivši želju da njegovi studenti radije nauče principe nego pojedine skladbe kako bi mogli samostalno razmišljati o njihovom izvođenju.¹⁸ Na sličnom tragu razmišljanja bio je Gustav Leonhardt u razgovoru s Bernardom D. Shermanom:

»Kada je netko student onda stvari radi svjesno, ali kada netko ima iskustva onda više ne svira intelektualno. Taj ne *razmišlja*; on je *razmišljao*. (...) Kada svirate, prekasno je za razmišljanje; samo stvarate glazbu, bez ikakvoga razmišljanja 'sada zakasni [na notu] ovdje' i 'sada artikuliraj ondje'. (...) Te se stvari rade automatski, ovisno o onome što namjeravate reći.«¹⁹

Pojednostavljeno, suvremeni izvođači koji djeluju (isključivo) u okviru povijesno obaviještenog izvođenja usvajaju tehnička interpretativna sredstva (znanja o stilski primjerenim artikulacijama, dinamikama i sl.) koja im omogućavaju da već tijekom prvoga čitanja notnoga zapisa uočavaju mogućnosti interpretiranja.

Ono po čemu su pojedinci »pioniri« povijesno obaviještenog izvođenja (iako Gustav Leonhardt za sebe tvrdi da on to nije²⁰), bilo to intencionalno ili ne, jest razvoj diskografske industrije budući da nosači zvuka postaju sve dostupniji, a snimanje je u amaterskim počecima Nikolausa Harnoncourta dozvoljavalo više

¹⁷ I danas postoji svojevrсна usmena predaja da Gustav Leonhardt nije cijenio Händelove suite za čembalo pa ih zato i neki njegovi »nasljednici« odbijaju svirati.

¹⁸ Colin LAWSON – Robin STOWELL: *The Historical Performance of Music: An Introduction*, 1.

¹⁹ Bernard D. SHERMAN: *Inside Early Music*, Oxford University Press, Oxford 1997, 198 (prijevod: D. Poljak).

²⁰ *Ibid.*, 195.

preciznosti od izvedbe uživo. Primjerice, za njegovu snimku Bachovih *Brandenburških koncerata* bilo je potrebno snimati isječke u trajanju od 10 sekundi koji bi se naknadno spajali u cjelinu budući da puhaći instrumenti nisu mogli držati preciznu intonaciju u duljem trajanju.²¹ Nakon »amaterskih« (u nimalo pejorativnom smislu) početaka, »profesionalno« izvođenje rane glazbe postalo je tijekom 1970-ih normom u zapadnoeuropskim zemljama, što je rezultiralo osnivanjem brojnih ansambala poput Les Arts Florissants u Francuskoj ili Academy of Ancient Music u Engleskoj. Tek 1980-ih godina, prema Bernardu D. Shermanu,²² povijesno obaviješteno izvođenje doista dolazi do izražaja jer tek tada nosači zvuka s takvim načinom izvođenja dolaze na vrhove Billboardovih top-ljestvica. Etiketa pod kojom su se tada uglavnom prodavali nosači zvuka bila je »autentičnost«. Taj je pojam tijekom osamdesetih godina 20. stoljeća doveo do velikih polemika i terminoloških rasprava, što je rezultiralo i čitavim simpozijem s kojega su radovi objavljeni u knjizi *Authenticity and Early Music* urednika Nicholasa Kenyona.²³ Organiziranje simpozija kao i objavljivanje zbornika radova doista su pokazatelj da su se u muzikološkim krugovima »uzburkale vode« i da je povijesno obaviješteno izvođenje dodatno zainteresiralo ne samo izvođače već i znanstvenike. Ipak, među najcitiranijim esejima o pitanjima »autentičnosti« svakako su oni Richarda Taruskina.

U predgovoru esejima okupljenima u zbirci *Text and Act*²⁴ kao ideal istraživanja povijesno obaviještenog izvođenja autor opisuje pokušaj da se »(...) na temelju dokumentarnih ili statističkih dokaza, premosti pukotina između onoga što je napisano u starim muzičkim tekstovima koji su preživjeli i onoga što se zapravo čulo u tipičnoj suvremenoj izvedbi«. ²⁵

Samo se istraživanje s vremenom odvojilo od »izvođačkog pokreta«. Taruskin stoga tvrdi da tamo gdje je istraživanje izvođačke prakse deskriptivno, pokret postaje agresivno preskriptivan i poziva se na moralni autoritet.²⁶ Odgovarajući na pitanje gdje je kraj povijesno obaviještenog pristupa ranoj glazbi, muzikolog Neal Zaslaw odgovara: »Ako kod 'povijesno obaviještenog pristupa' mislite na pisanje domaće zadaće prije izvedbe ili pisanja o glazbi, onda neće završiti nikada!«²⁷ Prema Taruskinu povijesno obaviješteno izvođenje spoj je modernističkih vrijednosti, akademizma i tržišta na što je utjecalo eklektično i oportunističko čitanje povijesnih činjenica.²⁸ Zahvaljujući reakcijama na njegove eseje, ali i članke koje je objavljivao u *New York Timesu*, sebe smatra odgovornim za podizanje svijesti o (ne)obaviještenosti izvedbi te zaključuje:

²¹ *Ibid.*, 6.

²² *Ibid.*, 3.

²³ Nicholas KENYON (ur.): *Authenticity and Early Music*, Oxford University Press, Oxford 1988.

²⁴ Richard TARUSKIN: *Text and Act*, Oxford University Press, Oxford 1995.

²⁵ *Ibid.*, 18.

²⁶ *Ibid.*, 19.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*, 5.

»Lažna autentičnost je razotkrivena, ali istinska autentičnost – neophodni pleonazam, avaj – ostaje skrivenom. Doista, od te mjere gdje glazbenici istinski vjeruju u laž restauracije, do te mjere do koje su, zapravo, doveli svoje vlastito napuhavanje²⁹], na kojem se slomila autentičnost.«³⁰

Međutim, danas (2016.) je očito da se autentičnost slomila tek kao pojam, ali ideja o izvedbi, koja pokušava rekonstruirati izvođačke uvjete odnosno izvođačku praksu u vrijeme nastanka djela, postala je gotovo normom izvođenja glazbe nastale do 1800. Problem povijesno obaviještenog izvođenja kao pokreta za Taruskina leži i u tome da se nekritički prihvaća postromantički koncept djela i pritom ga se anakronistički nameće predromantičnom repertoaru.³¹ Osim toga, povijesno obaviješteno izvođenje uspoređuje sa »(...) *chic* modernizmom Stravinskog, ne baš sasvim zbog vrijednosti šoka (koji imaju izvedbe poznatih djela na 'novi' način, op. prev.), nego zbog stila izvođenja.«³² Takav se pogled naslanja na stajalište Theodora W. Adorna, koji vidi povijesno obaviješteno izvođenje kao »(...) posljedicu društvene slabosti u počecima depersonalizirajućih sila industrijalizma i kasnog kapitalizma.«³³ Povijesno obaviješteno izvođenje je, prema Adornu, nepotrebno zato što »(...) samo 'progresivne' moderne izvedbe (moderni aranžmani koje su priredili Schönberg i Webern) mogu otkriti puni smisao Bachove glazbe, koja je stajala glavom i ramenima iznad bezvrijednih briga o vlastitom vremenu.«³⁴ Adornovo razmišljanje očito je usmjereno očekivanju da (suvremena) izvedba proizvede »modernoj«, suvremenoj publici iznenađenje kakvo je doživjela publika prai-zvedbe, u ovome slučaju Bachovih djela.

Kraj 1990-ih kroz knjigu *Inside Early Music* Bernarda D. Shermana³⁵ donosi nove poglede na povijesno obaviješteno izvođenje. Odnos muzikoloških istraživanja i izvođenja doima se jednostavnim: muzikolozi istražuju, a na temelju njihovih istraživanja izvođači izvode. No ipak, on je nešto kompleksniji. Kako navodi Bernard D. Sherman: »(...) povjesničari pokušavaju istražiti što se zbilo u prošlosti, dok izvođači nastoje nešto učiniti sada.«³⁶ Tu se dakako javljaju problemi njihova međudnosa koje je Charles Rosen sumirao rečenicom: »Muzikologija je glazbenicima ono što je ornitologija pticama.«³⁷

Proučavanje samog trenutka izvođenja glazbe muzikologijski, odnosno koncerta kao događanja, čini se važnim za povijesno obaviješteno izvođenje koje na-

²⁹ U originalu: *hype*.

³⁰ *Ibid.*, 9.

³¹ *Ibid.*, 13.

³² John BUTT: *Playing With History*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, 15.

³³ *Ibid.*, 5.

³⁴ *Ibid.*, 4.

³⁵ Bernard D. SHERMAN: *Inside Early Music*, Oxford University Press, Oxford 1997.

³⁶ *Ibid.*, 3.

³⁷ *Ibid.*

stoji publici danas glazbu izvesti onako kako je ona zvučala u vrijeme nastanka. Iz toga je nastojanja proizišla i sama ideja o vjernosti izvorniku (njem. *werktreu*). Nesumnjivo je da svi izvođači nastoje biti vjerni ideji autora, koja nije ni najmanje jasna iz samoga notnog teksta, no povijesno obaviješteno izvođenje viziju autorove ideje realizira rekonstrukcijom izvođačkog sastava i tehnike izvođenja uz pokušaje rekonstrukcije načina izvođenja djela drugih skladatelja, najčešće autorovih suvremenika. U tom se slučaju postavlja pitanje je li potrebno biti vjeran skladateljevima namjerama (kakve god one bile) ili svirati kao njegovi suvremenici, posebno ako sam skladatelj nije bio izvođač, kao što se pita i sam Bernard D. Sherman.³⁸

Novost devedesetih godina 20. stoljeća, koja se proširila i na prva dva desetljeća 21. stoljeća, jest svrstavanje izvođača u određene tradicije, a to potječe upravo od samih izvođača.³⁹ Generacije nakon »pionira« znanje stječu učeći od učitelja i profesora, a ne isključivo iz čitanja primarnih izvora. Prošlo je dovoljno godina od Harnoncourtovih i Leonhardtovih početaka da bi se određeni izvođači stoga mogli »razvrstavati« po stilovima sviranja. Tako se, primjerice francuskom školom može nazvati ansamble koji su svojevrsni pripadnici tradicije započete od Williama Christiea s ansablom Les Arts Florissants, koji je uvjetno rečeno oživio francuski barok, Les Musiciens de Louvre du Grenoble (utemeljitelj i umjetnički voditelj je Marc Minkowski) i Les Talens Lyriques (utemeljitelj i umjetnički voditelj čembalist Christoph Rousset). Englesku školu čine Academy of Ancient Music (utemeljitelj Christopher Hogwood, trenutačni umjetnički voditelj Richard Egarr), The English Concert (utemeljitelj Trevor Pinnock, trenutačni umjetnički voditelj Harry Bickett) i The English Baroque Soloists (utemeljitelj Sir John Eliot Gardiner). Njemačku školu čine Akademie für alte Musik iz Berlina, Concerto Köln i Freiburger Barockorchester,⁴⁰ dok talijansku sa specifičnim načinom sviranja talijanskih autora predstavljaju Europa Galante (Fabio Biondi) i Il Giardino Armonico (Giovanni Antonini).

Izvođenje Mozartove glazbe danas na primjeru klavirskih koncerata

Tijekom osamdesetih godina 20. stoljeća povijesno obaviješteno izvođenje proširilo se s glazbe baroka i starije na glazbu druge polovice 18. stoljeća odnosno glazbu klasicizma. To se prije svega očitovalo u najnovijim diskografskim izdanjima: Harnoncourt je snimio kasne Mozartove simfonije i kazališna djela, Christopher Hogwood objavio je integralnu snimku Mozartovih simfonija, a Frans

³⁸ Usp. Bernard D. SHERMAN: *Inside Early Music*, 12.

³⁹ Usp. John BUTT: *Playing with History*, 42.

⁴⁰ Zanimljivo je da se na diskografskim izdanjima spomenutih njemačkih ansambala rjeđe pišu imena umjetničkih voditelja na određenom izdanju, za razliku od francuskih, engleskih i talijanskih ansambala.

Brüggen osnovao je Orkestar osamnaestog stoljeća (The Orchestra of the Eighteenth Century).⁴¹ Godine 1983. započelo je i snimanje integralnoga izdanja Mozartovih klavirskih koncerata u suradnji Sir Johna Eliota Gardinera i fortepijanista Malcolma Bilsona,⁴² a 1986. osnovan je Orkestar prosvjetiteljskog razdoblja (Orchestra of the Age of Enlightenment).⁴³ Jedan od razloga porasta izvedbi Mozartove glazbe uopće (tijekom osamdesetih godina), a samim time i na povijesno obaviješten način jest približavanje dvjestote obljetnice Mozartove smrti (1791. – 1991.), što je rezultiralo masovnim objavljivanjem različitih diskografskih izdanja. Richard Taruskin navodi:

»Konzumacija Mozarta danas [1990, op. prev.], više nego ikada u prošlosti, pa čak i u njegovo vlastito vrijeme, jest nedvojbeno stvar kvantitativnog luksuza, a njegova remek-djela počela su zapadati u bezličnu masu (niste li nedavno slušali radio?). Više se snimki Mozarta trenutačno izdaje i kupuje nego ijednoga drugog skladatelja, a to će vrlo brzo potvrditi i pogled na dvomjesečne liste časopisa *Fanfare*. Philips Records, kao i Lincoln Center, najavio je cjelokupnog Mozarta za prodaju. Diskografski klubovi sada ga nude kao njihov primarni (ako još uvijek relativno neznatan) »klasični« povod. Prije ne tako davnih deset godina, to nije bilo tako.«⁴⁴

Početak posljednjeg desetljeća 20. stoljeća donio je nove rasprave o izvođenju barokne glazbe, a nakon debate oko autentičnosti izvođenja barokne glazbe pitanje se proširuje i na 21. stoljeće. Gardiner 1990. osniva Orchestre Révolutionnaire et Romantique i snima Beethovenove simfonije, ali i djela Hectora Berliozia. No kada se govorilo o povijesno obaviještenom izvođenju glazbe druge polovice 18. stoljeća, prije svega se raspravljalo o Mozartu. Nikolaus Harnoncourt već je 1980-ih pisao o izvođenju Mozartovih djela,⁴⁵ Bernard D. Sherman (1997) donosi intervju s fortepijanistima Malcolmom Bilsonom i Robertom Levinom, dok s Rogerom Norringtonom raspravlja o Beethovenu; Neal Zaslaw objavljuje knjige *Mozart's Symphonies. Context, Performance Practice, Reception* (1991) i *Mozart's Piano Concertos. Text, Context, Interpretation* (1996). Richard Taruskin 1995. u zbirci eseja *Text and Act* uz tekstove o Beethovenu i Bachu donosi i eseje o Mozartu redom naslovljene: *An Icon for Our Time* (1990), *A Mozart Wholly Ours* (1990) i *Old (New) Instruments, New (Old) Tempos* (1987). Druga velika obljetnica, 250. obljetnica Mozartova rođenja (1756.–2006.), baš kao i prva 1991., donijela je nova izdanja, a ističe se zbornik radova *Perspectives on Mozart Performance* (ur. Larry R. Todd i Peter Williams, 2006).

⁴¹ Jean-Jacques NATTIEZ: Interpretazione e autenticità, *Enciclopedia della musica*, II. Il sapere, Einaudi, Torino 2002, 1064.

⁴² Bernard D. SHERMAN: *Inside Early Music*, 312.

⁴³ Nicholas KENYON: Play for today, *The Guardian* (internetsko izdanje). <http://www.theguardian.com/music/2007/jun/29/classicalmusicandopera>, pristup: 2. kolovoza 2015.

⁴⁴ Richard TARUSKIN: *Text and Act*, 169.

⁴⁵ U svojim knjigama *Glazba kao govor zvuka* (prvo izdanje 1982.) i *Glazbeni dijalog* (prvo izdanje 1984.).

Među najvažnijim časopisima vezanima uz ranu glazbu nezaobilazan je *Early Music*, a velike Mozartove obljetnice dotaknuo se i on: tako su četvrti broj 19. godišta te prva dva broja 20. godišta časopisa tematski obuhvaćali izvođenje Mozartove glazbe, a zajednički naslov bio je *Performing Mozart's Music*. Zanimljivost navedenih publikacija jest da je u njihovu središtu izvođenje Mozartove instrumentalne glazbe (časopis *Early Music* bavi se i vokalnoinstrumentalnom), ponajviše klavirskih koncerata (tada je fortepiano sve prisutniji) te simfonija, dok se operama nije posvećivala jednaka pozornost.

Klavirski koncerti vrlo su specifičan žanr u Mozartovu opusu, kako Charles Rosen navodi na samome početku poglavlja o Mozartovim koncertima: »Mozartov najvažniji trijumf dogodio se tamo gdje je Haydn podbacio, u dramatskim formama opere i koncerta, koji suprotstavlja individualni glas nasuprot sonornosti mase.«⁴⁶ Povijesno obaviješteno izvođenje je osim uvođenja fortepiana u Mozartove klavirske koncerte donijelo i nova pitanja u pogledu na notne zapise koncerata. Problem dionice *basso continuo* nakon 1750. (koja je u 20. st. ionako godina kojom je fiktivno označen kraj baroka i početak klasicizma) u 20. stoljeću pokazao prisutnim, prije svega u izvođenju Mozartovih, ali i Haydnovih djela, pa se toj problematici često pristupalo tako što se ranijim djelima (primjerice, operama ili simfonijama) dodavao *continuo* na čembalu. No još je veći »problem« nastao kada se prestalo ignorirati činjenicu da partiture Mozartovih klavirskih koncerata otkrivaju naznake da je klavir u orkestralnim *ritornellima* svirao dionicu lijeve ruke *col basso*, pa se tako postavilo pitanje je li klavir (solist) svirao *basso continuo*. Charles Rosen smatra da je ispisivanje dionice violončela u lijevu ruku klavira tijekom orkestralnih *ritornella* stvar već tada zastarjele notacije koja solistu, ujedno i dirigentu, pomaže u snalaženju tijekom izvedbe. Unatoč saznanjima za šifrirane basovske linije u nekim rukopisima, pa čak i tiskanim izdanjima, Rosen se udaljava od pretpostavke da je klavir sudjelovao u *ritornellima* kao *continuo* instrument koji se čuje (ako je i svirao, zapaža, onda je to bilo vrlo diskretno i nečujno).⁴⁷ Robert Levin, muzikolog i pijanist, ipak se ne slaže:

»(...) ja sviram continuo zato što znamo da je to Mozart radio; eksplicitno to traži. (...) Vraćam se kulinarskoj analogiji: to je kolač koji je Mozart ispekao. To je umak koji je zakuhao. I u tom umaku, kaže na početku svake linije svakog klavirskog koncerta, s iznimkama koje su jednako izvanredne kao i važne, da klavir treba svirati s gudačkim basovima kada ne *solira* (kurziv D.P.). To je ono što on kaže. U ranim koncertima basovske linije imaju oznake za continuo. Doduše, oznake uglavnom nisu iz njegove vlastite ruke, nego iz ruke njegova oca; ali nema mogućnosti – nikakve – da njegov otac nije znao što mu sin ima na umu; on je obavljao mehaničke stvari koje su njegovu sinu mogle uštedjeti vrijeme. Stoga nema sumnje da je Wolfgang svirao continuo.«⁴⁸

⁴⁶ Charles ROSEN: *The Classical Style*, W. W. Norton & Company, New York 1998, 187.

⁴⁷ Usp. *ibid.*, 192-197.

⁴⁸ Bernard D. SHERMAN: *Inside Early Music*, 327.

Osim što se s Rosenom ne slaže na razini sviranja *continua*, ne slaže se niti na razini realizacije iste dionice:

»Kada sviram *continuo*, nije mi baš zanimljivo svirati samo akorde, a bio sam i napadnut zato što ne sviram samo akorde. Daleko od toga da joj se to čini uznemirujuće, mislim da je divno da publika čuje *roulade* ili triler i zna da se nešto 'krčka' u loncu. Ne mogu zamisliti najvećeg svjetskog genija na instrumentima s tipkama, sa svime što o njemu znamo, kako sjedi za klavirom 70 taktova lupajući akorde.«⁴⁹

Uz *continuo*, improviziranje solista tijekom samoga koncerta bilo je sastavnim dijelom izvedbe, posebno kada su u pitanju *Eingänge* (kratki »ulazi« solista prije ronda u refrenima tijekom finala). Iako ih Mozart nije zapisao u svim koncertima, u nekima ipak jest. Stoga Richard Taruskin u eseju iz 1990., *A Mozart Wholly Ours*,⁵⁰ kritizira Malcolma Bilsona (prigodom integralnoga izdanja klavirskih koncerata u suradnji sa Sir Johnom Eliotom Gardinerom) za doslovno izvođenje zapisa, time zapravo stvarajući izvedbu koja odražava sadašnjost, a ne prošlost Mozartove izvedbe: »Predstavljajući što? Naše vrijednosti, nas same. Savršeno je jasno da ove izvedbe, unatoč povijesnom *hardveru* [kurziv D. P.] koji upošljavaju, ne odražavaju niti prakse niti vrijednosti Mozartova vremena.«⁵¹ Taruskin problem s autentičnošću, odnosno »sadašnjošću« snimki argumentira i činjenicom da je Gardiner za klavirske koncerte održavao probe koje Mozart nije, a to njegove izvedbe onda čini »sadašnjima« umjesto »prošlima«. ⁵² Taruskinova argumentacija je valjana ako za povijesno obaviješteno izvođenje govorimo (i pogrešno smatramo) da je »iz prošlosti«. Ono jest dijelom sadašnjosti, upućuje na to sam naziv na engleskome (*historically informed*), ali i na hrvatskome jeziku (*povijesno obaviješteno*). Posljednja riječ u nazivu, *performance* ili izvedba, nikako nije moguća u prošlosti, nego isključivo u sadašnjosti, stoga se čini suvišnim optuživati Gardinera za održavanje probi. Taruskinu se može postaviti i pitanje bi li on sam otišao na koncert ili kupio nosač zvuka (bilo s povijesno obaviještenom snimkom ili onom koja to nije) na kojem je izvedba Mozartova klavirskog koncerta na kojoj glazbenici note čitaju s lista.

Taruskinov zaključak u postskriptu eseja napisanog 1994. jest da ona izvedba koja Mozarta predstavlja isključivo izvodeći notni zapis nije dobra. Prema njegovu je mišljenju *Werktreue* zbog toga »štetan« za Mozarta.⁵³ Levinovo improviziranje stoga stavlja ispred Bilsonova doslovnog sviranja zapisa, ali tvrdi da bi snimanje Levinove izvedbe predstavljalo *contradictio in adjecto*, isključujući time mogućnost izvedbe (u ovom slučaju snimke) da bude glazbom na onakav način na koji na glazbu gledaju takozvani izvedbeni studiji (*performance studies*), koje Nicholas Cook ovako određuje:

⁴⁹ *Ibid.*, 328.

⁵⁰ Richard TARUSKIN: *Text and Act*, 237-296.

⁵¹ *Ibid.*, 274.

⁵² *Ibid.*, 280.

⁵³ *Ibid.*, 287.

»Interdisciplinarni izvedbeni studiji, koji su se razvili iz kazališnih studija⁵⁴ kao općeniti pristup izvedbenim dimenzijama kulture, podrazumijevaju značenje koje se stvara u činu izvedbe, ili šire, preciznije se pak usmjeravaju na to kako izvedbe pridonose stvaranju značenja.«⁵⁵

Povijest glazbe u muzikologiji uglavnom je označavala (ali i označuje) povijest kompozicije ili kompozicijske inovacije. To donekle ignorira činjenicu da se u posljednja dva stoljeća (pa čak i tri) kultura zapadnoeuropske klasične glazbe sastojala od izvedbi starije glazbe.⁵⁶ U posljednja se dva desetljeća središte muzikoloških proučavanja glazbe i izvedbe počelo premještati na glazbu kao izvedbu.⁵⁷ U tome je i povijesno obaviješteno izvođenje odigralo važnu ulogu. Kao tumači primarnih izvora za povijesno obaviješteno izvođenje, muzikolozi su odigrali važnu ulogu za samo povijesno obaviješteno izvođenje. No uloga muzikologije u takvom načinu izvođenja u njegovim je modernim počecima (1950-ih i 60-ih) bila daleko od pokušaja razumijevanja značenja stvaranja glazbe i traženja načina za razumijevanje toga značenja. Umjesto toga muzikologija je tražila način kako disciplinirati praksu.⁵⁸ Ne čudi stoga da se pojavila Taruskinova kritika autentičnosti. Jedan od glavnih pokretača povijesno obaviještenog izvođenja bila je godinama »(...) kontinuirana dvosmjerna interakcija znanstvenika i izvođača: znanstvene interpretacije koje se temelje na povijesnim izvorima isprobavale su se u izvedbi, a to je dovelo do revidiranog ili rafiniranog interpretiranja izvora, obnovljenog iskušavanja (...)«.⁵⁹ Od prvih replika starih instrumenata Arnolda Dolmetscha do današnjih dana, repliciranje instrumenata postalo je sofisticiranije i preciznije. Svakako je to pripomoglo i profesionalizaciji glazbenika, koji se vrlo često profiliraju isključivo za sviranje na povijesnim instrumentima (uz velik broj i onih koji ovladaju modernim i povijesnim varijantama instrumenata koje sviraju). Dirigenti specijalizirani za povijesno obaviješteno izvođenje sve su više vremena posvetili radu sa suvremenim orkestrima (primjerice, Nikolaus Harnoncourt ostvario je znatan broj nastupa s Kraljevskim Concertgebouw orkestrom i Bečkom filharmonijom, Philippe Herreweghe uz gostovanja s brojnim simfonijskim orkestrima djelovao je kao šef-dirigent Flamanske kraljevske filharmonije), prenoseći pritom znanja stečena kroz povijesno obaviješteno izvođenje.⁶⁰ Stupanje povijesno obaviještenog izvođenja na scenu i proces »hibridizacije«, kako ga naziva Nicholas Cook, povijesno obaviještenog izvođenja i *mainstreama*, dovelo je do diverzifikacije i pluralizacije načina izvođenja. Hibridizacija je išla i u drugome smjeru, *mainstream* dirigenti počeli su

⁵⁴ Engl.: *theatre studies*.

⁵⁵ Nicholas COOK: *Beyond the Score. Music as Performance*, Oxford University Press, Oxford 2013, 1.

⁵⁶ *Ibid.*, 3.

⁵⁷ *Ibid.*, 10.

⁵⁸ *Ibid.*, 27.

⁵⁹ *Ibid.*, 28.

⁶⁰ *Ibid.*

primjenjivati načela povijesno obaviještenog izvođenja u vlastite izvedbe. Među njima su, primjerice britanski dirigent Sir Charles Mackerras, koji je među moderne instrumente u komornome orkestru za izvedbe Mozartovih simfonija koristio i povijesne limene puhače instrumente. Još dalje ide Sir Simon Rattle, koji je od samih početaka ravnao Orkestrom prosvjetiteljskog razdoblja u opernim ili koncertnim produkcijama te pomažući i tome orkestru u profiliranju na glazbenome tržištu.⁶¹ Osim dirigiranja specijaliziranim orkestrom, Rattle u izvedbama barokne glazbe, primjerice s Berlinskom filharmonijom, pristupa na povijesno obaviješten način. Hibridizacija dovedena gotovo do ekstrema ogleda se u djelovanju ansambala poput francuskog orkestra Les Siécles (franc. Stoljeća), kome je šef-dirigent François-Xavier Roth i gdje instrumentalisti glazbu od one iz 17. stoljeća do one najnovije izvode na pripadajućim povijesnim, odnosno suvremenim instrumentima.⁶² Sličnu praksu primjenjuje i Orchestre du Champs-Élysées čiji je šef-dirigent Philippe Herreweghe; jedina je razlika u rasponu repertoara, za taj orkestar od otprilike 1750. do ranog 20. stoljeća.⁶³

Nicholas Cook smatra najvažnijim da je povijesno obaviješteno izvođenje otkrilo kako *mainstream* izvođenje nakon Drugoga svjetskog rata nije utjelovljavalo sami razvoj glazbe (i izvođenja), nego je samo jedan iz lepeze stilova koje izvođač može izabrati prilikom interpretacije određenih djela. Prema riječima dirigenata Sir Charlesa Mackerrasa i Johna Butta, povijesno obaviješteno izvođenje trajno je utjecalo na samo *mainstream* izvođenje i na razmišljanje izvođača. Pluralizam načina izvođenja djela omogućava nam da danas bez predrasuda uživamo u različitim izvedbama, što nam prije svega pruža (konzumeristički) pristup diskografskog tržišta klasične glazbe.

BIBLIOGRAFIJA

- BUTT, John: *Playing With History*, Cambridge University Press, Cambridge 2004.
- COOK, Nicholas: *Beyond the Score. Music as Performance*, Oxford: Oxford University Press, 2013.
- ĆURKOVIĆ, Ivan: Pitanja roda i izvedbene prakse na primjerima opera i oratorija Georga Friedricha Händela, *Radovi Zavoda za znanstveni rad Varaždin*, 21 (2010), 161-186.
- DANUSER, Hermann: Musikalische Interpretation, u: Hermann Danuser (ur.), *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, sv. 11, Laaber-Verlag, Laaber 1992, 13-17.
- GLIGO, Nikša: Zapis je glazba? Doprinos aktualizaciji jednog samo prividno zastarjelog protuslovlja, u: Nikša Gligo (ur.): *Zvuk – Znak – Glazba*, Muzički informativni centar, Zagreb 1999, 15-79.

⁶¹ Nicholas KENYON: Play for today, *The Guardian* (internetsko izdanje)

⁶² Usp.: https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Si%C3%A8cles (pristup: 5. kolovoza 2015.).

⁶³ Usp.: https://en.wikipedia.org/wiki/Orchestre_des_Champs-%C3%89lys%C3%A9es (pristup: 5. kolovoza 2015.).

- HARNONCOURT, Nikolaus: *Glazba kao govor zvuka. Putovi za novo razumijevanje glazbe*, preveo Antun Mrzlečki, Algoritam, Zagreb 2008.
- HARNONCOURT, Nikolaus: *Glazbeni dijalog. Razmišljanja o Monteverdiju, Bachu i Mozartu*, preveo Sead Muhamedagić, Algoritam, Zagreb 2008.
- KENYON, Nicholas (ur.): *Authenticity and Early Music: A Symposium*, Oxford University Press, Oxford 1988.
- KENYON, Nicholas (ur.): Performing Mozart's Music I, *Early Music*, XIX (1991), 4.
- KENYON, Nicholas (ur.): Performing Mozart's Music II, u: *Early Music*, XX, (1992), 1.
- KENYON, Nicholas: Play for today, *The Guardian* (internetsko izdanje) (www.theguardian.com/music/2007/jun/29/classicalmusicandopera) (pristup: 2. kolovoza 2015.)
- KNIGHTON, Tess (ur.): Performing Mozart's Music III, *Early Music*, XX (1992), 2.
- LAWSON, Colin – STOWELL, Robin: *The Historical Performance of Music: An Introduction*, Cambridge University Press, Cambridge 2004.
- MIDDLETON, Richard: Popular music, I: Popular music in Europe and North America, 3. An outline history, *Ngrove D²* (www.oxfordmusiconline.com), Oxford University Press, Oxford 2001. (pristup: 12. rujna 2015.)
- NATTIEZ, Jean-Jacques: Interpretazione e autenticità, u: Jean-Jacques Nattiez (ur.), *Enciclopedia di musica*, II. Il sapere, Torino: Einaudi, 2002, 1064.
- OLLESON, Edward: Swieten, Gottfried, *NGroveD²* (www.oxfordmusiconline.com), Oxford University Press, Oxford 2001. (pristup: 21. lipnja 2015.)
- ROSEN, Charles: *The Classical Style*, W. W. Norton & Company, New York 1998.

Summary

HISTORICALLY-INFORMED PERFORMANCE IN THE 20TH AND 21ST CENTURIES: TENDENCIES IN THEORY AND PRACTICE

Historically informed performance as an approach to performing music written before 1800 (in the modern meaning of the term) is present since approximately the 1950s. Until now (2016) there were no (original) scientific papers published in the Croatian language that deal with this kind of performance. New tendencies have been formed within this approach, so it was necessary to parse them terminologically. This paper aims to offer terminological analysis and classification and, historiographic representation of historically informed performance practice from its beginnings in the 20th century until today, as well as an overview of the development of contemporary tendencies through the prism of the performance of works by Wolfgang Amadeus Mozart.