



Marijan Tucaković

Muka po Mateju, BWV 244, J. S. Bacha iz perspektive novih teorija izvedbenih umjetnosti

Nove teorije izvedbenih umjetnosti razmatraju i povezuju mogućnosti, funkcije, načine postavljanja i pristupa izvedbi samoj te njezinih učinaka i posljedica. Pri njezinu određenju i definiranju kao svega što se na pozornici događa, a ako je cijeli svijet pozornica, onda i u širem spektru, mogućnosti su brojne. Stoga je istraživanje i sagledavanje izvedbe Muke po Mateju, BWV 244, Johanna Sebastiana Bacha vrlo kompleksan zadatak. Analizi se pristupa iz perspektive izvedbenih teorija, a ne izvođačke prakse (*Aufführungspraxis*), koja je u pristupu interpreta stare glazbe i povijesno osviještene izvedbe danas predmet specijalizacije. Spoznaje i rezultati muzikoloških istraživanja u ovom su radu ravnopravno uzeti u obzir te dovedeni u odnos sa znanstvenim dosezima teatrologije, studija izvedbe, antropologije, sociologije i filozofije, čime se dolazi do sasvim novih zaključaka. Vrste izvedbe Muke po Mateju od Bachova vremena do 21. stojeća donesene su u vremenskom slijedu, uz iznošenje tri relevantna događaja – iz 1729., 1829. i 2010. godine. Razradom karakteristika svake od izvedbi, komparativnom analizom i sintezom, dobiveni su rezultati i spoznaje izvođenja Muke po Mateju i njenih učinaka, ali i novih mogućnosti pristupa, iz sasvim specifične/ drugačije perspektive novih teorija izvedbenih umjetnosti.

Ključne riječi: *pasija, obred, glazbeni teatar, koncert, izvedba, emergencija, imergencija izvedbene umjetnosti, J. S. Bach, P. Sellars.*

1. Uvod

Predmet istraživanja ovog rada jest primjena paradigmi novih teorija izvedbenih umjetnosti pri postavljanju i izvedbi Muke po Mateju J. S. Bacha. Polazna točka za rad je Muka po Mateju u izvedbi Berlinske filharmonije, u ritualizaciji Petera Sellarsa, iz 2010. godine. Radom se sagledavaju vrste izvedbi i kontekst izvođenja Muke po Mateju tijekom povijesti te se analiziraju znakovi koji upućuju na kazališno-koncertno predstavljanje i/ili obredno/ritualno djelovanje. Uz objašnjenje terminologije, opisani su konkretni primjeri obreda, koncerta, glazbenog izvođenja te njihove

sinergije u ritualizaciji Petera Sellarsa. Problematika je izložena dio po dio, raščlanjena prema spoznajama muzikologije, antropologije, teatrologije, sociologije na području izvedbenih umjetnosti, argumentirana i potkrijepljena metodom navođenja znanstvenih činjenica, citatima publikacija eminentnih autora, poput R. Schechnera, V. Turnera, R. A. Rappaporta, E. Fischer-Lichte, N. Harnoncourta, U. Michelsa, S. Halseyja, I. Stravinskog te deskripcijom stvarne situacije izvedbe (citatima iskustva izvođača, na temelju pripreme i/ili sudjelovanja u izvedbi te analizom videozapisa iste).

Metodom znanstvenog objašnjenja činjenica tumači se kako je način izvođenja (ovog) djela (a moguće i svakoga drugoga) simbioza i *suigra* autora (pisca/teksta i skladatelja/glazbe), redatelja, scenskih efekata, prostora (arhitekture) i vremena u kojem se izvedba odvija, aktera (članova ansambla, dirigenta) i gledatelja te njihove koprezentacije. Takav pristup i način izvedbe smatra se inovativnim i poželjnim, čime se ne isključuje i ne negira svaki drugi mogući način analize i/ili realizacije. Teoretičari u svom nastojanju definiranja i normiranja funkcija raznih vrsta izvedbe i njezinih rubnih dijelova (liminalnih i li-

minoidnih) u nizu su publikacija iznijeli vrlo zanimljive i primjenjive teorijsko-praktične paradigme. Stoga je cilj ovog rada osim definiranja vrsta izvedbe navedenog djela pokušati dokazati, što teoretskim diskursom, što primjerima iz prakse, da ona, bez obzira na djelo (u ovom slučaju *Muka po Mateju* J. S. Bacha) sadrži u sebi niz elemenata vrlo često zanemarenih i/ili nedovoljno osviještenih, kako pri praktičnom postavljanju, tako i pri teorijskoj analizi. Time se jasno želi utvrditi emergencija kao moguće i poželjno načelo primjenjivo u pristupu svim budućim izvedbama: pojavljivanje novoga stupnja na nižem prethodnom, kao i *vice versa* – imergencija, u svojevrsnom kružnom procesu.

2. Izvedba u kontekstu obreda/rituala

Muka po Mateju pasijski je oratorij, praizveden na Veliki petak 1729.¹, a za Bachova života (1685. – 1750.) izveden je tri puta, pod vodstvom samog skladatelja. Podijeljen je u dva dijela, te se u okviru protestantskoga (luteranskoga) večernjeg obreda Velikog petka prvi dio izvodio prije svećenikove propovijedi, a drugi nakon². Na taj se način vjernike, na razumljivom im njemačkom jeziku³, uvelo u dra-

Religijski rituali/obredi imaju transformativan učinak na zajednicu i pojedinca, liminalnu funkciju, kako ju tumači Turner, a uključuju nekoliko faza: separaciju, tj. odvajanje od ranijega statusa, tranziciju ili prijelaz te inkorporaciju ili uvođenje, primanje, tj. iniciranje u novi status.

matski tijek Isusove muke i smrti, kroz biblijski tekst, parafraze, interpolacije Picanderovih stihova, evangeličke korale, koji su simbolizirali »udio pučke zajednice u pasijskom događanju« (Harnoncourt, 2008.: 89), arije, recitative. Izvedba se odvijala kao dio obreda Velikog petka, u crkvi, uza sudjelovanje i prisustvo zajednice vjernika. Zajedništvo vjerovanja, zajedništvo radnji obreda i štovanje istog, prema Turneru, »unos red u duh, srca i volju sviju sudionika« (*ibid.*, 1989.: 172). Veliki petak, po mišljenju Petera Sellarsa, bio je najvažniji »gumb za stanku«⁴ u godini (*ibid.*, 2010.).

Religijski rituali/obredi imaju transformativan učinak na zajednicu i pojedinca, liminalnu funkciju, kako ju tumači Turner, a uključuju nekoliko faza: separaciju, tj. odvajanje od ranijega statusa, tranziciju ili prijelaz te inkorporaciju ili uvođenje, primanje, tj. iniciranje u novi status. Turner je svoje postavke



temeljio na van Gennepovim, koji objašnjava nešto složenije obrede prijelaza – proces koji vremenski, prostorno, simbolički reorganizira društvo i sveukupno ljudsko iskustvo.

Howard Goodall, skladatelj zborne i scenske glazbe te glazbeni pedagog, objašnjava kako se u luteranskom obredu od kongregacije očekivalo aktivno sudjelovanje, koje se najviše očitivalo u pjevanju himana i korala. Svojom jednostavnom i za kongregaciju lako pamtljivom melodijom, korali – himni i danas imaju veliku važnost u vjerskom nauku, službi i obredu (Goodall, 2013.: 104 – 107). Evo kako je luteranski oratorij povezan s obredom: »U doba J. S. Bacha od luteranskog oratorija očekivalo se da istovremeno iznese priču i promišlja njenu bit, da bi slušatelju bilo prezentirano oboje: povijesni događaji i njihov kontinuirani duhovni

¹ Prema nekim (novijim) izvorima, prva izvedba *Muke po Mateju* J. S. Bacha bila je 1727. (Malone, 2011.: 106), (Žmegač, 2009.: 106).

² »To je najopsežnija oratorijska pasija, u dva dijela s tri dvostruka zbora, 13 korala, 11 *ariosa* i 15 *arija*.« (Michels, 2004.: 139.)

³ Jedna od Lutherovih reformi bio je i obred na narodnom jeziku.

⁴ »Good Friday was the most important ›pause button‹ of the year.« (Sellars, 2010.) Svi prijevodi citiranih izvora navedenih u fusnotama djelo su autora rada, osim ako nije drugačije navedeno.



odnos, u brzom jukstapoziciji.«⁵ (Hansell, 2007.: 63.) Princip pitanje – odgovor, baziran na *Evandjelju po Mateju*, nalazi se i u *Muci po Mateju*, kako u dijalozima solista, tako i u dvozbornosti. Prema Hannoncourtu (*ibid.*, 2008.), stručnjaku za ranu glazbu i izvedbenu praksu, tzv. povijesno osviještene izvedbe⁶, broj izvođača bio je malen, a ovisio je i o glazbenoj spremnosti, naobrazbi i mogućnostima svirača i pjevača koji su bili na raspolaganju.

⁵ »By Bach's time it was expected that Lutheran oratorio would present and also meditate upon the core narrative so that the listener would be presented with both historical events and their continuing spiritual relevance in swift juxtaposition.«

⁶ *Aufführungspraxis* (njem.); način na koji je glazba bila izvođena u (približno) autentičnu obliku (izučavanje notacije, ornamentike, povijesnih instrumenata i tehnike sviranja, instrumentacije, pjevanja, ugadanja, veličine i dispozicije izvođačkih sastava...).

Gledano iz sociološke perspektive, luteranski obredi, odnosno nedjeljne službe, bili su društveni događaj tjedna. Počinjale su u jutarnjim satima i trajale oko četiri sata. Sama propovijed znala je trajati i sat vremena. Tako je bilo i s obredom Velikog petka. Vjernici na taj dan nisu nikamo išli osim na večernje obrede u crkvu.

Gledano iz sociološke perspektive, luteranski obredi, odnosno nedjeljne službe, bili su društveni događaj tjedna. Počinjale su u jutarnjim satima i trajale oko četiri sata. Sama propovijed znala je trajati i sat vremena. Tako je bilo i s obredom Velikog petka. Vjernici na taj dan nisu nikamo išli osim na večernje obrede u crkvu. Turner navodi kako »odlazak u crkvu ili u sinagogu može iziskivati podosta moralnog primoravanja«, dok se suprotno tomu, na karte za koncerte, kazališne predstave, nogometne utakmice ili zabave lagodno čeka. Liminalno dakle prema Turneru zahtijeva odanost (*ibid.*, 1989.: 113). Da »bez izvedbe nema rituala«, navodi Roy A. Rappaport u svom djelu *Ritual and Religion in the Making of Humanity* (*ibid.*, 1999.: 37), te nastavlja kako zabilježene/zapisane upute i uredbe/proglasi u liturgijskim knjigama, nisu same za sebe ritual, već opisi i upute za njegovanje izvedbu.

Prema Schechneru, izvedba ima sedam funkcija: zabavljati, stvoriti nešto što je lijepo, obi-

lježiti ili promijeniti identitet, stvoriti ili unaprijediti zajednicu, liječiti (utješiti), poučiti ili uvjeriti, suočiti/nositi se sa svetim i/ili demonskim. Razmatrajući kršćanski obred iz perspektive izvedbenih funkcija, Schechner navodi kako karizmatični kršćanski obredi liječe (tješe), i zabavljaju/uveseljavaju, potiču solidarnost zajednice, uključuju i sveto i demonsko te, ukoliko je propovijed učinkovita, podučavaju (*ibid.*, 2002.: 46). Razlika u podučavanju iz perspektive svjetovnih institucija i onih kršćanskih ponajprije je u načinu izvedbe poduke. Jedan od vodećih filozofa današnjice, Alain de Botton, smatra kako »svjetovno obrazovanje drži predavanja, a kršćanstvo propovijedi«, ali još važnije od načina izvedbe poduke, namjera je ista. Naime, predavanja se bave »prenošenjem podataka, a propovijed mijenjanjem naših života.« (Botton 2012.: 115 – 116.)

Obred u crkvi, s izvedbom pasijskog oratorija, donosi u isto vrijeme i predstavljačku i realizacijsku razinu. Iz aspekta simbolike, vremena, prostora i iskustva koje sudionicima pruža izvedba obreda (u koju je uključena i glazbena izvedba *Muke po Mateju*), postavlja se pitanje ključno za razumijevanje obreda s tako velikim vokalnoinstrumentalnim djelom te smisao i značenje istoga izvan obreda. Ritual/obred treba izvedbu, no opravdano je pitati se nije li i *vice versa* – treba li izvedba ritual, ritualni element, ritualizaciju. Ima li izvedbe bez rituala?

Dakako *Muka po Mateju* predviđena je za luteranski obred,

jer je i pisana iz pozicije i funkcije kantora crkve sv. Tome u Leipzigu, koju je Bach obnašao, ali praksa pokazuje da se to djelo danas izvodi izvan obreda, izvan crkvenog prostora, a ponekad i izvan liturgijskog vremena Velikog tjedna. Izgleda da jedino simbolika ostaje nepromijenjena. Upravo o tome, čini se, promišlja Peter Sellars, kada ritualizira *Muku po Mateju*, o čemu će biti govora u završnom dijelu rada.

3. Koncertna izvedba – Felix Mendelssohn i revival J. S. Bacha

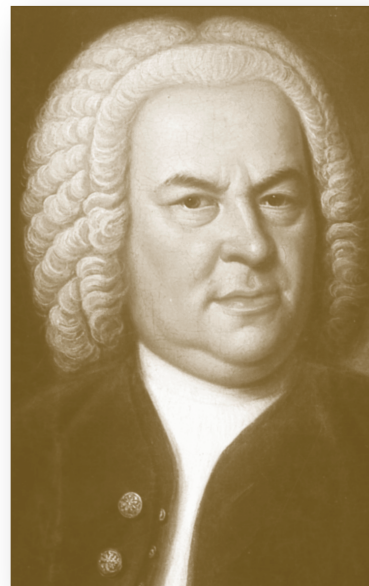
Bilo je potrebno gotovo stotinu godina od praizvedbe da partitura *Muke po Mateju* Johanna Sebastiana Bacha ponovno zaživi. Godine 1829. Felix Mendelssohn izveo je Bachovo djelo, ali sasvim u maniri i duhu romantizma. Time se misli na zborove i orkestre znatno većeg korpusa, drugačijeg zvuka i ugođaja negoli je to bio onaj za Bachova života i vremena. Neupitno je jedna od glavnih razlika u tome što je izvedbu vodio netko drugi (u ovom slučaju Mendelssohn), a ne sam skladatelj, kantor. Na tragu te činjenice gradi se pretpostavka da je i odvajanje *Muke po Mateju* od obrednog/ritualnog čina bitna stavka pri istraživanju izvedbe i stavljanja u relaciju obredno djelovanje – koncertno predstavljanje. Naime velik Bachov revival 1829. odvio se u potpuno sekularnom prostoru dvorane Pjevačke akademije u Berlinu (građene prema ideji vodećega pruskog arhitekta Karla Friedricha Schinkela), pod dirigentskim vodstvom F. Mendelssohna, njemačkog Židova protestantske, evangeličke kon-

Velik Bachov revival 1829. odvio se u potpuno sekularnom prostoru dvorane Pjevačke akademije u Berlinu (građene prema ideji vodećega pruskog arhitekta Karla Friedricha Schinkela), pod dirigentskim vodstvom F. Mendelssohna

fesije, te uz neke preinake i prilagodbe Bachove partiture koje su učinili Zelter i Mendelssohn. Cilj je bio predstaviti genijalno glazbeno djelo, spasiti ga od potpuna zaborava.

Ako je obred transformativan po svojem djelovanju, onda se koncertnu izvedbu izvan obreda, može smatrati umanjenom za sam efekt/učinak obreda, kao i njegov sadržaj i formu. Pri koncertnoj izvedbi sakralne glazbe u prostoru crkve (sakralni prostor) dodirne su točke s obredom glazba i prostor. U oba slučaja izvođači su instrumentalisti, pjevači, dirigent, ali se koncertnom izvedbom uvodi prostor »pozornice« u sakralni prostor crkve te institucija publike ima pasivnu ulogu, za razliku od zajednice vjernika, koja je ciljano došla na večernji obred Velikog petka, uz aktivno sudjelovanje. Učinak konvencionalne koncertne izvedbe u sakralnom prostoru u osnovi je transportirajući, liminoidan, iako ima elemente religioznoga (bez realizacijskog, liminalnog učinka). Naglasak je ipak na predstavljačkoj razini, s elementima spektakla, kratkotrajna i prolazna, a ne prijelaznog efekta.

⁷ Carl Friedrich Zelter, Mendelssohnov učitelj.



Pojam koncert koristi se prije svega kao naziv glazbene forme, tj. oblika, koji se izučava u sklopu analize glazbenih oblika i stilova, u kontekstu teorije glazbe, no ustalio se i kao vrsta izvedbe. Izneseno je nekoliko tumačenja pojma koncert, prema rječnicima i stručnoj literaturi. Koncert je: »javno izvođenje instrumentalnih ili vokalnih kompozicija« (Anić – Goldstein, 2007.: 314); »glazbena izvedba uživo, pred publikom (drugačije od one povezane sa scenskom izvedbom, ili izvedbe koja je dio religijskog obreda ili slične ceremonije, itd.«⁸ (Jacobs, 1998.: 87); »glazbena izvedba pred publikom, uglavnom većeg broja izvođača – svirača i pjevača«⁹

⁸ ... »a substantial performance of music before an audience (other than in conjunction with a stage performance, or as part of a religious service or similar ceremony, etc.)«.

⁹ ... »a musical performance given for an audience, generally by relatively large numbers of players or singers«.



(Latham, 2004.: 41), te »izvedba glazbe u javnosti s prilično bogatim brojem izvođača (ali ne scenska izvedba ili kao dio religijskog obreda)«¹⁰ (Kennedy, 2007.: 160). Koncertna je izvedba dakle javno izvođenje glazbe pred publikom, izvan kazališnog ili obrednog čina.

Mendelssohnova koncertna izvedba imala je učinak društvenog događaja *par excellence*, s naglaskom na estetskoj, istraživačkoj i obnoviteljskoj funkciji. Događaj se odvio 11. ožujka i 21. ožujka (Bachov rođendan) 1829., »pred brojnom publikom, koja je uključivala pruski dvor i neke poznate ljude (Hegel, Schleiermacher, Heine, Rahel von Varnhagen, Spontini, Zelter, i vjerojatno Paganini)«¹¹ (Todd, 2004.: 172). Samo nekoliko tjedana kasnije protestantska kongregacija pjevat će korale za vrijeme obreda Velikog petka (17. travnja 1829.). Iste one korale koje je Bach uvrstio u svoje velebno djelo, a Mendelssohn ih uz neke tekstualne preinake, da bi ih približio berlinskoj publici realizirao, sačuvavši od zaborava jedno od najvažnijih djela klasične i protestantske glazbe.

Razvojem koncertnih prostora, dvorana te odmicanjem vremena, kao i stvaranjem glazbenih arhiva i gomilanjem glazbenih umjetničkih djela tzv. muzejskih vrijednosti, mijenja



se izvedba i predstavljanje istih. Tako je bilo i s *Mukom po Mateju J. S. Bacha*. Nakon što je bila izvođena u crkvi i u sklopu obreda, uslijedila je i ona izvan obreda, izvan crkve, te koncertna izvedba u prostoru crkve. Vrsta izvedbe u koncertnoj dvorani ili crkvi, izvan obreda/rituala, s naglaskom na visokoj umjetničkoj razini i s umjetničkim pristupom glazbenih interpretata, ustalila se je, te je odlazak na takav događaj znak društvenog i kulturnog prestiža, izražene društvene dimenzije.

U prvoj polovici dvadesetog stoljeća, 1939./40., na Sveučilištu »Harvard«, održao je Igor Stravinski šest predavanja o poetici glazbe. Evo što kaže kada govori o izvedbi¹²:

Muka po Mateju Johanna Sebastiana Bacha napisana je za komorni ansambl. Prva izvedba za Bachova života bila je savršeno

ostvorena u izvedbi ukupno trideset i četiri glazbenika, uključujući soliste i zbor. To se zna. A svejedno danas to djelo izvođe, posve suprotno želji kompozitora, orkestri koji imaju po nekoliko stotina, čak i do tisuću izvođača. Taj nedostatak razumijevanja obaveza interpreta, ta arogancija količine, ta žudnja za mnoštvom, pokazuju potpuni nedostatak muzičke naobrazbe. (Stravinski, 2009.: 127.)

U nastavku Stravinski elaborira o glazbenim elementima izvedbe, zvuku, akustici, o kompozitorovim željama, masivnosti izvođača, udaljenosti točaka emisije i recepcije. O obredu i prvotnoj ulozi ove glazbe, o namjeni za koju je Bach skladao, Stravinski se ne očituje. Izvedbe poznatih dirigenata 20. stoljeća i »njihovih« orkestara¹³, kao i povijesno osviještene izvedbe u

¹⁰ ... »a performance of music in public by a fairly substantial number of performers (but not a stage performance or as part of a religious service)«.

¹¹ »... capacity audience, that included the Prussian court and several celebrities (Hegel, Schleiermacher, Heine, Rahel von Varnhagen, Spontini, Zelter, and possibly Paganini)«.

¹² Šesto predavanje nosi naslov *O izvedbi*.

¹³ Namjerno »njihovih«, jer su šefovi dirigenti i orkestri zapravo jedno i nerazdvojno tkivo u 20. st.

koncertnim dvoranama i crkva-
ma na neki su način muzejske,
društveni događaji. Tomu u pri-
log govori navod iz eseja Muze u
muzeju V. Žmegača:

Zamislimo velike koncertne
dvorane svijeta: Beč, Berlin, San-
kt Peterburg, London, Boston,
Tokio. Veći dio suvremene kon-
certne publike vjerojatno nije
svjestan da su dvorane, orkestri,
dirigenti, programi koncerata ta-
kođer u posve određenom smi-
slu institucije koje služe muzeal-
nosti. (Žmegač, 2010.: 141.)

4. Glazbeni teatar i ritualizacija Petera Sellarsa

U drugoj polovici 20. st. javlja-
ju se na polju glazbe i kazališta
nove tendencije, u dobroj mjeri
povezane s idejama avangarde,
a koje će se odraziti i na pristup
izvedbi »muzejskih« glazbe-
nih djela u 21. stoljeću. Tako će
se postepeno javiti izvedbe-
na emergencija, kao moguće i
poželjno načelo primjenjivo u
pristupu budućim izvedbama:
pojavljivanje novoga stupnja na
nižem prethodnom, kao i vice
versa – izvedbena imergencija,
u svojevrsnu kružnom procesu.
Muka po Mateju u izvedbi Ber-
linske filharmonije, Berlinskoga
radijskog zbora i solista, u ri-
tualizaciji i *stagingu* Petera Se-
llarsa, prema *Berliner Zeitungu*,
donijela je »najdirljiviji koncert i
glazbeni komad u sezoni«¹⁴. Na-
kon tumačenja pojma *koncert*
i značajki koncertne izvedbe,
iznesenih u prethodnom dijelu,
slijedi objašnjenje *glazbenog te-
atra* i njegovih elemenata.

¹⁴ »... the most moving concert and
music theatre_event of the sea-
son...«



**Peter Sellars, američki
kazališni i operni redatelj,
postavlja/izvodi Muku
po Mateju s idejom
zamišljanja onoga
povijesnog vremena i
trenutka, kad se odvio
događaj koji pasija
opisuje i prepričava.**

4.1. Glazbeni teatar

Terminološka određenja glaz-
benog teatra, poveznice i/ili
razdjelnice s prethodno izlože-
nim elementima obreda i kon-
certa, pomoći će boljemu razu-
mijevanju ritualizacije Petera
Sellarsa. Prema *Oxford Dictio-
nary of Musical Termsu* (Lathane,
2004.: 120), glazbeni teatar je
termin upotrebljavan od 1960-
ih, koji označuje glazbeno djelo,
obično za smanjeni sastav, koje
uključuje kazališne elemente,
poput kostima, gesti, pokreta
na sceni, ali ne u konvencional-
nom kazališnom smislu, već
tako da instrumentalisti i pjevači
često zauzimaju isti scenski pro-
stor, podjednako prisutni u inte-
rakciji, pri scenskom uprizorenju
djela. Objašnjenje glazbenog
teatra kao »kvaziopernog, ali
češće koncertnog djela«, za koje

je potrebna djelomično režirana
scena, a u nekim slučajevima
vizualni i dramski elementi do-
miniraju nad glazbenim, donosi
*Oxford Concise Dictionary of Mu-
sic* (Kennedy & Kennedy, 2007.:
518). Penguinov *Dictionary of
Music* pod drugim objašnjenjem
navodi: »vrsta koncertnih djela
za koje je potrebna djelomično
režirana scena«¹⁵ (Jacobs, 1998.:
296). Dodirni elementi sva tri
izvora su kazališni elementi (ge-
ste, kostimi, pozornica), koncer-
tna izvedba (glazba, izvođači),
vizualni i dramski akcenti uz
glazbeni sadržaj te djelomična
scenografija.

Prema akademiku Nikši Gli-
gi (*ibid.*, 1996.: 91), glazbenim
teatrom u širem smislu prije
svega se *teatralizira* glazba,
upravo onim izvanglazbenim
sredstvima, poput pokreta svi-
rača, gesti pjevača ili pokreta
ruku dirigenta – gestualnog
kao scenskog elementa. Isto
tako Gligo objašnjava kako je
glazbeni teatar u užem smislu
zapravo tvorevina suvremeno-
ga glazbenog stvaralaštva, u
kojem se javlja tendencija da se
»angažira ne samo uho nego i
oko slušaoca« (*ibid.*, 1996.: 91).
Pritom se radije rabi termin
glazbeni teatar nego opera,
upravo stoga što se radi o kom-
binaciji glazbe i kazališnih ele-
menata, ali ne na način na koji
to nalazimo u operi.

U glazbenoj se avangardi, da-
kako, širi raspon mogućnosti
kombinacija i miješanja umjet-
nosti i medija, sve do multime-
dija, ali tada se već može govo-

¹⁵ ... »a genre of concert works for
which a semi-staged presentation is
needed.«



riti o tzv. totalnom kazalištu. Slična razmatranja i tumačenja glazbenog teatra donose Patrice Pavis u *Pojmovniku teatra* (*ibid.*, 2004.) te Ulrich Michels u drugom svesku *Atlasa glazbe* (*ibid.*, 2006.).

4.2. Ritualizacija Petera Sellarsa

Peter Sellars, američki kazališni i operni redatelj, postavlja/izvodi *Muku po Mateju* s idejom zamišljanja onoga povijesnog vremena i trenutka, kad se odvio događaj koji pasija opisuje i prepričava. »Zamislite prve sljedbenike, slomljene i oduzete noć nakon raspeća«,¹⁶ navodi Sellars u programskoj knjižici uz izvedbu *Muke po Mateju* (*ibid.*, 2010.).

Suočavanje sa smrću, nevjerica, pitanje je li sve bilo samo iluzija. Nakon trijumfnog ulaska u Jeruzalem, sad je sve gotovo. U svom tumačenju Bachove strukture *Muke po Mateju* Sellars kaže kako nema gledatelja, promatrača, nema publike

koja kritički sluša, nego samo sudionika: »Svi smo prisutni kao svjedoci, pitati se teška pitanja, »obuti tuđe cipele«, i vratiti se u svakodnevni život s novim smislom, novim određenjem i svjesnošću.« (Sellars, 2010.) Sve je to moguće postići povezivanjem više vremenskih razdoblja – »multiple lifetimes and lifelines« (*ibid.*, 2010.), a to su: život onoga povijesnog trenutka opisanog *Matejevim evanđeljem*, zatim impresije Bachova vremena, koje se očituju Picanderovim tekstovnim interpolacijama i Bachovom glazbom te sadašnjim trenutkom, činom ponovnog stvaranja djela, tj. interpretacije i sudjelovanjem u njoj izvedbi.

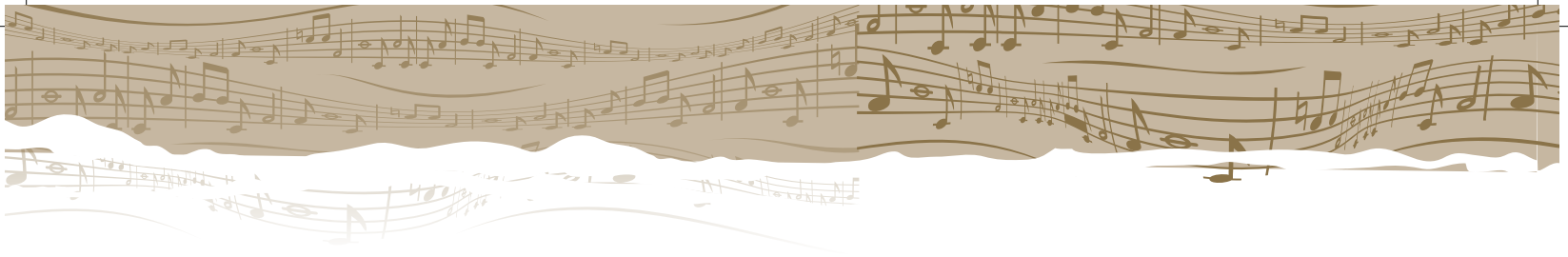
Dvorana filharmonije u Berlinu, glasovita arhitekta Hansa Scharouna, zamišljena je tako da konkavno gledalište razlomljeno u različitim razinama, sa svih strana okružuje orkestar. Sam autor usporedio je projekt s krajolikom, gdje je orkestar u sredini okružen parcelama vinograda, te izjavio kako je time želio postići »nov odnos čovjeka, prostora i glazbe« (prema Ivančević, 2001.: 215). U tako

osmišljenu prostoru Sellars od pozornice stvara središte zbivanja ritualizirane oratorijske pasije, da bi se ono prenijelo u svaku osobu koja se u tom trenutku nalazi (*zbiva*) u dvorani. Iako su izvođači cijelo vrijeme izvedbe smješteni u središtu zbivanja, oni ne stvaraju izvedbu prema van, prema publici (*facing out to the audience, performing out*), već publiku uvlače u unutarnji svijet glazbene drame (*performing in*). Isto čini i Bach, sučeljavajući dva orkestra, dva zbora i dječji zbor, soliste – pjevače i instrumentaliste.

Sellars, osluškajući Bachovu ideju i Bachovu poruku u sebi, ritualizira *Muku po Mateju* u sekularnom prostoru i kontekstu, koristeći nove mogućnosti koje takav kontekst pruža. Kako sam Sellars navodi: »Glazbenici ne izvode prema van, nego prema unutra – jedan prema drugome ... i ono što se time dobije jest zajedništvo povezano u sebi, i gledate zajednicu kako jedan s drugim, istodobno, djeluju do završnog ishoda.«¹⁷ (*ibid.*,

¹⁶ »Imagine the first followers, broken and bereft the night after crucifixion.«

¹⁷ »The musicians aren't performing out, but they re performing in –



»Kako se može poznato djelo postaviti u novom svijetlu, ako se pogled ne prostre dalje od vidljivog kroz prozor, da se tako izrazim. Primjerice, Bach je vrlo dramatičan – pomislite na dijalog dva zbora u uvodnom zboru *Muke po Mateju!* Zašto to ne iskoristiti?«

Simon Halsey, dirigent i umjetnički voditelj Berlinskoga radijskog zbora

2010.) Uvedeni su pokreti, geste, izravna komunikacija svirač – pjevač, kretanje po pozornici, raspoređivanje umjetnika po dvorani, poluscenski prostor, sve elementi glazbenog kazališta, uz glazbeni i tekstualni sadržaj pasije. Stvara se takva atmosfera koja publiku snažno uvlači u priču, čime ona više nije samo publika, već sudionik u činu, nalik onom ritualnom/obrednom. Parafrazirajući Scharouna, time se doista stvara nov odnos čovjeka, prostora i glazbe, vremena, umjetnosti i umjetnika, rituala, koncerta i kazališta – sveobuhvatna izvedba, glazbeno-dramsko-ritualne sinergije. Navedene karakteristike ritualizacije tvore sinergiju predstavljačkih, kazališno-koncertnih elemenata (transportaciju, liminoidno) te transformacijskih, liminalnih učinaka,

to each other ... and what you're getting is a community engaging with itself, and you're watching a community work through issues together.«

srodnih ritualnomu, odnosno obrednomu djelovanju.

U svojem djelu *Vom Konzept zum Konzert* Simon Halsey, dirigent i umjetnički voditelj Berlinskoga radijskog zbora, kaže: »Kako se može poznato djelo postaviti u novom svijetlu, ako se pogled ne prostre dalje od vidljivog kroz prozor, da se tako izrazim. Primjerice, Bach je vrlo dramatičan – pomislite na dijalog dva zbora u uvodnom zboru *Muke po Mateju!* Zašto to ne iskoristiti?«¹⁸ (Ibid., 2011.: 50.)

Ali zašto baš ritualizacija? Na to pitanje odgovor daje sam Peter Sellars: »Bach je napisao *Muku po Mateju*, ne kao koncertno djelo, i ne kao kazališno djelo, nego kao transformativni ritual, koji seže preko vremena

¹⁸ »Wer sich nicht weit aus dem Fenster lehnen will, sollte darüber nachdenken, wie man bekannte Werke in ein neues Licht setzen kann. Bach zum Beispiel ist sehr dramatisch – denken Sie an den Dialog der beiden Chöre im Eingangschor der *Mathauspassion!* Warum das nicht nutzen?« (Halsey, 2011.: 50.)

i prostora, ujedinjujući različite, i obeshrabrene zajednice.«¹⁹ (Ibid., 2010.) Što se same produkcije tiče, vrlo je oskudna, minimalistička. Čine ju tamna, dominantno crna odjeća, jednostavne geste²⁰, nekoliko bijelih pravilnih blokova na pozornici. Naglasak je primarno na intenzivnoj emociji i ljudskoj povezanosti, kroz snažnu interakciju između instrumentalista i pjevača, solista i zbornih pjevača međusobno. Ritualizacija služi za oslobađanje izvođača, da bi mogli doseći novi izražajni sloj. Na taj se način stvara povezanost izvođača i gledatelja, po djelovanju glazbe i poruke pasije.

Može li izvedba izvan obreda imati ritualizirajući, transforma-

¹⁹ »Bach wrote his masterpiece, the ›St. Matthew‹ Passion, not as a concert work, and not as a work of theater, but as a transformative ritual reaching across time and space, uniting disparate, and dispirited communities...«

²⁰ Pri čemu se ne misli na geste dirigenta, koji ravna izvedbom, već glumaca – pjevača.



tivan učinak? U knjizi *Transformative power of performance. A new aesthetics*²¹ Erika Fischer-Lichte navodi niz elemenata koje izvedbu čine posrednikom u transformativnom djelovanju. Iste nalazimo u Sellarsovu konceptu. Prema podjeli Fischer – Lichte (*ibid.*, 2009.), to su: tjelesnost, prostornost, glasovnost, vremenitost.

Utjelovljenje, prezentnost odnosi se na potpunu prisutnost u sadašnjem trenutku, svjesnost tijela u prostoru i određuje cjelokupnost tjelesnosti. Performativni prostor je raspored i kretanje aktera na sceni kao što su hod, postavljanje na sceni, nepomičan stav, te različite atmosfere koje se time stvaraju. Slušni prostor i glasovi, pjevani ljudski glas, zvukovi orkestra, cjelokupna Bachova glazba odnose se na glasovnost. *Time brackets* i ritam izvedbe glazbenih brojeva odnose se na vremenitost kao

²¹ Hrvatski prijevod glasi *Estetika performativne umjetnosti* (*ibid.*, 2009.).

performativno proizvođenje materijalnosti.

Iz perspektive izvođača, a prema riječima uglednog tenora i dirigenta Josea Curae: »Imati čast dirigitirati Bachovu Misu u h-molu, nešto je što mijenja život glazbenika zauvijek. Osobno, mogu govoriti o »prije i poslije«, obilježeno tim velikim danom u 2009. u kojem se moja glazbenička duša uspela nekoliko koraka u jednoj jedinosti, ali jedinstvenosti izvedbi.«²² (Cura, 2014.)

Izjave Simona Rattlea: »jednostavno najvažnija stvar koju smo ikada ovdje napravili«²³, te Simona Halseyja: »Ritualizacija *Muke po Mateju* Petera

²² »Having the honor of conducting Bach's Mass in B minor is something that changes the life of a musician for ever. Personally, I can certainly speak about a »before and an after«, marked but that great day back in 2009 in which my musical soul climbed several steps in one single, but unique performance.«

²³ »... the single most important thing we ever did here.«

Sellarsa, s Berlinskim radijskim zborom i Berlinskom filharmonijom, pod ravnanjem Simona Rattlea u proljeće 2010., jedno je od mojih najvažnijih koncertnih putovanja«²⁴ (*ibid.*, 2011.: 50), a koje se odnose upravo na izvedbu kojom se ovaj rad bavi, govore same za sebe.

No što je s publikom? U proljeće 2010. prostor Dvorane filharmonije u Berlinu nakon posljednjeg tona izvedbe *Muke po Mateju* preplavila je desetominutna tišina. Tišina time postaje znak posebnog učinka izvedbe na slušatelja, te dio izvedbe same. Nakon crkvenog obreda ne plješće se, no nakon koncertne izvedbe uobičajeno je pljeskati. Naravno, moguća je zaista potresna, neobična ili nekonvencionalna izvedba, kada publika nije sigurna je li riječ o završetku ili nije. Tad je pljesak s nekoliko trenutaka odgode čak i očekivan, ali završetak poznatog djela klasične glazbe poput *Muke po Mateju*, pa deset minuta tišine!? Ostaje otvoreno pitanje koje sve prostore djelovanja otvaraju nove mogućnosti izvedbe, novo poimanje izvedbe i teorijsko-praktični pristupi i sinergija teorije i prakse, koje u svojim djelima iznose teoretičari i praktičari izvedbe.

Prije samog zaključka tablicom koja slijedi nastoji se prikazati odnos četiriju važnih elemenata koji će definirati vrste izvedbe iznesene u radu.

²⁴ »Die Ritualisierung der *Mathauspassion* durch Peter Sellars mit dem Rundfunkchor und Berliner Philharmonikern unter Simon Rattle im Frühjahr 2010 ist eine meiner wichtigsten Konzertfahrten.«

Tablica 1.
Komparativna analiza četiri vrste oblika izvedbe Bachova *Mathauspassiona*

OBRED	KONCERT
Forma i tekst zadani O snažuje zajednicu Religijski ritual Liminalno polje djelovanja (transformacija) Predstavljačka i realizacijska razina Performing out/in	Spektakl Umjetnička – »muzejska« izvedba Umjetnici izvođači Publika – pasivna Performing out
GLAZBENI TEATAR	RITUALIZACIJA
Umjetničko ponašanje Izvođač vs. gledatelja Izvedbena/predstavljačka razina Liminoidno polje djelovanja (transportacija) Performing in/out	Liminalno polje djelovanja i/ili liminoidno polje djelovanja Scena Transportacija i transformacija Izvođač – gledatelj – sudionici – ritualna »suigra« Performing in/out/in

Suvremeni način života, s obiljem stresa, briga, nedoumica i ostalih pojava modernog vremena, raznih vrsta terora izbora, kako ih naziva akademik Milivoj Solar, stranac u postmoderni, reći će sam o sebi, dovodi suvremenog čovjeka do potrebe realizacije vlastitog mira, utjehe, rasterećenja od bezizlaznih situacija možda nekim osobnim ritualom, povezanim sa svakodnevicom. De Botton donosi dojmljiv opis slične situacije, u kojoj jedan muškarac, poslovni čovjek, dolazi u crkvu iz petnaestog stoljeća da bi našao utjehu: »Želi zaspati, želi da ga netko uzme u naručje. Želi plakati. Želi oprost, želi ohrabrenje. Iz skrivenih zvučnika po crkvi se razliježe glazba, arija *Erbarme dich, mein Gott* iz Bachove *Muke po Mateju*.« (De Botton, 2012.: 167.)

Ritualizacija s elementima glazbenog teatra u koncertnoj dvorani koristi nove mogućnosti sekularnog prostora i konteksta, vidljivo u pristupu Petera Sellarsa.

Može li sama Bachova glazba imati tako snažan učinak, čak i izvan konteksta obreda, koncerta i Sellarsove ritualizacije? Ako je slutiti po de Bottonu, ateistu po odgoju i opredjeljenju, u fazi proživljavanja »krize nevjere«, možda i može: »Moji su osjećaji dvojbe počeli izvirati slušanjem Bachovih kantata...« (ibid., 2012.: 13.)

5. Zaključak

U radu su izneseni mogući oblici i vrste izvedbe *Muke po Mateju*, BWV 244, Johanna Se-

bastiana Bacha. Iskristalizirale su se tri vrste: 1) izvedba u sklopu obreda/rituala, 2) koncertna izvedba, 3) ritualizirana izvedba, s elementima glazbenog teatra. Ona prva, u sklopu obreda, odvija se u sakralnom prostoru crkve i sakralnom kontekstu. Primjer je originalna izvedba samog autora J. S. Bacha, za njegova života. Koncertna izvedba odvija se ili izvan crkve, u sekularnom prostoru i kontekstu, ili u crkvi, sakralnom prostoru, sekularno-sakralnom kontekstu. Takav je primjer izvedba Felixa Mendelssohna 1829. g. ili kojega drugog dirigenta i izvođačkog tijela. Ritualizacija s elementima glazbenog teatra u koncertnoj dvorani koristi nove mogućnosti sekularnog prostora i konteksta, vidljivo u pristupu Petera Sellarsa. Tim se jasno određuje kreta-



nje i slijed od ritualno/obredne, preko koncertne izvedbe, do obredno-koncertnog kazališta ili kazališno-obrednog koncerta, kao granično dramsko-glazbeno-ritualnoga izvedbenog oblika. Učinci tih vrsta izvedbe su raznoliki. Sežu od primarno obredno-ritualnog djelovanja na sudionike luteranskog obreda (liminalno, transformativno), preko koncertnog predstavljanja prigodom koncerta (liminoidno, transportirajuće), do učinka koji je sinergija limi-

nalnoga i liminoidnoga, odnosno ritualnog djelovanja i koncertnog predstavljanja, a očituje se u ritualizaciji kao granično dramsko-koncertno-ritualnom obliku. Time se definira odnos izvedbe i izvođača te koprezencije izvođača i slušatelja/gledatelja, kao i njihove *suigre*, stvaranja zajedničke izvedbe. Primjenom paradigmi novih teorija izvedbenih umjetnosti dolazi se do spoznaja, za glazbenu izvedbu od velike važnosti. Tako se osim emergencije

kao novog elementa (pojavljivanja novog stupnja na nižem prethodnom), naslućuju još i imergencija – obrnut proces utkan u istu, kao i stanje izvođača iz kojeg i u koje se izvedba odvija odnosno pretvara. Otvara se prostor povezivanja teorije i prakse, teoretičara i praktičara, znanosti i umjetnosti, znanosti o umjetnosti i umjetnosti znanosti. Otvaraju se prostori za nove paradigme, nekih novih glazbenih i inih izvedbi.

Prilozi:

Tablica 1: Komparativna analiza četiri vrste izvedbenih elemenata Bachova *Mathauspassiona*

Literatura:

- Anić, Vladimir; Goldstein, Ivo. 2007. *Riječnih stranih riječi*. Zagreb: »Novi liber«
- Botton, Alain de. 2012. *Religion for Atheists*. London: »Penguin Books«
- Gennep, Arnold van. 1960. *The rites of passage* (1909). Chicago: »University of Chicago Press«
- Gligo, Nikša. 1996. *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća*. Zagreb: Muzički informativni centar KDZ i Matica hrvatska
- Goodall, Howard. 2013. *The Story of Music*. London: »Chatto & Windus«
- Halsey, Simon. 2011. *Schott Master Class Chorleitung – Vom Konzept zum Konzert*. Mainz: »Schott Music«
- Hansell, David, 2007. »A Brief History of Choral Music«, u *Discover Choral Music*. EU: »Naxos«
- Harnoncourt, Nicolaus. 2008. *Glazbeni dijalog: Razmišljanja o Monteverdiju, Bachu i Mozartu*. Zagreb: »Algoritam«
- Ivančević, Radovan. 2001. *Stilovi – Razdoblja – Život III. Umjetnost i vizualna kultura 20. stoljeća*. Zagreb: »Profil«
- Jacobs, Arthur; Fiona, Maddocks, rev.1998. *The Penguin Dictionary of Music*. »Penguin Books«
- Kennedy Michael; Joyce Bourne Kennedy, ur. 2007. *The Concise Oxford Dictionary of Music*. New York: »Oxford University Press Inc.«
- Latham, Alison, ur. 2004. *The Oxford Dictionary of Musical Terms*. New York: »Oxford University Press Inc.«
- Malone, Gareth. 2011. *Music for the People: The Pleasures and Pitfalls of Classical Music*. London: »Collins«
- Michels, Ulrich. 2004. *Atlas glazbe, svezak 1: sistematski dio i povijest glazbe od početka do renesanse*. Zagreb: »Golden marketing – Tehnička knjiga«
- Michels, Ulrich. 2006. *Atlas glazbe, svezak 2: povijest glazbe od baroka do danas*. Zagreb: »Golden marketing – Tehnička knjiga«
- Pavis, Patrice. 2004. *Pojmovnik teatra*. Zagreb: »Antibarbarus«
- Rappaport, Roy A. 1999. *Ritual and Religion in the Making of Humanity*. Cambridge: »University Press«
- Schechner, Richard. 2002. *Performance Studies: An Introduction*. London – New York: »Routledge«
- Solar, Milivoj. 2005. *Retorika postmoderne*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Stravinski, Igor. 2009. *Poetika glazbe u obliku šest predavanja (1942.)*. Zagreb: »Algoritam«
- Todd, R. Latty. 2004. »On Mendelssohn's sacred music, real and imaginary«, u *The Cambridge*

Companion to Mendelssohn; ur. Peter Mercer-Taylor. Cambridge: »University Press«
Turner, Victor. 1989. *Od rituala do teatra: ozbiljnost ljudske igre*. Zagreb: »August Cesarec«
Žmegač, Viktor. 2009. *Majstori europske glazbe: od baroka do sredine 20. stoljeća*. Zagreb: Matrica hrvatska
Žmegač, Viktor. 2010. *SMS eseji*. Zagreb: »Profil«

Internetski izvori:

Sellars, Peter. 2010. *Peter Sellars on Bach's »St. Matthew Passion«*. www.osterfestspiele-salzburg.at : OSTERFESTSPIELE SALZBURG 2010.
Cura, Jose. <https://www.facebook.com/jose.cura.official>. Pogledano 3. 7. 2014.

Abstract

New theories of performing arts are considering and connecting all possibilities, functions, approaches, effects and consequences of performance. If performance is considered to be everything that is happening on the stage, possibilities are numerous, especially if *all the world's a stage*. Therefore, researching the performing context of J. S. Bach's St. Mathews Pasion, becomes

a very complex task and specific challenge. Types of performances from Bach's time, till 21th century, are presented and explained through three relevant events, in 1729., 1829. and 2010., taking into consideration new research from the field of performing arts theories, with emphasis on performance studies (including musicology, teatrology, anthropology, and philosophy), and not from the position of performing prac-

tice (Aufführungspraxis). This article presents results of both characteristics and effects of St. Mathew Passion performing, with accent on liminal and liminoid aspects, in the context of ritual, concert and ritualisation (including elements of the music theatre).

Key words: St. Mathew Passion, ritual, music theatre, concert, performance, performing arts theories, performance studies.

Misa božićnoga vremena



Misa božićnoga vremena prvijenac je novoga niza Canticum novum koji želi ponuditi skladbe za misni ordinarij ili ono što se naziva "misa" koje će biti po mjeri današnjeg liturgijskog promišljanja i slavlja, prilagođene zahtjevima crkvenih propisa o crkvenoj glazbi. Misa božićnoga vremena za dva jednaka glasa i orgulje pisana je stoga u jednostavnom stilu i primjerena župnim zborovima, čime se želi omogućiti da u liturgiji sudjeluje čitava zajednica. Misa je skladana na motive hrvatskih božićnih popjevaka. Canticum novum glazbeni je projekta Glasa Koncila i časopisa za crkvenu glazbu Sveta Cecilija, koji ima za cilj potaknuti pastoralne djelatnike i njihove voditelje pjevanja da počnu vježbati liturgijske skladbe i s narodom, i tako pomalo obogaćivati repertorij vjerničkog pjevanja. Uz partituru možete nabaviti i zbarske dionice za pjevače, pakirane u kompletima od 25 primjeraka.