
 ČLANCI

 Glazbena retorika i njeno značenje za razumijevanje barokne glazbe,
 osobito glazbe J. S. Bacha

Meister Hubert

Prijevod: Miroslav Martinjak i Konstilija Nikolić

(nastavak)

U drugom nastavku ovog istraživanja bavili smo se s dispozicijom (*dispositio*) i gradnjom baroknoga tonskog govora. Ovaj puta zabavit ćemo se поближе umjetnošću izrade figure *elocutio*. Već smo rekli da ona zahtijeva hladnokrvnost i opreznost u izlaganju. Danas to za mnoge zvuči možda malo strano. Duboko smo uvjereni da glazba može pronaći put do srca, ako dolazi iz srca. Međutim, za skladatelje baroka i djelomično skladatelje klasike nije bilo tako. Umjetnost i to visoka umjetnost ponajprije je bila zanat, a onda također i znanost koja se nauči, a vježbom se može i mora usavršavati. (Stoga se ne treba čuditi da je Bach na pitanje, kako je on ostvario takovu nečuvenu djelatnost, odgovorio: "Ja sam morao biti marljiv, tko je upravo marljiv, taj će moći napredovati."¹)

U zanat skladatelja pripada, da raspolaže potrebnim djelatnim sredstvima, kako bi u slušatelju mogao probuditi željene afekte.

Barokno razdoblje, uslijed svih prividnih pretjeranosti, bilo je potpuno prožeto racionalizmom. Na temelju stare tradicije i njezine prisutnosti kod Decarta, kao i po staroj, sustavnoj teoriji o afektima² vladalo je uvjerenje da duševna stanja i raspoloženja pokreću širenje, odnosno spajanje najfinijih krvnih dijelova životne energije, koja bi se brzinom plamena kretala do mozga i od tamo do živaca i mišića, gdje razvijaju svoje najrazličitije djelovanje. Primijenjeno na glazbu, to bi gledašte opet vodilo do uvjerenja da bi s jedne strane veći intervali, kao i viši glasovni registri i brži pokreti odgovarali životnoj energiji i time izražavali snažnije čuvstvo kod slušatelja, dok bi s druge strane duboki registri i mali intervali imali suprotan učinak.

Već smo rekli da je barokno vrijeme izražajno, strastvena epoha. Dosta je stupiti u neku baroknu crkvu pa da se uvjerimo u to. Ako izbliza promatramo, uvjerit ćemo se da je to umjetnost koja počiva na racionalnosti i matematičko geometrijskim zakonitostima koja želi, prema zahtjevima baroka, svladati promatrača. U glazbi se može prepoznati to isto. I ona se također kreće između dva pola napetosti: broja i afekta koji se ne mogu razdvojiti već djeluju zajedno i međusobno se ispravljaju. Broj služi za ostvarenje zbiljnosti reda, proporcije, a afekt je za izražavanje ljudske afektivnosti. Kasnije ćemo se opširnije vratiti toj temi.

Sposobnost da se afekti izraze, prema uvjerenju epohe, zahvaljuje glazba značenju svoga jezika, koji ima nutarnju vezu s govornim jezikom. Prokušana antikna retorika nudila je glazbi uzor po kome je ona u prikladnoj afektnoj figuri mogla djelovati. Što je neka figura i kako se nju može prepoznati već je rečeno. Međutim, treba reći da kod figura koje su višeglasne, stupanj udaljevanja od "čiste rečenice" najlakše možemo shvatiti ukoliko se vratimo pravilima melodijske rečenice XVI. stoljeća. Kojiput je retorička figura moguća samo kao *licentia*, i to kao svjesno odstupanje od pravila poradi izražajnosti.

Tko se bavio proučavanjem teorije povijesti figura taj zna da postoje različiti pokušaji podjela načina figura. Tako imamo tri bitna načina:

1. gramatičke figure (*figurae fundamentales*), koja vrlo rijetko ima neko specijalno izražajno značenje koje bi bilo značajno za interpretaciju;
2. *hypotyposis*-figura po kojoj se oblikuje glas, slika ili glazbena ideja, kao primjerice uzlazni ili silazni melodijski pokreti, ekstremne visine ili dubine (nebo ili pakao), tonsko slikanje;
3. *empatijske* figure koje izražavaju poseban intenzitet, a time imaju snažna afektna djelovanja. Tu pripadaju povici, figure ponavljanja, jake disonance i slično. Ne mali broj figura je izvanredno zoran i tako reći neposredno razumljiv, ali ima onih koje se mogu ne opaziti i ne čuti. Ima figura koje uvijek govore istom slikom ili afektom, ali ima onih koje se upotrebljavaju za sasvim različite opise afektivnih i slikovitih izreka.

Npr. *lombardijski ritam* (♩) koji je izvorno označavao figuru uzdaha, kod Bacha ima dva sasvim oprečna značenja: od 1723. do 1728. godine označava uzdah, a počecima 30 godina u skladu s ondašnjom modom označuje raskoš, sjaj, iskazivanje počasti. U velikoj obradi *Oče naša* u trećem dijelu klavirske vježbe iz 1739. godine taj ritam ima opet svoje staro, pravo značenje.

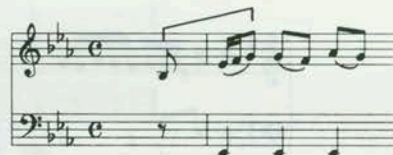
Treba uvijek biti oprezan glede značenja pojedinih figura. Odlučujuće je cjelokupni sadržaj, povezanost i kombinacije figura u odnosu na *scopus*, tj. na smisao teksta.

Pogledajmo nekoliko primjera za figuru *hypotyposis*.

Wachet auf, BWV 645 (“Schübler”).

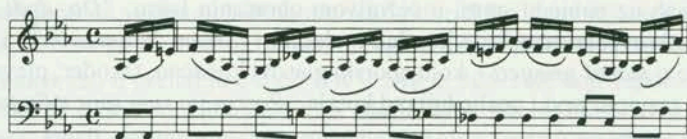
Takt 1: Početak je u basu s ponavljanjem tona *es* (i to samo na tom mjestu), koji sličí kucanju na vrata spavača da se probudi (da figura *exclamatio* koji puta može izraziti pozitivni, ohrabrujući afekt pokazuju prvi tonovi u sopranu).

Primjer 1: *Wachet auf*, BWV 645 (“Schübler”)



Ich ruf zu dir: BWV 639 (Orgelbüchlein) Početni taktovi: bas kao da dočarava kucanje srca, dok istovremeno srednji glas u *imitatio violistica* oponaša tipične violinističke figure violine, viole ili čela. Gamba (violončelo) je u barokno vrijeme dočaravala posebnu osjećajnost – riječ je o velikoj emotivnoj zbunjenosti i duševnom nemiru.

Primjer 2: *Ich ruf zu Dir*, BWV 639, Baß und Mittelstimme



Durch Adams Fall, BWV 537 (Orgelbüchlein).

Bas: Poletan basov primjer figure *hypotyposis*. Bas je bio u vrijeme generalbasa najvažniji glas, jer je temelj cijele glazbene rečenice na kojem počiva harmonija. U ovom primjeru kao da sasvim kvari harmoniju i dočarava stanje ljudstva poslije Adamova pada. Skokovi su bez iznimke takozvani *saltus duriusculi* (tvrđi skokovi), u umanjenim ili povećanim intervalima. Adamov pad je dočaran pomoću mnoštva drastičnih *saltusa duriusculi* koji karakteriziraju radikalni i fatalni pad. K tome dolaze i druge figure koje zajedno opisuju područje zloupotrebe grijeha. Autor A. Schmitz detaljno je pokazao da je Bach u tom koralu dao oduška glazbenoj retorici i tako i teološki protumačio cijeli koral.³

Primjer 3: *Durch Adams Fall*, BWV 537 (Orgelbüchlein), Baßstimme



Wo soll ich fliehen hin, BWV 646 (“Schübler”), Početni taktovi: ovdje ne možemo konstatirati neki pokret koji bi dočaravao bježanje. Ovdje je opisana zdvojná bespomoćnost koja je dočarana u stalnom ponavljanju pokreta, gore – dolje, tamo – ovamo. Pravi smjer se ne može utvrditi. Ovdje je odlučujuća skladateljska tehnika *obrtnja*, odnosno *poricanja*, (*Wider-ruf*) kako su to u baroku zvali. Oblikovani motiv – kao varijacija, što znači raščlanjivanje početnih tonova korala s većom snagom izraza, vrlo je kratak, dapače, suviše kratak. Primjećuje se stalna prisutnost početnoga motiva u vanjskim glasovima. Glazbena rečenica je svakako oblikovana po zakonu imitacije i dvostrukog kontrapunkta.

Dva se glasa izmjenjuju u vodstvu i to bezglavo jedan iza drugoga. K tome dolazi, da usprkos različitim modulacijama, konačno niti jedan harmonijski pokret u određenom smjeru nije jasan. Bijeg (Flucht) je tek započeo i već završava u klausuli, a iza toga slijedi obrat poricanja. Rečenična figura obrtanja ima jasnu metaforu i karakter figure *hypotyposisa*. (Tu su u igri i druge figure, kao *exclamatio* i figura *hyperbaton*, što znači premjestiti, transponirati ton melodije ili neki melodijski dio u drugi položaj, po čemu je taj odmah istaknut, a istovremeno i podvučen).

Bachova interpretacija ovog teksta predstavlja očajnu bezizlanost koja se čovjeku posvuda suprotstavlja, ali ništa zato, jer on ima povjerenja u Boga.

Primjer 4: *Wo soll ich fliehen hin*, BWV 646, Anfangstakte



Actus tragicus "*Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit*", kantata 106: tekst, što se sastoji isključivo od biblijskih riječi, obrađuje u prvom dijelu neumitnost smrti prema starozavjetnom zakonu, a u drugom dijelu novozavjetnu vjeru u izvjesnost otkupljenja.

Srednji dio gradi most između ovih dijelova. Na kraju srednjeg dijela (vidi notni primjer) čujno je, a i u notnoj slici vidljivo izdisanje duše i njena nijemost kao *hypotyposis*. U ovom primjeru također, potpuni smisao daje tek kontekst pojedinih figura. Ovdje, odmah uz pobjedu smrti, u čežnjivom obraćanju Isusu: "*Da, dođi, gospodine Kriste*", pjeva sopran-solo riječima tajnog otkrovenja odmah uz koralnu melodiju ("*Srcem žudim svim*") i time komentira neumoljivost: – Stari je savez: *čovječe ti moraš umrijeti* -, koju zbrojski glasovi konačno, također, pjevaju na koral "*Srcem žudim svim*". Uto će flaute i gambe zasvirati prvi i posljednji red korala "*Razriješio sam spor s Bogom*".

Tiho izdiše duša čežnutljivim treptajem (sopran-solo još jedanput preuzima tremolo flauta, zamirujući).

Ova i slijedeća *apoziopeza* (Aposiopesis), duga general-pauza kao slika konačne nijemosti u smrti, mogu, uza svu neposrednu očiglednost, ipak samo uputiti na to što će se potom doista dogoditi, naime, promjenu iz smrti u izbjavljenje kroz milost: "U tvoje ruke predajem dušu svoju, Ti si me izbavio, Gospode, vjerni Bože", započinje nakon ove *apoziopeze* novozavjetni dio kantate.⁴

Primjer 5: Actus tragicus "*Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit*", Kant 106 (BWV 106)

Kanonska varijacija na "*Vom Himmel hoch*", I - početak i kraj: *katabaza* (katabasis) opisuje, kako je već prije rečeno, kretanje na dolje. Ona prije svega glazbeno preslikava tekstove kao što je *descendit de coelis* itd. Njeno značenjsko područje je, štoviše, daleko veće, ono se proteže i na stanja koja se postižu silaženjem, koja također znače poniženje, skrušenost, niskoću, potčinjavanje, pakao, a donose do izražaja također afekt potčinjenosti, skrušenosti, obeshrabrenosti i dr. Upravo suprotnost - *antitheton* - katabazi je *anabaza* (anabasis) "gdje se nešto uzdižući u visinu eksprimira.

Na riječi: "*On je uskrsnuo*" itd.⁵ primjerice, *anabaza* također obuhvaća daljnje konotacije i označava "ne samo uobličenos uzlaza, već i visinu, uzvišenost, veličanstvenost".⁶ Barok nije razmišljao jednodimenzionalno, već na više razina, odgovarajući nečemu što nazivamo *analogia entis*, to znači: sve, što jest, povezano je više ili manje putem za-

jedništva i stoji u odnosu jedno naspram drugoga. Zato što pored doslovnoga postoji i preneseno značenje, barok voli i alegorije, metafore i svaku simboliku.

Primjer 6: Kanon. *Variationen über "Vom Himmel hoch"* I BWV 769 - Anfang und Schluss



Razumije se da nije svako uzlazno ili silazno kretanje već odmah *anabaza* ili *katabaza*.

Građenju melodije ne smije se odreći određena mjera u uzlaznosti ili silaznosti. Razgovjetnost namjere, bolje rečeno najmanja veličina potrebna je, kako bi kretanje moglo biti prepoznato kao retorička figura.

Ipak, čak i mali ambitus naviše i naniže u gibanju može biti potpuni izraz za uzlaz i silaz afektnog gibanja.

Pri točnijem promatranju najčešće se može jasno razlučiti (bilo da je to u određenom dijelu ili u cijelom djelu) je li osnovni smjer *katabaza* ili *anabaza*.

Ovdje treba još jedanput podsjetiti da većina pojedinih muzičko-retoričkih figura najčešće ne dolaze izolirano već stoje u kontekstu jedne s drugima, te je stoga za značenje pojedinih figura uvijek potrebno promatrati *scopus*.

Ako je *katabaza* tako ekstremna kao u preludiju e-mol, BWV 548, t. 125-130, koji započinje, prema kontekstu, na najvišem mogućem tonu i pritom se spušta do najdubljeg tona silazno kroz sve registre - uvijek kao isti glas! - prelazeći iz diskanta u alt, iz alta u tenor i naposljetku u bas, u ovom slučaju onda se to ne događa bez retoričke namjere.

Takvo što ne može biti slučajnost ili hir, pogotovo kod Bacha, jer je Bach postupao s glasovima odveć precizno, a "neuredno međusobno nabacivanje glasova", prema Forkelu, nazivao "brbljanje, neuredno miješanje tonova i glasova"⁷, te takvo što nije dozvoljavao ni sebi, niti svojim đacima čak ni u najmanjoj mjeri.

Napokon, on je gledao na "svoje glasove kao na osobe" koje međusobno vode uređen razgovor.⁸

Ovdje ipak jedan glas iskače iz najviših visina, zahvaća područje redom svakoga, pritom se sa svima izjednačava i provodi svoj čudesan silazak do najniže moguće točke - čak ispod pedalnog glasa!, dakle, kroz cjelokupni zvučni prostor. Uzmemo li ozbiljno barokni glazbeni nazor, koji ne poznaje autonomnu, "apsolutnu" glazbu, pritom osobito misleći na funkciju preludija u liturgiji (o Bachovom radu i djelu da i ne govorimo), tada ova nadasve neobična *katabaza* ima primarno izvanglazbeni smisao.

Uzmimo k tome, da se u ovom preludiju kao i pripadajućoj fugi slušu donosi čitav niz figura (o *exclamatii* i *pathopii* u ovom djelu bilo je govora u prethodnom članku), koje u ovom tonskom govoru daju prepoznati vezu sa "Grijeh i izbavljenje".

Kakvu bi bolju mogućnost u ovakvom kontekstu imao kompozitor baroka da oslika poslanje evangelizma, kako Sin Božji s neba (- s najvećih visina) silazi dolje, pritom preuzima ljudsko obličje te postaje brat svih nas (- do najdubljeg tona)?

Poslanici evangelizma pripada također i to da je ovaj pothvat i Kristovo samoponižavanje do najveće poruge, do smrti na križu, prouzročilo naše izbavljenje. Ono što se danas najvjerojatnije uzima kao spekulacija, bilo je tako, sudeći po tome što o onome vremenu znamo, nešto posve prirodno i blisko. Nije bilo neophodno biti teologom, a da bi netko mogao razumjeti poslanje evangelizma, pogotovo ne u protestantskom dijelu Njemačke. Potrebno bi bilo samo pročitati II. poglavlje Filipovog pisma, stih 6-8.

Primjer 7: *Präludium e-moll*, BWV 548, t. 125-130



Evo drugoga primjera: *Christe, du Lamm Gottes*, BWV 619, iz orguljske knjižice.

Dvije su figure prije svega upečatljive u ovoj koralnoj predigr: - *katabaza*: ovo je isti preokret, kojega smo već upoznali u kanonskim izmjenama na "Sa nebesa", BWV 769. BWV 619 nastao je 1713/14., a BWV 769 1747. godine, dakle, više od trideset godina kasnije. Bilo bi krivo misliti da je Bach citirao sebe u svom kasnijem djelu.

Identitet mnogo više pokazuje da se radi o samostalnom nadosobnom formuliranju, upravo o retoričkoj figuri, koja ostaje stabilna i kroz dugi niz godina. Bach mora da je samo ponekad želio komponirati istu zamisao, kako bi retorički kvazi samo po sebi uputio na najbolji odgovarajući način izraza.

Isto tako i danas se, kao i prije trideset i više godina, u situacijama koje su slične, koriste isti izrazi pa se tako posve samorazumljivo, primjerice o "koraku u životu", o "slavljeniku" govori o nekome kao o "lisici" ili o "magarcu" itd.

Ukratko, *katabaza* ima ovdje kao i tamo isto značenje, naime: Sin Božji silazi s nebesa, kako bi iskupio ljude. Čime je on to učinio, pokazuje druga upečatljiva figura:

- *kanon*: Ovo je na prvom mjestu oblikovno-tehničko sredstvo. Ali za razmišljanje u *analogia entis* on nudi povrh svega još "figurativnih" izražajnih mogućnosti: iz oblikovno-tehničke osobine, da drugi glas slijedi prvi i u tome je njemu potpuno ovisan, izvodi se misao o ugledanju (misli se na "Imitatio Christi", oponašanje (nasljedovanje); to znači ugledanje na Krista), misli o pokoravanju i poslušnosti. Kanon ovdje, dakle, znači da je Sin Božji koji je s neba sišao bio Ocu bezuvjetno pokoran i tako ponio grijeh svijeta.

Ista misao leži varirana u temelju primjera 6 - "Sa nebesa".

Pročitajmo npr. Pismo Hebrejima poglavlje 10, stih 5-10, Pismo Galaćanima poglavlje 4, stih 4f ili Pismo Rimljanima poglavlje 5, stih 19. Jedan čestiti luteranac kakav je bio Bach, poznavao je ovakva mjesta "do u potankost" (da jedanput upotrijebimo jednu današnju retoričku figuru). To što se iz cantus-firmus-kanona proizli drugi glasovi naširoko imitacijski razrađuju podvlači glavnu misao načinjenu iz kanona. To je, uostalom, bogato razjašnjena vježba da se koralne predigre, i velike i male, koje donose cantus firmus u kanonu, prouče u odnosu na osnovnu misao.

Kanon može (kada ga u značenju promijeni manje stroga imitacija) značiti još nešto drugo, npr. u fugama kanonske provedbe, kako teme tako i strette, imaju smisao da pojačaju izraz *propositia*.

Da je Bach koristio kanon kao *metaforu* i u djelima koja se ne odnose na tekstualni predložak (danas bismo rado rekli "apsolutnim" - to znači koristi ih u prenesenom značenju), pokazuju između ostalog njegove primjedbe uz djelo "*Musikalischen Opfers*" br. 6 i 7.

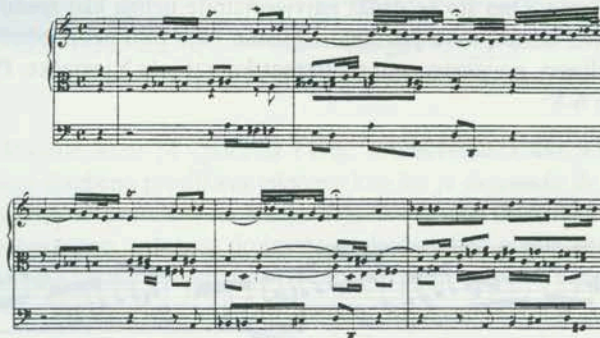
Da li je svaki Bachov kanon imao preneseno značenje, drugo je pitanje.

Od drugih različitih figura u ovoj koralnoj predigr neka bude još samo spomenut *mutatio toni*, izmjena tonskog roda.

U građenju melodije, u crkvenim ljestvicama, pored završetaka na noti finalis svakako postoje i drugi tonovi koji mogu poslužiti za završne tonove, ali ovako, kako je ovdje modulirano sa F na G, to je "nečuveno". Takvo što ne može proizići iz regularne harmonije kakvu zahtijeva npr. kantionalni oblik. Djelovanje ovog *mutatio toni* je frapantno, a iskaz nedvosmislen: muka, na svijet došla putem grijeha, bit će preobraćena u čin Kristova izbavljenja (predstavljeno u figurama *katabaza* i *kanon*⁹). To što u ovoj koralnoj predigr i *anabaza* kao *antitheton* (suprotnosti) *katabazi* igra veliku ulogu, odgovara smislu biblijskog iskaza: činom izbavljenja utrt je novi smjer: "uvis", "k Bogu", "k nebu".

I posljednji primjer: "*Dal alte Jahr vergangen ist*", BWV 614, iz orguljske knjižice.

Prije svega, dvije figure upadaju u oči: *pathopoiia* (*passus duriusculus*) i *variatio* (ukrašavanje ili koloriranje) koralnog glasa. *Variatio* uvijek iskazuje neko posebno osobno ganuće, stanje dirnutosti, koje se npr. u koralima izražava unutarnjom smjernom molitvom.





Pročita li se pripadajući tekst, neće se ukazati korisna uputa zašto je Bach ovdje donio *passus duriusculus* tako intenzivno u svim glasovima čak i u ukrašenom c.f. glasu, a niti zašto dolaze tolike disonance kao posljedica često nepredvidivog vođenja glasova, ili što bi ovdje značio *heterolepsis* itd.

Da li se radilo o Bachovim “melankoličnim mislima uz izmjenu godina”? O pogledu punom briga što će donijeti nova godina? Čak ako za Bacha to uopće i nije bio misaoni “sadržaj”: *pathopoiia* ne bi mogla ovdje odgovarati jer ona kod Bacha dolazi na svim mjestima, koja možemo provjeriti, samo u odnosu s grijehom i mukom (grijež je uzrok Kristove patnje). Dakle, što?

Za Bacha se vrhunac smisla sveukupnog pjevanog teksta krije u 4. strofi, u kojoj se govori o grijehu i milosti: “Sa staze grijeha da uteknemo pomozi / i postanemo pobožni, / na naše grijeha u godini staroj ne misli, / godinu podari nam punu milosti, / ...”.

Nije, dakle, točno da možemo zaključiti ispravni smisao kompozicije prema naslovu, odnosno prvim strofama. Naprotiv, to može odvesti do maštovitih zabuna.

Tko si da malo truda i potraži zajednički nazivnik svih koralnih preludija koji imaju kolorirani c.f., ili, kao što je već navedeno, imaju c.f. u provedbi kanona, dobit će fascinirajući uvid u svijet glazbene retorike, bez koje mi posežemo za djelima čak ako nam se čine vrlo poznata, ipak “sa neopranih rukama i skoro uzaludno.”¹⁰

BILJEŠKE

- ¹ J. N. Forkel, *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802. ND Kassel 1950. (Izdavač: J. Müller-Blattau), str. 61.
- ² *Passiones animae*, odnosno *Les passions de l'âme*, 1649/50.
- ³ A. Schmitz, *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik J. S. Bach*, Mainz 1950., 68 ff.
- ⁴ Usporedi H. H. Eggerbrecht, *Glazba na Zapadu*, München 1991., 441-444
- ⁵ Joh. Gottfr. Walther, *Glazbeni leksikon*, Leipzig 1732., 34
- ⁶ Schmitz, a.a.O., 64, tamo također citat iz A. Kirchers *MusurgiaII*, 145, 1650.
- ⁷ Forkel, a.a.O., 56
- ⁸ 56/57 - Za Bacha je moguće takvo što prihvatiti kao *heterolepsiju* - *Heterolepsija* označava prodiranje jednog glasa u područje drugog, pa se onda prihvaća kao pozitivno, koristan “prodor” odn. negativno neopravdano presezanje.
- ⁹ Uz augumentacijski kanon napisao je Bach: “*Notulis crescentibus crescat Fortuna Regis*”, a uz canon perpetuus: “*Ascendente Modulatione ascendat Gloria Regis*”.
- ¹⁰ vidi prvi članak ovog niza, *Musica sacra* 4/1993., 291, 1

(nastavlja se)

Rukopisi za Sv. Ceciliju br. 3–1998
 primaju se u Uredništvu do 15. kolovoza 1998.