

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

Hubert Meister

Prijevod: Miroslav Martinjak

(V. nastavak)

### V.a – Kako retorika koristi interpretaciji?

- Glazbeno-retoričke figure i afekti, ili što ostaje od uobičajenog poimanja Bacha, Schönberga ili Weberna?
- Gradnja tonskog govora ili zašto su tako važna iznenađenja u argumentaciji.
- Povezanost preludija i fuge: ponajprije zajedno oblikuju istinski tonski govor.
- Glazba kao jezik ili "Tko ne može govoriti taj još manje zna govoriti i tko ne može pjevati taj ne može ni svirati".
- Broj i afekt ili napetost između *stylus motectius* i *stylus phantasticus*.
- Način mišljenja baroka o glazbi i postoji li li neka "ortodoksna" ili pijetistička registracija (na orguljama)? Kako se glazbeno preslikavaju svojstva Planeta?

Po staroj uzrečici "svi putovi vode u Rim" možemo se prepirati o tome znači li retorika nešto za interpretaciju ili ne, mimoilazi li taj ili onaj put Rim. Veliko umjetničko djelo traži uvijek novu interpretaciju i istinska umjetnost istovremeno otvara ono što zatvara u sebi, i veličina neke umjetnosti pokazuje se baš u tome što je neiscrpna i otvara uvijek nove horizonte. Niti jedna interpretacija ne može biti konačna i ne može je protumačiti. Interpretirati znači prevoditi, tumačiti, odgonetavati – zahtjevan i težak posao. Što doprinosi interpretaciji poznavanje retorike?

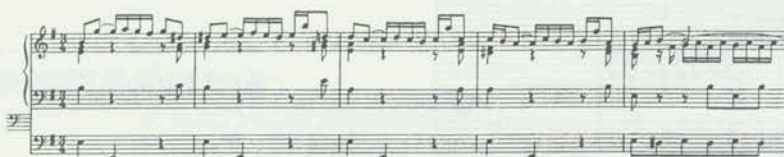
#### 1. Glazbeno-retoričke figure i afekti

Najvažnije je ponajprije shvatiti afekte nekog glazbenog djela. Skladatelj je to predstavio kroz glazbeno-retoričke figure i njihovu kombinaciju, a interpretira to može otkriti i pojasniti.

Primjer: *Preludij i fuga e mol* BWV 548.

Tonski govor počinje odmah s glavnim mislima. To je upozorenje slušatelju da od samog početka počinje suosjećati. Na samom početku pojavljuje se figura *exclamatio* u visokom registru; solo glas s pratnjom kao znak osobne zbuđenosti; pojava disonanci na početku takta; sinkope kao izraz protivljenja taktu; *apostrophe*<sup>1</sup>, direktni govor; orguljski basov ton u *distendente maniera*, u kojoj se "patetički kreće"<sup>2</sup>; sve to završava u figuri *katabasis*.

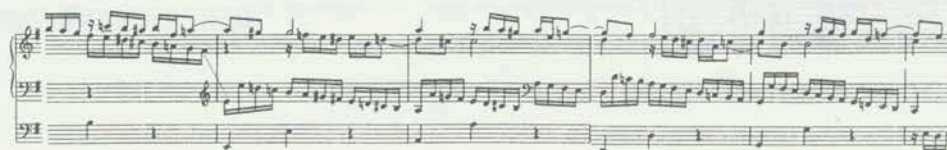
Notni primjer 1.



Afekt je izrazito bolan, a istovremeno ispunjen svećanim pathosom. To naglašava i tonalitet: mol je teško povezati s nečim šaljivim, budući da je sam po sebi duboko misaon, sjetan i tužan ali i takav ipak pruža nadu i utjehu.<sup>3</sup>

Tu se pojavljuje *katabasis* – temeljni pokret cijelog preludija i nečuveni *katabasis* kroz čitav opseg manuala kao glavni motiv temeljne figure koji od početka do kraja sve povezuje s figurom *heterolepsis* i to jednom nakon druge.

Notni primjer 2.



Slikovitost ovoga nečuvenog *katabasisa* zahtijeva određeno tumačenje. Za to postoji samo jedan uzor - Isusovo samoponiženje: "On, trajni lik Božji, nije se kao plijena držao svoje jednakosti s Bogom, nego sam sebe "oplijeni" uzevši lik sluge, postavši ljudima sličan; obličjem čovjeku nalik, ponizi sam sebe, poslušan do smrti, smrti na križu."<sup>4</sup> Po baroknom načinu razmišljanja moguće je taj izvanredni *katabasis* razumjeti kao poniženje Isusa. K tome idu i druge figure - također i fuga (figure križa). Djelo ima najvjerojatnije temu muke Isusa Krista.

Drugi primjer: *Trisonata in c-moll*, BWV 526: u nekim natpisima stoji da je to jedna od najraspoloživijih Bachovih rečenica. Nalazimo figure u *distendente maniera*, osobito u glavnom povezivanju sa *hyperbatonom*<sup>5</sup> koje govore svojevrsan jezik. Nama je danas jasno koja je snaga *hyperbatona* ako ga promatramo u djelu Schönberga i koji ekspresionizam se tu krije. Ukoliko bismo stavili velike intervale u istu oktavu ta glazba ne bi samo izgubila svoje obličje već i svoj specifični izraz. (Vidi primjer br. 4)

Notni primjer 3.

*f. Vivace*

*Trisonata c-moll, Beginn in "Normalfassung" ohne Hyperbaton und ohne distendente maniera.*

Notni primjer 4.

Notenbeispiel 4

*Mäßig (J. ca 60)* I Anton Webern, Op. 9

I. Geige 1 mit Dämpfer *v* 2 *p* 3 *pp*

II. Geige mit Dämpfer *pp*

Bratsche am Steg *v* mit Dpfr *pp* am Steg *pp*

Violoncell mit Dpfr *pp* *pp* *p*

Webern, T. 1-4 der Bagatelle I in der Linienführung auf engsten Raum zurückgeführt.

A. Webern, aus op. 16, Singstimme ("Rach")

Dieselbe Stimme "eingeebnet" auf den Oktavraum

A. Webern, aus op. 16, Singstimme ("Rach")

Dieselbe Stimme "eingeebnet" auf den Oktavraum

Kad Bach tako izrazito upotrebljava spomenute figure pokazuje, kako kaže J. G. Walther, kako “žestoku” i “patetičku” glazbu želi stvoriti.. Iz tog razloga c mol trisonata je snažan, izražajan i dramatski jak tonski govor. U prvoj rečenici *passus duriusculus* ima vrlo važnu ulogu. Pokazuje jasno da se radi o svemu drugom osim o nečem radosnom. *Vivace* znači živahno ali ne veselo i žestina glazbe može se pokazati dramatična upravo u jednom bržem tempu.

O ritmičkim figurama i njihovom afektivnom značenju govorilo se do sada samo usput.<sup>6</sup> U francuskim ouvertirama je tipičan ritam (*rythme saccadé*) u asocijativnoj vezi s raskoši i bogatstvom “Kralja sunca” (i njegovih nasljednika) pa tako slikovito prikazuje raskoš, veličanstvenost, veličanstvo i sjaj. Nije čudo što Bach ovim ritmom u preludiju Es dur, BWV 552 dočarava sjaj i veličanstvo nebeskog Oca.<sup>7</sup>

Lombardijski ritam je figura *suspiratio* (uzdah). Kao uzdah je i kod Bacha upotrijebljen u komponiranju: npr. u velikoj obradi “Oče naša”, BWV 682. I u ovom djelu nalazimo djelotvorne kombinacije više figura s jakim i bolnim afektivnim izrazima, tako *hypotyposis* za kapljice (suze ili krvave suze), *passus duriusculi* i *saltus duriusculi* za suzvučja nepravilnih disonantnih obrada, konfliktne ritmove. Ovdje su također retoričke figure postavljene zajedno radi afekata u koralnoj obradi, a sve to prati tekst koralu u kojem je naglasak na molitvi za oprostjenje grijeha i spasenje od svakoga zla.

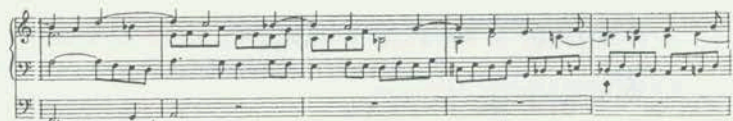
Treća ritmički oblikovana figura *figura corta* (kratka – kratka – duga ili duga-kratka- kratka) ima u sebi nešto što oživljuje, budi i ohrabruje i stoji tu kao konotacija za “odvažnost, uvjerenost, pouzdanje, vjersko pouzdanje, a također i kao radost, sreća, a isto tako kao konotacija za oživotvoritelja Duha Svetoga. Ta figura igra izrazitu ulogu npr. u: “Von Gott will ich nicht lassen”, BWV 658. Očita je uska veza s figurom *anabasis*. Posljednji taktovi preko dugih orguljskih punktova u koralu snažno su oživljeni basovskim pokretom u *distendente maniera* i povezani s *polysyndetonom*. Koral je u dorskom modusu, tradicionalno snažnom, pjevnom i pouzdanjem ispunjenom modusu. Sve ukazuje da ova koralna obrada mora biti izvedena energično i odlučno u brzom ritmu. (Iako su posljednji taktovi u figuri *hypotyposis* i zvuče kao zvona,<sup>8</sup> to je za shvaćanje afekta nebitno.)

### Gradnja tonskog govora

Interpretacija može puno dobiti na izražajnosti i napetosti ukoliko interpret preslika tijekom napetosti tonskog govora; ako argumente, prigovore i odbijanja u njihovoj različitoj težini prepoznaje i s agogijskim i artikulatorskim sredstvima razlikuje; ako djelotvorno izrazi stupnjevanje glazbeno-retorijskog govora, iznenađenja u govoru i prigovoru, neočekivana skretanja u argumentiranju<sup>9</sup> (notni primjer 5.), pitanja i sumnje (*dubirationes*) i nakon toga potvrdi težinu svega toga sa *confirmatio*. Tko ove stvari slijedi i uvažava, iskusit će ubrzo koliko njegova interpretacija dobiva na unutarnjoj dinamici i dramatici.

Notni primjer 5.

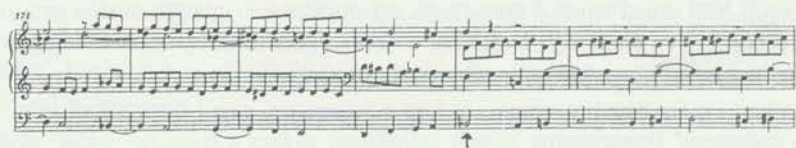
Fuga u d, takt 60, 64



takt 146 – 154



takt 171-177



Pozabavili smo se pojedinim dijelovima tonskog govora i njihovim specifičnim obilježjima,<sup>10</sup> ali tek detaljni cjelokupni prikaz nekoga djela može pokazati kako se iz *afekta*, figura itd., a ne nipošto iz upućivanja na druga Bachova djela, može prepoznati dosljedno i zadovoljavajuće “izvanglazbeno” tumačenje tonskog govora. Takav cjelokupni prikaz obrađuje se u slijedećem poglavlju.

Vratimo se još jednom preludiju u e molu, BWV 548. Nadgradnja tonskog govora odvija se koncentracijom na osnovne “elemente gradnje” (notni primjer 6.), koji se formiraju u prohodnom pokretu, izvana homogenom, ali obilježenom tijesnim ispreplitanjem i križanjem protivnih ideja koje su oblikovane takvim figurama. Doduše, čini se da je djelo jasno raščlanjeno, ali kod pobližeg promatranja očito su pojedini dijelovi međusobno usko povezani i to u živom i poletnom slijedu, tako da se dijelovi govora ne mogu razdvojiti, pa ni onda kad se može jasno prepoznati “argumentacija” *pro* i *contra* u odnosu na glavnu misao (ideju).<sup>11</sup> Iz toga proizlazi da se za interpretaciju po jednom vrlo fleksibilnom imitiranju (prije svega po artikulacijskoj ustrojbi i variranju, ali također i po umjetnosti agogike) taj dramatični *pro* i *contra* mora ostvariti upravo u oblikovanju osnovnih ali određenih figura, a ne dati prostora izričaju tobožnje “motorike.”

Notni primjer 6.



### Povezanost preludija i fuge

Preludij i fuga su doduše po sebi odvojeni tonski govori, ali zajedno oblikuju dvostruku rečenicu ili cjeloviti govor. Nailazimo također i na slaganja i zajedništva u “materijalu” što znači u izričaju, figurama itd., prije svega u afektima. Tako fuga u *e molu* 548 ističe odmah na početku bolne afekte dočarane dvostrukim *passusom duriusculusom* kao temom.<sup>12</sup> To je napose podcrtano kontrapunktom i *saltusom duriusculusom* kao i povećanim i umanjnim suzvucima i općenito napetom harmonijom.

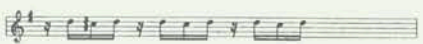
Dio koji slijedi iza glavne rečenice, jednako je oblikovan (notni primjer 7.). Bolan afekt pojačan je kroz disonantne tonove. Slijedi opet *katabasis*.

Notni primjer 7.



Daljnja visokoafektivna figura jest *hypotyposis* (vidi notni primjer 8.) koja ukazuje na stupnjevitost uzbuđenja govornika.

Notni primjer 8.



U fugi postoji brzi slijed riječi i proturiječi, od pojačavanja glavne misli i prigovora s nizom neočekivanih fraza.<sup>13</sup> Važnu ali nenametljivu ulogu igra ovdje već poznata figura (notni primjer 6) koja potvrđuje glavnu misao, dok tematski, obrati rađe imitacije i druge varijante ukazuju na protivljenje tome.

Ova figura kao i njeni obrati nastupaju u fugi u šesnaestinkama i četvrtinkama što je u skladu s dosadašnjim vodećim ritmičkim pokretom. Povećavanja notnih vrijednosti u fugi s retoričke točke gledišta trebala bi imati značenje i za interpretaciju. Odnosno,<sup>14</sup> tempo izvođenja šesnaestinke u preludiju odgovara tempu izvođenja osminke u fugi. Ritmičke figure moraju biti prepoznatljivije za slušatelja, bile one napisane u šesnaestinkama ili osminka.

Treba dakle, kao što je i Bach zahtijevao od svojih učenika, "ne svirati površno, već svirati prema afektima," da bismo se mogli prepustiti vođenju izrazima ovog preludija (dvostruke rečenice) u *e molu*.

Sve određene retoričke figure u djelu su na liniji bola, patnje, nepravilnosti, silaska u dubinu i to s velikim zanosom i patosom. (To djelo je u vezi s bogoslužjem, u kojem se dobiva upravo oprostjenje krivnje i grijeha, a sve je to povezano s Isusovom mukom). To ima učinak na artikulaciju: sviranje u snažnom staccatu teme fuge, kako se povremeno čuje, jedva može odgovarati ovom afektu, pretvara veliku patetičku ozbiljnost djela u karikaturu. Takvom djelu neće sigurno odgovarati površno i virtuozno sviranje.

Pokret basa u fugi, takt 44 (notni primjer 9.) i takt 216, mogao bi biti citat iz koralala. Bach to čini vrlo često u kantatama, kako bi proširio, a ujedno i produbio pozadinu smisla – naime *Ich folge Christo nach* ("Ja slijedim Krista"). To bi se u to ozračje dobro smjestilo, jer nasljedovanje Krista nije samo zasebni i izvorni kršćanski nauk već je također važna tema u Bachovim djelima i on ju rado iznosi kao neku vrstu osobne ispovijedi. Da se to nalazi u molu ne proturiječi rečenomu: u Kantati 137 "*Lobe den Herren*" (Hvali Gospodina) 3. redak ovoga koralala je u molu (notni primjer 9).

Notni primjer 9.

Ich folge Christo nach

## BILJEŠKE

- <sup>1</sup> To znači direktni govor "O čovječe, pogledaj." Time se želi slušača još jače zaokupiti; ovdje u srednjem glasu. Usp. *apostrophe* u motetu "*Singet dem Herrn, BWV 225*, ili *Komm, Jesu, komm*", BWV 229.
- <sup>2</sup> Walther, *Musicalisches Lexicon*.
- <sup>3</sup> Iz *Kurtzgefasstes Musicalisches Lexicon*, nepoznati izdavač koji je "marljivo skupljao sve spise poznatih glazbenika", Chemnitz 1749., ND Leipzig 1975.; usp. Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713.
- <sup>4</sup> Fil. 2, 6-8.
- <sup>5</sup> To znači premještanje jednog ili više tonova iz prirodnoga oktavnog položaja u neki drugi oktavni položaj. To se isto računa kao vrlo snažna i izražajna glazbena figura.
- <sup>6</sup> O lombardijskom ritmu bilo je govora samo usput.
- <sup>7</sup> Da ovo djelo pokazuje spomenutu vezu dokazuje njegova struktura i retoričke figure.
- <sup>8</sup> Usp. Peter Williams, *The Organ Music of J. S. Bach II*, Cambridge, 1980., str. 149 f.
- <sup>9</sup> Vidi, Metzger, *Studien* 157-159.
- <sup>10</sup> Vidi, poglavlje 2.
- <sup>11</sup> Ova nadogradnja također pokazuje zašto se različite analize ovog djela tako često međusobno razilaze: radi se o simfonijskom preludiju. Neki vole govoriti da se radi o fugi, koncertu i elementima toccate. Neki dakle govore o tematskim elementima, a neki o politematici. Usp. Williams, *Bach I*, 164 ff.; Hermann Keller, *Die Orgelwerke Bachs*, Leipzig 1948., 119; Jacobus Kloppers, *Die Interpretation und Wiedergabe der Orgelwerke Bachs*.
- <sup>12</sup> Usp. str. 15.
- <sup>13</sup> Usp. *Die Analyse von Metzger*, 200-208.
- <sup>14</sup> Usporedi druge primjere kod Metzgera, 85, 160, 179ff., 208, 230, 239, 276.