

ČLANCI

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

Hubert Meister

Prijevod: Nikša Njirić

(VI. nastavak)

Vb. – Glazba kao jezik

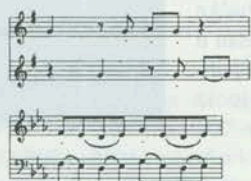
Za interpretaciju je vrlo značajna posljedica proučavanja glazbene retorike spoznaja koliko se u razdoblju baroka daleko došlo u razumijevanju glazbe kao jezika i da to nije samo "teoretsko" pitanje, već zadire neposredno u glazbu, sve do pojedinosti.

Već proistjecanje barokne glazbe iz vokalne daje obilježje (govornom) tijeku i melodiji. I obrati koji navješćuju završetak rečenice proizlaze odatle. Ako je u ranom baroku tvorba tema – ili recimo točnije: tvorba subjekta (*soggetto*) – vezana još sasvim uz izbjegavanje završetka (*sfuggir la cadenza*), teme u zreлом baroku imaju obilježje rečenice, tj. one završavaju punom kadencom kao (čitava) govorna rečenica. Sredstva glazbe potrebna za oblikovanje upitne rečenice, polurečenice, sporedne rečenice, završetka rečenice i čitavih odsjeka – potpuno su razvijena i u onodobnim spisima su iscrpno obrađena.

Treba također imati u vidu da se je barokna glazba u biti razvila iz pjevanja. "Pjevanje je u svemu osnova za glazbu. (Tko se bavi skladanjem, mora pojedine dijelove pjevati.) (Tko svira na glazbalima, mora biti vješt u pjevanju.) Neka se, dakle, mlade ljude marljivo poučava u pjevanju."¹ "Tko ne može govoriti, još manje može pjevati; a tko ne može pjevati, ne može ni svirati."² Umjetnost pjevanja služi kao uzor i mjerilo za sva glazbala.

S toga gledišta može "legato kao način artikulacije ponovno dobiti na cijeni. Izvjesni instrumentalni 'udarački stil' koji je danas postao konvencijom, moći će prepustiti mjesto 'pjevnom načinu' (kao što kaže J. S. Bach u predgovoru svojim *Invencijama*)."³ U svakom slučaju ne pripadaju razlikovanju figura i uopće melodija, tema i kontrapunkta samo isticanja i akcenti - oni su neizbježni za naznaku teških doba i vrsta mjere - nego i čitav raspon mogućnosti udara od diferenciranog legata do isto tako diferenciranoga non legata i staccata. U izvornim rukopisima može se dobro uočiti kako Bach i u "klavirskoj" glazbi iste figure nije uvijek zabilježio na isti način.⁴ To je još češće primjerice u kantatama. Ima primjera u kojima ista figura u raznim dionicama ima drugačije oznake za artikulaciju (notni primjer) kao što i u govoru jedna te ista riječ može biti različito artikulirana.

Notni primjer 10.



U odnosu na govor i na *recitar cantando* razumljiva je neizbježna izvjesna fleksibilnost u tempu – koja isto tako slijedi "tijek govora" – a također agogika i (teško izvodljiv barokni) rubato. Sve to, naravno, u okviru "dobrog ukusa" na što se često pozivalo u baroknoj glazbenoj literaturi.

Numerus i affectus (Broj i afekt)

Onaj tko se bavi glazbenom retorikom znat će razlikovati djela (njihove dijelove) više vezana uz numerički aspekt od onih kojima je afekt utisnuo obilježje. Tako će on primjerice ulomke u *stylus phantasticus-u* svirati slobodnom deklamacijom, a one u *stylus motecticus-u* ritmički povezano. On će se također potruditi da uspostavi ravnotežu između zahtjeva afekta i zahtjeva broja, tj. na prikladan će ih način agogički diferencirati. *Passaggi*, pedalna sola, *trillo longo*, *tremolo*, (general-) pauze i sl. imaju se u osnovi svirati *con discrezione*, a kontrapunktski ulomci u taktu. *Discrezione* dopušta prilično velik prostor slobode koji bi prije svega trebao biti ravnopravan često posvjedočenoj žestini izraza u ranobaroknoj glazbi: pri tome se napokon radi o *tempo de l'affetto - non de la mano* (nasuprot tempu koji proistječe iz afekta stoji "ručni", tj. jednoliki tempo – prim. prev.). Prstor slobode bit će ograničen interpretovom sposobnošću afektivnog izražavanja, njegovim poznavanjem retorike i, naravno, opet "dobrim ukusom" koji je u kasnom baroku, nasuprot ranome, zahtijevao ublaženiji izraz.

I u Bachovu stvaralaštvu vidljiv je taj razvitak. Ranija djela, npr. *Preludij in e*, BWV 533, ukazuje sasvim po uzoru njegovih "učitelja" Frescobaldija, Buxtehudea itd. na uzastopni slijed kraćih odsjeka u različitoj strukturi koji zahtijevaju posve različito oblikovanje. *Preludij in A*, BWV 536, već pokazuje izgradnju koja čvršće međusobno povezuje slobodne i stroge dijelove. Tako se *exordium* iskazuje improvizacijskim načinom, a tako treba predstaviti i rastavljene trozvuke. Sljedeći odsjek, kao *narratio* čvršće oblikovan, podnosi već manje slobode: svojim vršnim tonovima (e-fis-e-d-cis) upućuje na temu fuge, ali orgelpunkt i građa u gornjim glasovima ostavljaju još prostora za slobodnije retoričko oblikovanje. Osobito je čvrsto sastavljena jezgra govora (od t. 14), tj. zbog svog jako afektivnog vida ona, doduše, zahtijeva priličnu fleksibilnost (usp. bas u t. 25, 27), ali istodobno i ritmičku jednoznačnost. Kao što je prije dokazano, broj i afekt su u odnosu napetosti. To vrijedi i za oblikovanje: luk ne smije biti prenapet, ali snažno napet ipak mora biti. U *Fantaziji in g*, BWV 542, deklamatorski slobodni dijelovi suprotstavljeni su onima kontrapunktski čvrstim, a u daljnjem tijeku sve se više međusobno približuju. Iz toga - kao i iz sviranja pedalnog basa na način *distendente maniera* u imitacijski razrađenim odsjecima - postaje jasno da osminke u basu traže "znatno brži tempo nego što se obično primjenjuje."⁵ Osim toga deklamatorski slobodni, odnosno slobodniji dijelovi traže svaki za sebe slobodan tempo, odnosno povezivanje s temeljnim tempom u smislu baroknog rubata. U kasnijim djelima Bach je odnos napetosti između oba pola tako tijesno oblikovao, da se dijelovi više ne čine odvojenima, već numerički aspekt izravno utječe na afektivni koji će numeričkom dati nešto od svoje živahnosti. Interpret mora s primjerenom fleksibilnošću i agogikom usmjerenom prema govoru pokušati uspostaviti ravnotežu.

Način mišljenja epohe i glazba

Tko želi ispravno tumačiti glazbenu retoriku baroknog vremena, mora poznavati tadašnje temeljne poglede na glazbu i ono što leži u njihovoj pozadini. U ovim okvirima moguće je dati samo nekoliko napomena. Tu je za to vrijeme tipično promišljanje u hijerarhijskim odnosima koje se spušta do razlikovanja "važnih" i "nevažnih", tj. manje važnih nota čemu treba pridodati i "dobra" odnosno "loša" vremena i prste. (Vjerojatno se radi o tempu i prstometu - prim. prev.) To se slušno odražava u diferenciranoj, živahnoj artikulaciji.⁶

Uostalom, za interpretaciju Bachovih orguljskih djela važno je poznavanje uloge glazbe u luteranskoj ortodoksiji koja je bila odlučna za profil Bachove službe. Ovamo pripada uvjerenje da je glazba "sestra teologije", a ono ima istaknutu ulogu u objavi Božje riječi. (Već i na osnovi toga Bach nije mogao pisati "apsolutnu" glazbu.) U svezi s time postoji i suprotnost između rečene ortodoksije i pijetizma s jedne strane, te prosvijećenosti s druge. Kako to djeluje na interpretaciju? Primjerice ovako: koralne obradbe nisu "pobožnije" u smislu "osjećajnoga" (neodređenog) "religioznog" ugodaja nego što je to vjersko uvjerenje, tj. one se moraju interpretirati "luteranski ortodoksno", a ne "pijetistički". Drukčije rečeno: one (obradbe) zahtijevaju (izvjesnu) "objektivnost". Izražaj proizlazi iz retoričkih figura i njihova izvođenja. Interpret mora u prvom redu biti prožet smislom skladbe i u njoj sudjelovati svojim retoričko-glazbenim uvjerenjem i ponesenošću. "Pijetistička" interpretacija, naprotiv, izaziva subjektivne "sklonosti" i posije za (najčešće pre-) polaganim tempom, blažom registracijom i tremulantima.⁷ U svakom slučaju često se može zapaziti da će se (instrumentalna) glazba, shvaćena kao duhovna, uz jednaki način kretanja i istu vrstu mjere izvoditi nesrazmjerno polaganije i osjećajnije, nego - kao primjerice "slobodna" Bachova orguljska djela - glazba shvaćena kao "apsolutna", prema tome "koncertantna", "virtuoza" (v. *Fuga u e-molu*, BWV 548), nerijetko bez odnosa prema njenom vlastitom afektivnom obilježju, dok će kod koralnih obradbi ono što im je upravo suprotno, izazvati izobličenje.

Za razumijevanje barokne glazbe važno je također i poznavanje za ono doba tipičnog "umrežavanja" mišljenja na temelju (pojma) *analogia entis* (analogija bića - prim. prev.). S takvim mišljenjem povezana je i izvjesna glazbena mogućnost simbolike. O tome je bilo govora u jednom ranijem poglavlju. Za interpretaciju je poznavanje takva mišljenja primjetno samo neizravno. Ono što je izravno primjenjivo - to je uvjerenje da je glazba jezik sa "značenjem", i to u punom smislu riječi. Za današnjega je čovjeka (čista instrumentalna) glazba koja upućuje na nešto "izvanglazbeno" izraz ukusa obilježenog osrednjošću i sporednošću. To proizlazi iz rasprava i polemika XIX. stoljeća. U baroku - i još dalje u klasicima! - glazba "bez značenja" bila je potpuno "beznačajna" glazba. Ozbiljno shvatiti baroknu glazbu znači, prije svega, uzeti to k znanju. I nema uopće nikakve "spekulacije" kada se radi o razumijevanju značenja barokne glazbe, pisane za službu Božju, kao glazbe koja usmjeruje k objavi vjere. Bach, naravno, nije bio teolog, ali je kao čovjek i glazbenik svoga vremena svojoj zadaći i očekivanjima svojih slušatelja mogao udovoljiti samo izražavajući se sukladno običajima toga vremena. Ne začuđuje što je njegova glazba "značeca", tj. što se temelji na "izvanglazbenim sadržajima". Bilo bi još začudnije da nije tako postupao. Neka se, samo kao primjer, pročita kod Matthesona: "Ako bi netko mogao pomisliti da se te stvari u glazbi ne mogu dobro predstaviti, mogu ga uvjeriti i dokazati mu da se prilično vara. Slavni J. J. Froberger je samo na glasoviru znao prikazati čitave priče i oslikati karakterne osobine prisutnih osoba. Između ostalog kod mene se nalazi *Allemande* s pripadnim dijelovima u kojoj se pred očima i ušima u 26 silazećih nota prikazuje vrlo jasno prijevoz grofa Thurna i opasnost koju je pretrpio na Rajni. D. Buxtehude, isto tako vrlo cijenjeni nekadašnji lübečki orguljaš, spomenutog je s odobravanjem suvremenika također prikazao i, između ostaloga, u 7 glasovirskih suita primjereno oslikao prirodu i osobine planeta."⁸

Težnja barokne glazbe da se slušatelju čistom instrumentalnom glazbom predoči "tonska slika", mnogostrano je potvrđena.⁹ Neka se pomisli samo na bezbrojne prizore lova i bitaka, pastorage, programne skladbe engleskih virginalista, na "predstavljanja" osoba i životinja u djelima Rameaua i F. Couperina, na mnoge "tužaljke" i "grobove", na *Biblijska zbivanja* Bachova leipziškoga prethodnika Kuhnaua, na sonate-misterije Bibera, a također i na Bachov *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo* (*Capriccio povodom izbjivanja premiloga brata* - prim. prev.), na svaki programski *Sonetto dimostrativo* ("Pokazni" sonet - prim. prev.) priložen koncertima *Godišnja doba* Vivaldija itd.

Za Bachova tzv. "slobodna" orguljska djela nigdje, doduše, ne postoji programski naslov, ali na temelju retoričkih figura možemo suditi o afektivnom vidu djela i upućivanju na "sadržaj" u nizu primjera. (To što mi više nemamo svijesti o "značenju" i "iskazu" tih djela, ne znači da nešto takvo ne dolazi u obzir.) Ako su preludij i fuga imali svoje mjesto u prvom redu pri službi Božjoj, to je - zbog baroknog mišljenja u analogijama i spajanjima značenja - nekome skladatelju istoga mišljenja bilo sasvim prirodno, čak neizostavno da ih (preludij i fugu) dovede u vezu s dotičnim otajstvenim slavljenjima ili za službu objave u nedjeljama i blagdanima. Zašto nije trebalo izložiti tematske podudarnosti s dotičnom kantatom? Po stručnom shvaćanju tadašnjega luteranskog kantora to je sasvim prirodno, k tome je pomisao na "apsolutnu" glazbu u doba baroka bila nepoznata. (To, uostalom, vrijedi i za bečke klasike.)¹⁰

Nebi nas, dakle, trebalo začuditi što raspolažemo primjerima tematskih odnosa između preludija, odn. fuga i kantata.¹¹ tako je tema *Fuge u A duru*, BWV 536, sasvim očito preoblikovana (uvodna) koncertna tema za Kantatu br. 152 *Tritt auf die Glaubensbahn*¹²; tema je *Fuge u G-duru*, BWV 541, u dur prenesena molska tema iz *Zbora* prvog dijela Kantate br. 21 *Ich hatte viel Bekümmernis; Preludij in c*, BWV 546, napadno ukazuje na tijesnu vezu s uvodnim stavkom Kantate br. 47 *Wer sich selbst erhöht, der soll erniedriget werden; Preludij*, BWV 547 usko je tematski vezan s Kantatom br. 65 *Sie werden aus Saba alle kommen* (uza to postoji motivička srodnost s prvom varijacijom iz pet Kanonskih promjena na božićnu popijevku *Von Himmel hoch da komm ich her*, BWV 769). Nadalje, tema *Fuge in C*, BWV 547, uzeta je iz korala *Allein Gott in der Höh* (usp. *Fughetta* na napjev *Allein Gott in der Höh sei Ehr*, BWV 677). Prvi stavak *Trionsonate u e molu*, BWV 528, ustvari je identičan sa *Simfonijom* u drugom dijelu Kantate br. 76 *Die Himmel erzählen die Ehre Gottes*. Ova se preklapanja ne mogu svesti na nedostatak ideja, već ih treba shvatiti kao sasvim svjestan odnos. Pri tome u primjeni glazbeno-retoričkih figura nije ni od kakve važnosti je li prije nastala kantata ili orguljsko djelo jer oblikujući neku misao barokni "zvukogovornik" posiže, kao svaki čovjek, za utvrđenim uzorcima koji mu se čine kao dobar, vrijedan izraz te misli, neovisno o tome je li danas ili godinama ranije tu misao izrazio riječima ili glazbom. Najveći broj figura su čvrsto oblikovani uzorci.

Razumljivo, to nije dovoljno da bi se moglo utvrditi slaganje i zaključiti o istovjetnosti djela s tekstom i onih bez njega. Treba istraživati i afektivni izraz i primjenu drugih glazbeno-retoričkih figura te retoričku nadgradnju. Takvo istraživanje "slobodnoga" orguljskog djela s pogledom na njegovo retoričko oblikovanje te, na temelju toga, prepoznatljivo značenje "zvukovnoga govora" bit će, kao što je već rečeno, tema sljedećega poglavlja.

Smjelo bi biti jasno da su takve naznake o (mogućem) značenju djela ogromna pomoć za interpretaciju: afektivni vid nekoga djela djelovat će sasvim drugačije ako ga interpret shvati kao glazbenu "propovijed", tj. da ušima predstavi i do svijesti dovede npr. Kristovo rođenje, njegovu muku, polaganje u grob ili uskrснуće - nego ako ga prihvati "samo" kao lijepu, vrsnu skladbu (možda čak i afektivnu), ali ne pobliže odredljivu, samo "na neki način" dojmljivu.

A što ako nemamo (što je najčešće) takve naznake? Kao što je već rečeno, interpret bi u svakom slučaju trebao - ako se ne želi izvrnuti Matthesonovoj osudi - u skladu s glazbeno-retoričkim figurama pronaći afektivni smisao.¹³ Uvijek je moguće uz pomoć poznavanja glazbene retorike prenijeti taj smisao u njegovim mijenama dok se napinje luk zvukovnog govora, te da to uzbuđi slušatelja. Svako Bachovo djelo je u smislu retorike "jedinствeno ostvarenje". Interpret ne bi smio tu raznolikost ukalupljivati na isti način.

BILJEŠKE

- ¹ Iz prve autobiografije G. Ph. Telemanna, nav. prema: Peter Reidemeister, *Historische Aufführungspraxis. Eine Einführung*, Darmstadt 1988, 85. Usp. tamošnje poglavlje *Zur Vokalpraxis* u kojemu se na nizu primjera potvrđuje uloga pjevanja kao uzora za sva glazbala.
- ² Mattheson, *Capellmeister*, 103, nav. prema Reidemeisteru, 85.
- ³ Reidemeister, 106.
- ⁴ Usp. Josef Rainerius Fuchs, *Studien zu Artikulationsgaben in Orgel- und Clavierwerken von Joh. Seb. Bach*, Diss. Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 10, Neuhausen - Stuttgart, 1985.
- ⁵ Usp. Metzger, 269; tamo se upućuje i na Nik. Harnoncourta. V. bilj. 7 na str. 102 u Sv. C. 4/1997.
- ⁶ Ovdje je dotaknuto pitanje "povijesnih" prstometa, ali se u ovim okvirima ne može raspravljati o tome.
- ⁷ Sasvim je druga stvar što je na baroknim orguljama tremulant bio neizbježan registar i jednako važan kao druga, neizostavna sredstva izražavanja.
- ⁸ Mattheson, *Capellmeister*, 130.
- ⁹ Diderot (1713.-1784.) svojom primjedbom misli samo na to da nikada nije čuo dobru simfoniju, a da je nije protumačio; ponekad su njegova tumačenja "slikarskih predočbi" i namjera skladatelja bila sasvim točno pogodena. To ne začuđuje jer, kako se kaže u velikoj enciklopediji u izdanju Diderota i d'Alemberta, "može se s jednakim pravom govoriti o slikaru kao pjesniku, o pjesniku kao slikaru... o glazbeniku kao tonskome 'slikaru'". Usp. W. Wiora, članak *Absolute Musik* u MGG (*Musik in Geschichte und Gegenwart* - prim. prev.) I, Sp. 46f.
- ¹⁰ Usp. Hartmut Krones, "Meine Sprache versteht man durch die ganze Welt." Das "redende Prinzip" in Joseph Haydn's Instrumentalmusik, u: Hartmut Krones (izd.), *Wort und Ton in europäischer Raum*. Gedenkschrift für Robert Schollum, Wien - Köln 1989., 79-108, isti, "... er habe ihm seine Liebesgeschichte in Musik setzen wollen." Ludwig van Beethovens e-moll Sonate, op. 90, u: ÖMZ (Österreichische Musikzeitschrift - prim. prev.) 11/1985., 592-601; tamo se nalazi niz izvora i dokaza.
- ¹¹ Budući da je oko dvije petine Bachovih kantata izgubljeno, može se samo nagadati o tome koliko je Bach učinio takvih povezivanja "slobodnih" djela s onima koja su skladana na temelju teksta.
- ¹² Peter Williams drži da se unatoč sličnostima ne može dokazati odnos između oba djela, usp. Williams, *Bach I.*, 79; ali nasuprot tome usp. Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach I.*, Leipzig 1873., 553, a također i Heinrich Bessler, *Bach als Wegbereiter*, u: AfMw (Archiv für Musikwissenschaft - prim. prev.) XII/1955. 5.
- ¹³ Usp. str. 97 u Sv. C. 4/1997., osobito navode uz bilj. 1 i 2.

SRETAN USKRS

svim cijenjenim pretplatnicima, suradnicima i prijateljima želi

UPRAVA I UREDNIŠTVO