

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

Hubert Meister  
Prijevod: Nikša Njirić

(VII. nastavak)

### VI. Glazbeni govor sa "značenjem", BWV 547

- Izgradnja
- Afekt i figure
- Iskaz

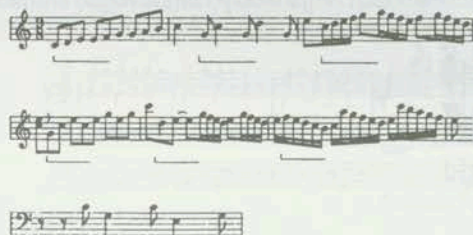
U prethodnim smo se poglavljima bavili najvažnijim aspektima glazbene retorike te smo pri tome dobili uvid u bit retoričkih figura i u retoričko oblikovanje glazbenoga govora. Promatrali smo napetost između broja i afekta koja obilježava svako barokno djelo i divili se punoj umjetničkoj, a ipak stalno labilnoj ravnoteži između uvijek do zapjenjenosti dovedene potrebe onoga vremena za izrazom i k tome "kontrapunktirajuće" potrebe za "razumno" uspostavljenim redom i razumljivošću. Izjednačiti obje krajnosti, ta teško rješiva zadaća postavlja se i pred interpretu barokne glazbe. Od njega se traži vrelo srce i istodobno hladan razum, isto tako kao što skladatelj treba "vatru i duh", ali i "hladnokrvnost i promišljenost" ako njegova ponuda ima biti uspješna, a to znači da prema baroknome shvaćanju djeluje ispravno.

Da bismo zaključili naša razmatranja, retorički ćemo raščlaniti dvostavačje Bachova *Preludija i fuge u C-duru*, BWV 547. Najprije ćemo istražiti izgradnju glazbenoga govora<sup>2</sup>, a zatim afekt, najvažnije retoričke figure i njihovo značenje. Treći korak će nam pokazati kakve zaključke možemo izvesti na temelju spoznaja iz prvih dvaju koraka i kakvu se korist može postići iz poznavanja glazbene retorike za shvaćanje (a time i za interpretaciju) ovoga djela.

### Izgradnja glazbenoga govora u dvostavačju Preludij

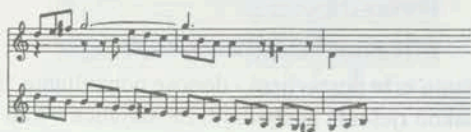
Početni taktovi nas odmah uvode – kao što je tipično kod zreloga Bacha – u središte zbivanja i neposredno predstavljaju glavnu misao u kojoj se niže sedam osnovnih figura, i to ovim redoslijedom:

Notni primjer 1.



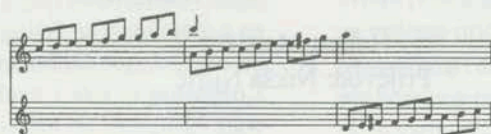
Pri tome svaka figura pokazuje trostruku raščlanjenost. Figure su međusobno srodne: iz prve se izdvajaju dvije skupine.<sup>3</sup> Već ta jednostavnost dopušta očekivati veliku mnogostrukost u razradi. Uz to je već od početka jasno da polifona tehnika ima bitnu ulogu. U osnovi očividno leži *anabasis* i jasna harmonija utemeljena na konsonancama. Glavni tonalitet do zaključne kadence nije narušen. Tek sa t. 8 počinje udaljavanje u druga harmonijska područja. Istodobno se povećava broj glasova: počinje pravi iskaz. Od t. 11 javljaju se prva suprotstavljanja: smjer kretanja se u svim glasovima preobraća u *katabasis*.

Notni primjer 2, t. 11.



T. 13-31 donose osnaženo ponavljanje do sada iznesenog: anabasis sada u jednom mahu obuhvaća dvije oktave (t. 13-14), broj glasova je, nasuprot početku, veći. Također i t. 20 i dalje sada su u odnosu na početak gušće zastupljeni, a pokazuje uzastopnu anabasis od g do c<sup>3</sup> (usp. n. pr. 3) i obuhvaćaju veći tonski prostor.

Notni primjer 3a, t. 8-10.



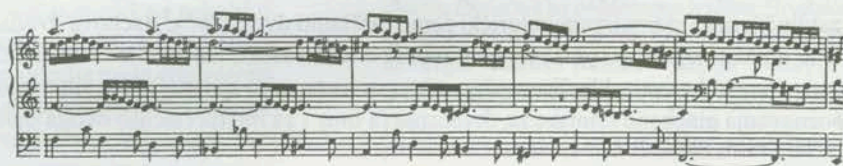
Notni primjer 3b, t. 20-23.



(U gornjim primjerima nisu navedene sve dionice – prim. prev.)

Ustrajnija je i ponovna pojava kontrasubjekta sa silaznim kretanjem (t. 23 i d.), a harmonija sada ne uzlazi od C na G, već silazi na F, tj. isto tako u suprotnome smjeru od izvornoga kretanja. U tenoru se pojavljuju ligature (t. 25 i d.) sa zaostajalicama i njihovim rješenjima: znak otklanjanja suprotnosti.<sup>4</sup>

Notni primjer 4, t. 25 i d.



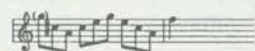
U t. 31 i d. napokon ponovno nastupa glavna misao u toničkoj paraleli a-mol (tj. u oslabljenom obliku) sasvim tako kao što se iznosi argumentacija tijekom govora: najjači argumenti na početku jer je tada slušatelj najpozorniji, slabiji (argumenti) u sredini, a najjači opet na kraju jer ih slušatelj "odnosi sa sobom".<sup>5</sup> Kod trećega nastupa ponovljeni argument je kromatski izmijenjen, preko otuđenja u temeljnoj dionici (pedal) doveden do druge harmonijske funkcije i kod dostignuća, očekivanog tona a<sup>2</sup> zaustavljen. K tome dolaze silazni obrati argumenta, a njihova je težina ojačana usporednim kretanjem.

Notni primjer 5, t. 33.



T. 34 koji se na to nadovezuje pokazuje izvjesnu nesigurnost, kolebanje za koji će se smjer kretanja odlučiti. Već u t. 30, na kraju (odsjeka) *confutatio* moglo se čuti to neodređeno kretanje amo i tamo. Ovdje ipak to snažnije ulazi u uho jer se čuje u diskantu. Neka se s time usporedi fanfarski polet, svježja odlučnost i jasnoća ove figure u njenom izvornom pravom vidu (t. 4, n. pr. 1).

Notni primjer 6, t. 34.

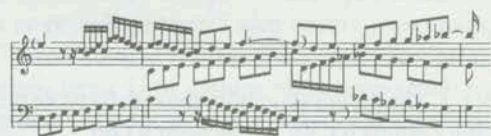


Sljedeći taktovi - s izmijenjenim dionicama i za kvintu niže postavljeni - donose ponavljanje "slabije" argumentacije iz t. 31-34; slijedi *confutatio* s ligaturama i konačno, nakon rješenja posljednjih zaostajalica – kao i posljednjih oklijevanja – glavna misao nastupa u subdominanti i uvodi široko razrađenu *confirmatio*. Ona se pokazuje u višekratnom ponavljanju glavne misli; pojavljuje se, osim toga, najvećma u dvostrukom vidu; harmonijsko kretanje vodi od F uzlazno preko C na G;

*anabasis* se ne može prečuti. T. 62-63 ipak opet iznenađujuće donose kontraargumente iz t. 33-34 (odn. 37-38): udvostručenjem jako naglašeni obrat, otuđenu basovsku figuru i "fanfaru" koja je postala nesigurna.

U t. 64 ponovno se javlja glavna misao, ovaj put u glavnom tonalitetu. Čini se da njenim ponavljanjem u oktavi *confirmatio* dalje dobiva na snazi. Tu se u daljnji uspon (drugo ponavljanje glavne misli, još jednom za oktavu više, tj. glavna misao očito teži da u neprekinutoj liniji, iznesena od triju različitih dionica, vuče kroz tri oktave prema gore) neočekivano upliće strana harmonija: ne samo da se kontrasubjekt pojavljuje udvostručen, već će glavna misao biti otuđena i pri dosizanju svoga cilja zapriječena: slična situacija kao u t. 37, samo što je ovdje glavna misao budući da je u diskantu, jače istaknuta. Očekivanje od t. 64/65 nije napokon veće samo zbog toga što se radi o glavnom tonalitetu kao najjačem harmonijskom argumentu - ne kao u t. 35 i d. o subdominantnoj paraleli što je kao mol-tonalitet očito slabiji argument.

Notni primjer 7, t. 64-66.



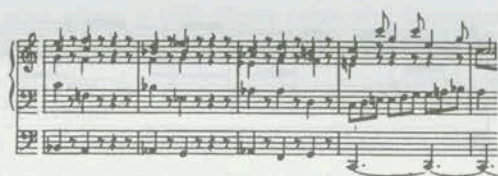
Kao što ondje, i ovdje *confutatio* s figurama iz glavne misli prekida suprotni govor. Preko napuljskog sekstakorda dostiže se orgelpunkt na dominantu. Jačina (odsjeka) *confutatio* ovdje se iskazuje između ostalog u tome da se na orgelpunktu događa gradacija, a snažni suzvuci u smislu *apostrofe*<sup>6</sup> pojačavaju sudjelovanje slušatelja.

Notni primjer 8, t. 72-77.



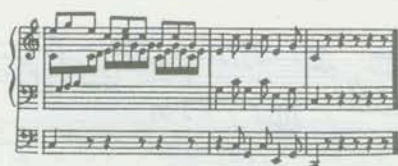
Tim više iznenađuje nagla promjena harmonije u t. 77-78, k tome potpuno neočekivani prekid dotada živahnoga pokreta. Isto se tako naglo mijenja značenje suzvuka s pozivom slušatelju da sudjeluje u zastrašujućem sadržaju "kora": čujemo dramatičnu *dubitatio*, sumnju koja potresa čitav govor, pojačanu strukturom silaznih sekvenci, osobito u kromatskim koracima basa. Priključena kadenca u stranom tonalitetu (c-mol umjesto C-dura) dopušta spoznaju da je nešto očito "krenulo loše": doduše, kadenca dovodi do kraja mjesto prekida s njegovim vlastitim sredstvima (usp. diskant), ali to nije pravi završetak, već samo okolnostima odgovarajući, podnošljivi nadomjestak završetka.

Notni primjet 9, t. 77-80.



Sa završnim suzvukom kadence u C na toničkom orgelpunktu nastupa – ovaj put konačna – *confirmatio* na sasvim nov način: proteže se od najvišega do najnižega tona i tako dovodi do izražaja svoju valjanost za čitav zvukovni prostor. Završetak tvori *peroratio ex abrupto* koja se tim jače čuje što slijedi u unisonu i po tome je sasvim neuobičajena.

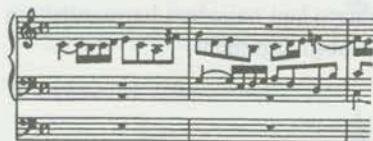
Notni primjer 10, t. 86-88.



## Fuga

Fuga iskazuje iznimno gustu polifoniju. Tema je u cjelini ili u dijelovima gotovo svuda prisutna. Kadenciranja su uza svu vještinu variranja i spajanja vrlo izrazita, a isto tako i hod kroz različita harmonijska područja. Jednotaktna tema pruža se od tonike do dominante što prisiljava *comes* da se od dominante vrati na toniku.

Notni primjer 11, tema kao *dux* i *comes*



Notni primjer 11a, komentarska figura



U grubom pregledu tema se raščlanjuje ovako: t. 1-27 s prvom skupinom provedaba tvore pozitivno argumentiran prvi dio, t. 27-48 čine dio s kontrasubjektivom, *confirmatio* nastupa u t. 48, a *conclusio* u t.66

Kompleksnu izgradnju naše fuge ovaj će pregled, dakako, dati samo u naznakama. Kao u preludiju, tako su i u fugi govor i kontra-govor uvijek iznova međusobno poput zupčanika povezani, a njihovo razilaženje dovedeno je do rastućeg intenziteta. Ne samo da se tema i njen komentar – uzet iz teme pa je tako i ističe (v. npr. 11a) – pojavljuju u pravom i obrnutom kretanju, dakle u pro- i kontra-značenju, već uza to oboje podliježe najrazličitijim kombinacijama: tema i njen obrat slijede jedno iza drugoga ili se javljaju istodobno; isto tako i komentar; k tome određni komentar za pozitivno iznesenu temu kao i pozitivni komentar (tj. u smislu teme, glavnog iskaza) za obrat teme, dakle za kontrasubjekt (*antitheton*), za “opoziv” o čemu barokna literatura puno govori; napokon augmentacija teme sa stretto-skupinom koja proistječe iz “da” – i “ne” – oblika teme itd. To što sve to u ovoj fugi dolazi u tako različitom povezivanju i tako okupljeno, pokazuje kako je intenzivno međusobno suprotstavljanje, kako je govor angažiran i poseban, a da se o snazi harmonijskih sukoba i ne govori.

Prvih 8 taktova pokazuju se – razumljivo, moglo bi se reći – kao u temelju potvrdni. Ipak se ovdje nagoviješta obrat (t. 6-8) koji će svakako uskoro biti odlučno ispravljen (t. 8-11).

Notni primjer 12 a, t. 6-8 (s očekivanim daljnjim tijekom)



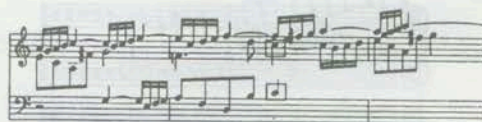
stvarno dolazi (sekvenca je ispravljena čime glavna misao ponovno može doći do riječi)

Notni primjer 12b, t. 8-11 (stvaran daljnji tijek kao ispravak)



U t. 10 nastup teme dovodi argumentaciju do kolebanja: na temelju svega što se do sada zbivalo, trebalo bi nastup teme očekivati kao *dux* u glavnom tonalitetu – neka se usporede t. 1-3 s t. 8-10, osim toga tema je preobličena i vodi harmoniju u drugom smjeru. Istodobno je ispravljajući hod koji nastupa u t. 8 u svome kretanju prema gore prekinut i nakon toga, dapače, preokrenut u svoju suprotnost. Počinje razvoj prema dolje i uzdiže se tek nakon – ovaj put “ispravnog” – nastupa teme u donjem glasu. Istom tada govor se iznova obraća glavnoj misli.

Notni primjer 13, t. 9 i d. kako bi se očekivalo



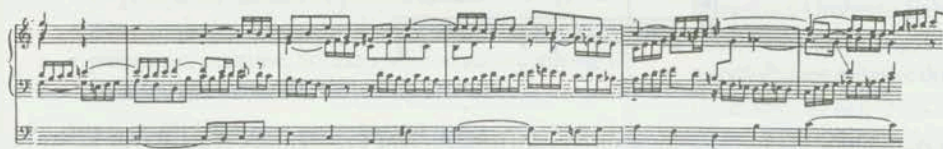
U t. 15 počinje skupina dviju provedaba. Prva od njih, s uobičajenim nastupima *dux*-a i *comes*-a na tonici i dominantu te svojom harmonijom stoji jasno na temelju glavnog iskaza. Nakon druge provedbe<sup>7</sup> koja se neposredno nadovezuje dolazi

do suprotstavljanja. Figura koja proizlazi iz glavne teme, poznata nam je već iz pr. 11a, prije svega u svom "preokrenutom" obliku kao "opoziv" usmjerava zbivanje. Pri otklanjanju suprotnosti – lanac zaostajalica kao obilježje (dijela) *confutatio* – slijedi rješenje zaostajalica, stalno u izvornom, uzlažećem kretanju. Sa zadnjim nastupom teme u t. 25 ponovno je jasno provedena argumentacija u duhu glavne misli.

Sa sljedećom provedbenom skupinom neposredno nastupa kontrasubjekt: obrat teme, dakle "opoziv", sasvim jasno prevladava u prvoj provedbi ove skupine. I poznata komentarska figura javlja se pretežno u preokrenutom obliku. Ako su do sada rijetke sinkope zadržane sasvim u smislu tradicionalnoga kontrapunkta, u t. 28-30 one posve začuđuju. Harmonija je napregnutija, harmonijske mijene nižu se brže, češće i s više iznenađenja, afekti postaju negativni, a ta prva provedba završava dapače u frigijskom e-modusu (t. 34). Tada u drugoj provedbi ove skupine sukob žestoko izbija. Dodana kao *fuga contraria*, ta provedba u sustavnom stretto-vođenju svih nastupa pokazuje stalno suprotstavljanje između teme i kontra-teme u punoj tvrdoći: tri puta se pojavljuje tema i njen opoziv jedno nasuprot drugome, a sukob dodatno zaoštavaju potvrdni i odrečni komentari figure o kojoj je već bilo riječi (npr. 11a – prim. prev.). U daljnjoj provedbi koja počinje u t. 39 kontrasubjekt potpuno istiskuje temu. U tri nastupa obrat teme slijedi redom za kvintu niže. Pri tome je tema stalno izmijenjena. *Pathopoiia* (diskant u t. 41-42) pokazuje visoki stupanj afekta. Tada se prekida gornja dionica. Pokret u dubinu na f-mol – koji je od osnovne harmonije C-dura udaljen puno više nego što to osjećamo kao kad ga, primjerice, označavamo kao molsku subdominantu – čuje se tako još glasnije. Na najnižoj točki (t. 43) ipak dolazi do obrata: u isključivo izvornom pomaku argumentacija vodi u trostrukom koraku – jasno suprotstavljena ranijem trostrukom silaznom pokretu – od f-mola preko c-mola i njegove dominante G, u široko zasnovanom harmonijskom porastu (do peteroglasja) na povratak glavnom tonu čime je pripravljena *confirmatio*.

Ona nastupa u t. 49 punom snagom<sup>8</sup>: tema se prvi put pojavljuje u augmentaciji, tj. s udvostručenom težinom argumenta; zvuči dva puta, u vidu *dux-a* i *comes-a*; dvije pojave teme su pri tome tako međusobno ulančane da tvore jednu jedinu, povećanu pojavu; k tome se uz povećanje i udvostručenje nastupa teme javlja snažna *anabasis*; sve se to ogleda u glavnom tonu i pedalnom glasu, tj. u osnovi čitavoga stavka; uza to *confirmatio* dobiva osobitu važnost po tome što se tek sada, nakon 48. od 72 takta, tj. točno u posljednjoj trećini fuge, pojavljuje pedal i unosi novu boju.<sup>9</sup>

Notni primjer 14, t. 48-53.



*Confirmatio* se tako svojim vrlo značajnim dokazima potvrđuje kao "umjetničko osnaženje predavanja". A ipak, suprotnost nije poražena. Već za vrijeme tako snažne argumentacije nakon prva dva potvrdna prateća nastupa, u gornjim se glasovima pojavljuju dva oprečna iskaza u vidu obrata teme, ali i komentarska figura ne djeluje samo potvrdno, već i odrečno. Rastvaranje komentarske figure (npr. t. 53 i d.) u pravom i obrnutom kretanju ukazuje isto tako na međusobnu suprotnost. Na mjestima kadence dolazi do obrnutog kretanja, a zanosne apostrofne figure zahtijevaju od slušatelja – kao i u preludiju – pozornost pri sudjelovanju.

Harmonijski i u općem kretanju, zbivanje ponovno kreće u dubinu, kontrasubjekt se iznova javlja. Od t. 56 kromatika snažno prožimlje slog, nastupi teme u izvornom kretanju su preobličeni, a bas s figurama uzdisaja silazi kao *passus duriusculus*. Komentarska figura se mijenja u *circulatio*, tj. u kruženje oko jednog tona (npr. 15, t. 56-58, 2. tenor, alt i diskant). Ishod međusobnog suprotstavljanja čini se neizvjesnim i to nakon ove veličanstvene *confirmatio*.

Notni primjer 15a, t. 56-58, alt i diskant

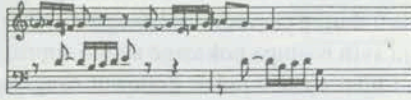


Notni primjer 15b, tenor



Uza sve to u t. 59 nastupa "opoziv" augmentirane teme isto tako u temelju. Čini se da njen također dvokratni nastup potpuno pojačava djelovanje upravo protekle *confirmatio*. Iznošenje teme u pedalu je isto tako upravljeno prema osnovnom tonu. Drugi nastup se tada udaljuje od njega, a osim toga je tema u obratu još preobličena. *Katabasis* nije ništa manje dojmiva nego kao prije *anabasis*. Kontrasubjekt za t. 49-53 uključuje i komentirajuće gornje dionice: ako je tamo stretto-skupina donijela temu u 3 glasa u obrnutom vidu, dakle kao negiranje (pojave) *confirmatio*, tada se čini i da je donošenje teme, sada u pravom kretanju – negiranje kontrasubjekta. Ti potvrdni nastupi teme u izvornom kretanju ipak ne prelaze pola takta (npr. 16, t. 60-61). Rastvaranje komentarske figure naznačava, kao prije, živahno suprotstavljanje.

Notni primjer 16, t. 60-61.

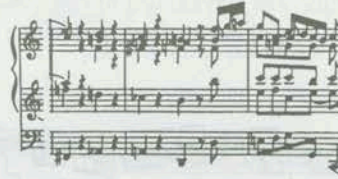


U t. 63 harmonija zastaje na umanjenom septakordu zamjenične dominante, trokratni zalet komentarske figure ne ide dalje, diskant se čvrsto drži jedinog tonaliteta stranoga tona, 2. tenor može samo uzdisati, a njegov pokušaj da do izlaza podrži alt u njegovu trećem zaletu, završava padom. Tišina. Prekid. Drugi umanjeni septakord, u dvostrukoj opreci prema prethodnom. Stanka. Druga dva umanjena septakorda odvojena stankama i svi međusobno u dvostrukoj opreci. Pri tome se diskant spušta za umanjenu kvartu.

Ova *dubitatio* je više utemeljena nego ona u preludiju: tako je radikalna da se više ne može vidjeti što je tu još pozitivno, tj. što bi se u smislu glavne ideje moglo dalje argumentirati.

Notni primjer 17a, t. 63 (gornje dionice).

Notni primjer 17b, t. 64-65.



U tom će bezizlaznom položaju u energičnoj, upravo dovoljnoj gesti preko neočekivane i zbunjujuće jednostavne kadence stvari doći na svoje mjesto, a temeljna će harmonija biti ponovno uspostavljena. Orgelpunkt na najdubljem, istodobno osnovnom toničkom tonu, sve do završnoga suzvuka čvrsto zadržava temeljnu harmoniju. Nad njime se nadograđuju 4 nastupa teme - prva dva u obratu, sljedeća dva u pravom (izvornom) kretanju, tako da se zvukovni prostor prvi i jedini put u fugi (ali u usporedbi s preludijem) otvara od najnižega do najvišega tona, dakle obuhvaća "sve" i tako pruža "svjedočanstvo" da usprkos najjačim suprotnostima iskaz teme vrijedi kao sveobuhvatan. Zadnje zaostajalice (*confutatio*) slijevaju se u zaključno, potvrdno iznošenje teme uz pratnju komentarske figure i živahnih *emphasis*-suzvuka, a završava ga posljednja *apostrofa* kao *peroratio ex abrupto*.

## BILJEŠKE

- <sup>1</sup> Mattheson, *Capellmeister*, 241, § 37.
- <sup>2</sup> O izgradnji usp. Metzger, 86-87.
- <sup>3</sup> Usp. figure 2, 4, 7 i 3, 5, 6.
- <sup>4</sup> Usp. Mattheson, *Capellmeister*, 236, § 10.
- <sup>5</sup> Usp. isto, 239, § 25.
- <sup>6</sup> Izravno obraćanje slušatelju, poziv na sudjelovanje, v. "Sv. C." 4/1998., str. 107, bilj. 1.
- <sup>7</sup> Pojam "provedba" barokna glazbena teorija, uostalom, pozna isto tako malo kao i pojmove "varavi završetak" ili "sekvenca" (osim, kao što je već rečeno, onu u liturgijskom smislu: uskrnsnu, duhovsku itd.).
- <sup>8</sup> Nastup teme u drugoj polovici t. 48 s osnažujućim komentiranjem pripada, naravno, kao dio stretto-skupine augmentiranom nastupu teme u pedalu.
- <sup>9</sup> U pleno-registraciji samo pedal ima jezičnjake.