

NATAŠA MARIČIĆ
Glazbena škola Varaždin

Primljeno: 27. 10. 2010.
Prihvaćeno: 09. 12. 2010.

IZVODILAČKA PRAKSA NA VARAŽDINSKIM BAROKNIM VEČERIMA

Međusobni utjecaj izvedbene prakse barokne glazbe u svijetu i koncepcije festivala Varaždinske barokne večeri.

Ideja o festivalu barokne glazbe u Varaždinu pojavila se u drugoj polovici 60-tih godina proteklog stoljeća. Potekla je od glazbenika i intelektualaca koji su svojim djelovanjem bili vezani za tadašnji glazbeni život Grada i koji su u njegovom oblikovanju više ili manje sudjelovali - Krešimira Filića, povjesničara glazbenog života Varaždina i ravnatelja Glazbene škole prije 2. svjetskog rata, Marijana Zuberu, tadašnjeg ravnatelja varaždinske Glazbene škole te Vladimira Kranjčevića, zborovođe i dirigenta iz Zagreba koji je zahvaljujući dolascima bilo kao dirigenta bilo kao člana žirija povodom Smotre dječjih i omladinskih zborova bivše države, često bio gost u Varaždinu.

Prve Barokne večeri gotovo su u potpunosti iznijele domaće lokalne snage – pretežno glazbenici iz Varaždina, čak i učenici varaždinske Glazbene škole. Program je uglavnom bio sačinjen od arija ili pak stavaka iz većih vokalno instrumentalnih ili instrumentalnih cikličkih djela. Iznimka su – i tu se nazire središnji kasniji koncept festivala kojem nije trebalo dugo da se razvije – prva suvremena izvedba Simfonije u G-duru Amanda Ivančića te izvedba Bachova Magnificata, obje pod ravnanjem Vladimira Kranjčevića. Već je slijedeće godine program puno ozbiljnije zasnovan, a temeljne smjernice koncepta festivala oblikovane:

- 1) proučavanje i izvođenje (vrlo često prvo suvremeno ili uopće prvo) hrvatske glazbene baštine – izvlačenje dakle iz zaborava i uopće otkrivanje vlastitog glazbenog nasljeđa;
- 2) izvođenje velikih djela i majstorskih ciklusa glazbenog baroka.

Već 1973. suorganizaciju i jedan dio financiranja Festivala preuzima Ministarstvo kulture, tadašnja Republička samoupravna interesna zajednica u oblasti

kulture SR Hrvatske, čime Varaždinske barokne večeri postaju nacionalno važan festival.

Osmišljene kasnih 60-tih, prvi put realizirane prije 39 godina, djelomično zahvaljujući arhitekturi grada u koju se glazba 17. i 18. stoljeća savršeno uklapa, a djelomično rezultat duha vremena i znanja, VBV su se pojavile u vrijeme kada je «autentična» ili «povijesno osviještena» interpretacija rane glazbe u koju spada i glazba 17. i prve polovice 18. stoljeća – što će reći glazbenog baroka – u najvećoj ekspanziji. Radi se dakle o interpretaciji kroz prizmu uvjeta nastanka neke glazbe, o interpretaciji u kojoj se uz samu partituru vodi računa za koga, za koju prigodu, koji instrumentalni sastav, koje i kakve instrumente te koje i kakve akustičke uvjete odnosno prostore je neka glazba napisana kao i o izvodilačkoj praksi vremena u kojoj je nastala. Rezultat je dugog puta što ga je veći dio Evrope prošao od ranog 19. stoljeća kada se iz zaborava izvlače velika djela glazbenog baroka i postupno postaju neodvojiv dio standardnog koncertnog repertoara, preko razvijanja ideje o «autentičnoj» ili «povijesno osviještenoj» interpretaciji koja se pojavila početkom 20. stoljeća i koja je kao što je već rečeno, upravo u vrijeme osnivanja varaždinskog festivala dosegla najveći zamah do upravo u to vrijeme osnivanja akademija i visokih škola za studij rane glazbe odnosno odjela za ranu glazbu u okviru postojećih institucija.

S vremenom se doduše gornji koncept VBV –a raslojio na nekoliko razina koje se odnose i na izvodilaštvo –

- a) majstorski ciklusi u izvedbi domaćih glazbenika čime se potiče bavljenje zahtjevnom i velikom glazbom tog vremena (od kojih su neka i prvi put izvedena na tlu bivše države – npr. Bachova Muzička žrtva);
- b) velika djela u izvedbi inozemnih ansambala koji se bave samo tim razdobljem, dakle specijalista za barok, čime se uvode novi interpretativni pristupi;
- c) novootkrivena djela i skladatelji u izvedbi inozemnih glazbenika i ansambala specijaliziranih za barok koji izvode nepoznata ili tek otkrivena djela baroka iz vlastite ili drugih sredina kao i djela iz hrvatske glazbene baštine.

Međutim iz odnosa izvodilačkih snaga i programa prvih, ali i niza kasnijih godina održavanja - u stvari do nedavne promjene programskog vodstva festivala - razvidno je kako je njegovo težište bilo na upoznavanju i izvođenju literature, a manje na njejoj interpretaciji. Ili drugačije – festival nije nastao iz potreba i zahtjeva šire glazbene publike i struke za novom, drugačijom interpretacijom poznate literature, kao mjesto nove, «povijesno osviještene» interpretacije baroka, nego iz gole potrebe za bilo kakvom izvedbom kapitalne glazbene literature

baroka u vrijeme kada njeno ozvukovljenje nije bilo lako dostupno.¹ A onda je s takvim konceptom do nedavno i funkcionirao. I iako do danas nije stvorena kritična masa šire publike, tržišta i profesionalnog okruženja koje bi bilo osjetljivo na povijesno osviješteno izvođenje ili autentične izvedbe rane glazbe, a kamoli na njene nijanse. I iako ovdje do danas ne postoji ni jedna institucija u kojoj bi se takva znanja mogla steći, ne može se reći da se baš ništa nije promijenilo, samo te promjene nisu sustavne i nisu dio sustava – odnedavno se mladi glazbenici vraćaju iz inozemstva sa školovanja na ovakvim studijima, u Zagrebu je osnovan Hrvatski barokni orkestar koji se pokušava baviti glazbom 17. i 18. stoljeća na «autentičan» način, već više od deset godina upravo u Varaždinu djeluje ljetna škola barokne glazbe i plesa Aestas musica koju vode ugledni specijalisti za ranu glazbu, profesori na Kraljevskoj akademiji u Londonu, a uskoro će se ovdje u Varaždinu organizirati visokoškolski glazbeni studij koji će uključivati i odjel za ranu glazbu. Kao i suvremeni varaždinski skladatelji koji svojim djelovanjem nadoknađuju propuštenu 300-godišnju skladateljsku tradiciju u Varaždinu, što je bio zaključak mojeg predavanja na jednom drugom mjestu,² VBV i na lokalnoj i na nacionalnoj razini sažimaju gotovo 200-godišnji evropski put povijesno osviještene interpretacije u 39 godina svojeg postojanja, što je ishodište ovog izlaganja, ali ne i ono o čemu želim ovdje govoriti.

Težište na literaturi, ili bolje na njenom upoznavanju i prolaženju, omogućilo je otvorenost najrazličitijim izvodilačkim i interpretativnim pristupima. Na obzoru te otvorenosti širi se raspuklina inače nagrizajuće prisutna u raspravama o opravdanosti povijesno osviještene interpretacije, a može se isčitati iz dvije dvoumnosti, dvije ambivalence o kojima u svojoj knjizi *Glazba kao govor zvuka* govori i Nikolaus Harnoncourt, ne samo jedan od najuglednijih i najupućenijih interpreta glazbe 17. i 18. stoljeća, nego i jedan od pionira «autentične interpretacije». Prva ambivalenca odnosi se na činjenicu da ponekad savršena povijesna rekonstrukcija nekog glazbenog djela uopće ne dopire do slušatelja, dok ga s druge strane po mnogočemu pogrešna interpretacija može potpuno obuzeti. U tom smislu piše: *... pravi umjetnik može učiniti mnogo toga loše... a ipak će uspjeti slušatelju ući pod kožu, zaista mu približiti glazbu. .. Drugi nam može pružiti itekako zanimljivu interpretaciju – no ono što je glazba doista, iskaz koji nam se izravno obraća, koji nas pogađa, koji nas mijenja – to ne uspijeva postići.*³ Druga ambivalenca odnosi se na opravdanost uporabe autentičnih instrumenata: *Nema neprekidne kulture sviranja,*

¹ Kasnih 60- tih i ranih 70-tih godina jedini su ozvukovljeni izvori te literature bili koncerti, rijetke gramofonske ploče i 3. program Radio Zagreba.

² Predavanje u Matici hrvatskoj 23. 11. 2007. na simpoziju Hrvatska glazba u 20. stoljeću.

³ N. Harnoncourt: *Glazba kao govor zvuka*, Zagreb 2005, Algoritam, str. 102.

tako da uopće ne znamo kako su se tada ta glazbala zaista svirala. Današnji se glazbenik može samo rijetko poistovjetiti sa zvukom tih glazbala. Ponekad neki glazbenik sa svojim suvremenim glazbalom može prije ostvariti zvučne i tehničke mogućnosti povijesnog, nego s pravim, starim glazbalom s kojim nije «srastao».⁴ I malo dalje u istom poglavlju: On (glazbenik, op. autora) mora znati zašto odabire stara glazbala, a to može biti samo iz glazbenih razloga i ni iz jednog drugog. A ako mu glazbeni razlozi još nisu dovoljno jasni, onda je bolje da čeka i pokušava raditi s instrumentarijem koji je za njega još pravi, prirodan. Upravo što se tiče instrumentarija smatram pitanje prioriteta posebno važnim... Smatram, dakle, da upravo oni među nama koji sviraju vrlo mnogo rane glazbe ne smiju ni u kom slučaju staviti oruđe ispred glazbe, što se nažalost često događa. Možda bi trebalo iz tog načela izuzeti ona glazbala koja su utoliko samostalnija u stvaranju zvuka i tona koliko su udaljena od svirača. Vjerujem da je za orguljašku glazbu mnogo važnije imati odgovarajuće glazbalo, nego npr. za violinsku glazbu. Vrijednosni je položaj glazbala kod orgulja drugačiji nego kod violine. Jednostavno je nemoguće orguljašku glazbu svirati na jednom potpuno neprikladnom glazbalu; ovdje zaista glazbalo suodlučuje u bitnom dijelu glazbenog iskaza, dok to dakako nije slučaj kod puhačih i gudačih glazbala.⁵

Čini se da obje ambivalence proizalze iz greške koja se pojavljuje u Harnoncourtovom poimanju glazbenog djela. Pojam glazbenog djela postupno se naim konstituira od 16. stoljeća. Prvi put se pojavljuje u raspravi *Musica* Nikolausa Listeniusa iz 1537. godine koji je prema interpretaciji Carla Dahlhausa glazbenu djelatnost *musicae practicae* odvojio od *musicae poeticae*, stvaranja nečega što je i nakon smrti autora potpuno i nepromjenjivo djelo- *opus perfectum et absolutum*. Težište je na tekstu i ne na izvođenju, a ono što je notirano nije uputa za utjelovljenje glazbe, nego je djelo samo. Listeniusova misao da je glazba djelo po sebi, oslobođeno zvukovne predodžbe dolazi u svijest poznavatelja i ljubitelja glazbe tek oko 1800. godine kada se glazba oslobađa od funkcionalnosti, vanjske svrhe, postaje autonomna umjetnost. Predmetnost glazbe – jer glazbeno djelo to podrazumijeva - ukazuje se posredno – ne u trenutku kada zvuči, nego tek na kraju, kada je odzvučala slušatelj može stvoriti predodžbu o cjelini. Time glazba dobiva prividno prostornu dimenziju. Zadržana u sjećanju povlači se u distancu koju nije imala u svojoj neposrednoj sadašnjosti. U toj distanci konstituira preglednu formu – oprostorenje i forma, gledanje unatrag i opredmećenje međusobno su povezani.⁶ Pri tome ne postoji zbog svojeg djelovanja, nego zbog svojeg unutar-njeg savršenstva. Tu nije određujuća niti djelatnost koja ju je stvorila, niti djelovanje koje iz nje proizlazi, nego njeno postojanje u samoj sebi.⁷

⁴ ibid., str. 101.

⁵ C. Dahlhaus: *Estetika glasbe*, Ljubljana 1986, Cankarjeva založba, str. 19.

⁶ ibid., str. 21.

⁷ N. Harnoncourt: *Glazba kao govor zvuka*, Zagreb, 2005., Algoritam, str. 28.

Harnoncourtovo poimanje je potpuno suprotno. Ono što je za estetiku djelo, za njega je zapisana izvedba, uputa za sviranje: *zapiše se izvedba (pri tome je notacija takoreći uputa za sviranje). Ona (notacija) dakle ne pokazuje ...formu i strukturu skladbe, čija bi se interpretacija morala prepoznati iz drugih informacija, nego ona (notacija) pokazuje toliko točno koliko je to moguće – samu interpretaciju: tako treba ovdje svirati – djelo tada u izvedbi proizlazi, tako reći, samo od sebe.*⁸ Obrnuto djelo, tj. sama skladba se *zapiše* (i kao takvo pokazuje formu i strukturu skladbe, op. autora), a *njezina se interpretacija do pojedinosti ne može prepoznati iz notacije.*⁹

Iz ovog, proizlazi niz drugih nesporazuma. Postavlja se naravno odmah pitanje kako interpretirati nešto što nedostaje, čega nema, a još veći problem nastaje kada to nešto mora biti vjerno izvorniku i što bliskije skladateljevoj predodžbi. Pri tome vjernost izvorniku podrazumijeva maksimalnu izvodilačku slobodu što vrlo često uključuje broj i odabir instrumenata, artikulaciju, ukrase, tempa itd.¹⁰ Čak i ako je sve u okviru izvodilačke prakse razdoblja, što je s približavanjem skladateljevoj predodžbi? Improvizacija i rekonstrukcija naprosto nisu interpretacija. I jedna i druga podrazumjevaju stvaranje novog ili barem donekle drugačijeg od ishodišnog.

Pojam glazbenog djela se s druge strane veže uz strukturaciju glazbe koja zahtjeva da bude fiksirana. I koja čim dalje tim manje toga prepušta improvizaciji – jer svaki je detalj konstituenta, čimbenik strukture. S počecima u 16. stoljeću taj je glazbeni koncept kulminirao u strogim, simetričnim, zrcalnim strukturama 20. stoljeća, gdje svaki detalj ima svoj smisao i ništa baš ništa nije prepušteno slučaju. Toliko dotjerane u svakom detalju, takve strukture pretpostavljaju idealno ozvučljenje, kojeg su realna ozvučljenja samo pojedini aspekti. Od tuda povlačenje u tišinu koje ne započinje savršenim kristalnim strukturama intenzivnih pauzi Weberneve glazbe ili doslovnim prekrivanjem tišinom glazbe Mortona Feldmana, već Bachovim majstorskim ciklusima. Umjetnost fuge, ciklus za kojeg Bach ni na jednom mjestu nije napisao kojem instrumentu ili ansamblu je namijenjen, je prema Hansu Heinrichu Eggebrechtu glazba za mišljenje kako na kraju svoje analize piše: *Neka se Umijeće fuge samo izvodi, javno, u koncertnim dvoranama i u crkvenim prostorima, danas i sutra; neka se i dalje postavljaju problemi izvedbe u svojoj njihovoj nerješivosti. Ova glazba može za mene biti savršena samo ako je mislim, ako je znam i ako je u sebi nosim.*¹¹ Zvukovna sredstva su tu ili nevažna ili u funkciji vlastitog poništavanja.

⁸ ibid.

⁹ ibid.

¹⁰ H. H. Eggebrecht: Bachovo Umijeće fuge, pojava i tumačenje, Zagreb 2005, Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara, str. 112.

¹¹ R. Barthes: Kritika i istina, Zagreb, Algoritam, 2009., str. 43.

Radi se dakle o dva bitno različita skladateljska pristupa, koja uvjetuju dva bitno različita izvodilačka koncepta: jedan koji proizlazi iz živog stvaralačkog muziciranja, drugi iz strukture fiksirane tekstom. Jedan koji glazbu suoblikuje, drugi koji je interpretira. Prvi dominira do početka 17. , drugi od polovice 18. stoljeća. Barok je prijelazno razdoblje u kojem će ponekad prevladati jedan, ponekad drugi skladateljski pristup, a ponekad će biti u ravnoteži. Od tuda, svijesno ili ne, raznolikost izvodilačkih pristupa. Od tuda, rekla bih, i one ambivalence s početka ovog dijela teksta.

Govoreći o interpretaciji književnog djela Roland Barthes u raspravi *Kritika i istina* iz 1966. godine u poglavlju *Mnogostruki jezik* piše: *Zapravo, svako razdoblje može biti uvjereno da je posjednik kanonskog smisla djela, ali dovoljno je da se povijest malo proširi pa da se taj jedinstveni smisao pretvori u mnogostruki smisao, a zatvoreno djelo u otvoreno djelo.*¹² I dalje. *Djelo je vječno ne stoga što različitim ljudima nameće neki jedinstven smisao, nego stoga što pojedinom čovjeku, govorniku istog simboličkog jezika u različitim razdobljima, sugerira različite smislove: djelo predlaže, čovjek raspolaže.*¹³

Dakako i u glazbi i iz glazbe izvlačimo ono što nam je blisko. A da bi nam glazba udaljenih razdoblja postala bliska, njena interpretacija, htjeli mi to ili ne, mora korespondirati sa suvremenosti, sa suvremenim senzibilitetom, koliko god ta sintagma bila maglovita, mora dakle korespondirati s onim nečim što nam omogućava da tu glazbu prepoznamo kao dio vlastitog glazbenog govora, izraza. Nije naime moguće izbrisati sto, dvjesto ili tristo godina iskustva naknadno nastale glazbe. Rekla bih da je onaj «poljubac muza» o kojem govori Harnoncourt u velikoj je mjeri i osjetljivost na suvremenost, i suvremeni senzibilitet. Kao u malo kojem razdoblju, skladatelji 20. stoljeća se, uz strukturnost po sebi, intenzivno bave zvukovnošću po sebi, zvukovnošću kao takvom. Odjek tomu ili barem paralelno tomu je bavljenje s težištem na jednom ili drugom u izvodilaštvu i interpretaciji rane glazbe.

Nastojanje da se ožive različiti konteksti i čim više segmenata neke povijesno udaljene glazbe u izvedbi i interpretaciji, ne omogućavaju samo njenu točnu rekonstrukciju, nego pomažu i da se poantira ono što nam je danas blisko. Pri tome autentični instrumenti jesu važni za rekonstrukciju i razumjevanje neke glazbe, ali nisu uvijek presudni za zahvaćanje njene biti i za interpretaciju njenih smislova.

S druge strane, nastanak pojma glazbeno djelo uvjetuje kao što je već rečeno - tekst, zapis. Pri tome notirana glazba, prema C.Dahlhausu, nije glazba na višem stupnju kao što je to slučaj s jezikom. Čitanje u sebi uvijek pretpostavlja unutarnje

¹² ibid., str. 44.

¹³ C. Dahlhaus: *Estetika glasbe*, Ljubljana 1986, Cankarjeva založba, str. 20.

slušanje. I iako se glazbeni smisao ne može odvojiti od zvukovnog faktuma, zapisana glazba nije samo zapis, a glazba se ne iscrpljuje samo u izvedbi. Glazbeno značenje nadilazi i tekst i njegovo ozvučavanje. Glazbeni smisao je intencionalan. Postoji samo ako ga slušatelj razumije.¹⁴

I ako se vratimo na Varaždinske barokne večeri onda treba krenuti od pretpostavke da je u smislu gore iznesenog, važnost festivala u nekoj sredini mjerljiva stupnjem kojim korespondira sa suvremenim senzibilitetom. Pitanje je samo koliko, kako i čime ta ista sredina doživljava suvremenost. I od tuda proističe najviše nesporeda vezanih uz značaj Varaždinskih baroknih večeri. Činjenica je da je na Varaždinskim baroknim večerima čitav jedan izvodilački i interpretativni plan – tzv. autentične ili povijesno osviještene izvedbe koje se u velikoj mjeri bave i zvukovnošću, dakle izvedbe na autentičnim instrumentima s načinima izvođenja koje ti instrumenti omogućavaju – bio godinama, u stvari do nedavno zanemarivan. – Ne sustavno i ne namjerno. Postoje tijekom cijelog festivala izvedbe koje svakako spadaju u tu kategoriju. Međutim one nisu bile dio nekog sustavnog plana ili programskog koncepta. To međutim, osim nekolicini rijetkih kritičara, i to isto tako u zadnjih deset godina, nikome nije smetalo.

Posljedica nenametanja tog izvodilačkog plana je s jedne strane relativizacija vrijednostnih kriterija (sve što nije u poznatim koordinatama ili je dobro ili ništa ne valja) te jako usporeno usvajanje opće prihvaćenih mjesta interpretacije rane glazbe¹⁵ kao i jako usporeno osvajanje tržišta. S druge su strane domaćim glazbenicima – odgojenim na 300 godišnjoj tradiciji strukturnog razumijevanja i tumačenja glazbe – Varaždinske barokne večeri omogućile mjesto na kojem će kroz neovisno, vlastito istraživanje, crpljenje iz vlastitog znanja i glazbene imaginacije stvoriti bisere hrvatske interpretativne umjetnosti – Muraiev Scarlatti na primjer – interpretacije koje duboko zahvaćaju suvremeni senzibilitet, a da pri tom ništa ne oduzimaju od izvornosti teksta, nego ga time naprotiv obogaćuju, interpretacije kako bi poetski rekao Harnoncourt s «poljupcem muza».

¹⁴ Tek su ove godine domaći glazbenici ravnopravni inozemnim u izvedbama na autentičnim instrumentima i to i kao orkestar (Hrvatski barokni orkestar) i kao komorni ansambl (Symblema) i kao solisti (Bojana Čičić, Nika Zlatarić, Pavao Mašić). Pri čemu su svi redom za tu vrst izvođenja školovani izvan domovine.

¹⁵ Tržište je ogromno. Prema riječima Emme Kirkby, u razgovoru s učenicima glazbene škole 2008., jedan je tenor pjevao u vrijeme korizme dionicu Evandelista u Bachovoj Muci po Ivanu dvadeseti jedan put. U našoj se sredini Bachove pasije izvedu jedna jedamput na sigurno više od godine dana.

SAŽETAK

IZVODILAČKA PRAKSA NA VARAŽDINSKIM BAROKNIM VEČERIMA

Radi se dakle o dva bitno različita skladateljska pristupa, koja uvjetuju dva bitno različita izvodilačka koncepta: jedan koji proizlazi iz živog stvaralačkog muziciranja, drugi iz strukture fiksirane tekstem. Jedan koji glazbu suoblikuje, drugi koji je interpretira. Prvi dominira do početka 17., drugi od polovice 18. stoljeća. Barok je prijelazno razdoblje u kojem će ponekad prevladati jedan, ponekad drugi skladateljski pristup, a ponekad će biti u ravnoteži. Od tuda, svjesno ili ne, raznolikost izvodilačkih pristupa. Od tuda, rekla bih, i one ambivalence s početka ovog dijela teksta.

Ključne riječi: povijesno osviještena interpretacija; autentični instrumenti; glazbeno djelo; improvizacija-rekonstrukcija-interpretacija glazbe; Nikolaus Harnoncourt; Carl Dahlhaus.

SUMMARY

HISTORICALLY INFORMED RENDITION AND PERFORMANCE PRACTICE AT THE VARAŽDIN BAROQUE EVENINGS

It goes for two essentially different composers' approaches that cause two essentially different performing concepts: one of them supervenes from the live creative music making, the other on from the structure fixed by the text. The former co-designs the music, the latter interprets it. The former was dominant up to the beginning of the 17th century, the latter up to the mid 18th century. The Baroque is the transition period where there sometimes prevailed one and sometimes the other approach and sometimes they were balanced. This is where, consciously or unconsciously, a diversity of performing approaches arose from. This is also the source of the ambivalence from the beginning part of this text comes from.

Key words: historically informed interpretation; authentic instruments; musical work; improvisation-reconstruction-interpretation of music; Nikolaus Harnoncourt; Carl Dahlhaus.