

# PRODULJENI ŽIVOT GLAZBENOG TRILERA

*Borko Špoljarić*

U opusu Ludwiga van Beethovena triler - taj glazbeni efekt kojim se kroz izmjenu dva tona produljuje trajanje i pojačava intenzitet osnovne tonske visine - prestaje biti ukras, sredstvo uljepšavanja nosive glazbene građe. S pravom se tvrdi kako je upravo Beethoven ovom glazbenom sredstvu podario novo značenje, vrijednost i ulogu.

Ta glazbena "sitnica", *makeup* kompozicijskog postupka, upravo se u Beethovenovu opusu oslobodila dekorativne uloge u kadencnom završetku glazbene misli. Prostrijevši se preko više taktova, Beethoven je glazbenom trileru produljio životni vijek i tako dobio posve novo i vrlo učinkovito sredstvo glazbene izražajnosti.



Š

Pritom ne samo da je riješio tehničko pitanje produljenja života pojedinačnoga tona na klaviru (koji otpočne proces odumiranja na zvučnoj ploči instrumenta onoga istog trenutka u kojemu batić udari o strunu instrumenta), nego je dobio sasvim novo, snažno i učinkovito gradbeno sredstvo koje će mu pomoći da prekorači granice izražajnosti i glazbenu dramaturgiju djela uzdigne na novu razinu. Bio je to jednostavan, a opet genijalan glazbeni izum kojim je majstor iz Bonna, dobio moćan alat glazbenog ekspresiviteta. Jedan je obični ukras ušao među heroje glazbene gradnje. Beethoven je pritom zadržao dramaturšku poziciju i ekspresivnu funkciju trilera, njegovu klasičnu glazbenu funkcionalnost. Kao i u djelima prethodne generacije, triler i kod Beethovena služi kako bi u slušateljevoj percepciji pojačao efekt kadencnoga završetka. No titanski velike harmonijske plohe, čije putanje usmjeravaju glazbenu dramaturgiju Beethovenove glazbe, zahtijevale su i odgovarajuće "titanske" glazbene epiloge, pa se maleni triler morao prilično napeti ne bi li mogao sudjelovati u izgradnji toga titanskoga Beethovenova glazbenog univerzuma. A u njemu, u tome univerzumu, sva glazbena sredstva bila su podređena višemu cilju, izražavanju univerzalnih poruka kroz medij glazbe - tako jasno zacrtanom u Beethovenovoj umjetničkoj oporuci, slavnome Heiligenstadtskom testamentu. Pa je zato, sasvim očigledno, i triler svoju novu gradbenu ulogu dobio zaradi imperativa toga višega reda.

Kao što u književnosti govorimo o psihologizaciji likova, Beethoven je - potaknut višim ciljevima svoje umjetnosti - proveo psihologizaciju glazbenih sredstava. Pa ako je osnovna psihološka funkcija kadence bila razrješenje prethodnoga glazbenog tijeka, a

funkcija ukrasa da to razrješenje u slušateljevoj percepciji najavi i pojača, tada su u Beethovenovu opusu glazbena sredstva poput trilera pod imperativom višega reda dostigla maksimalizaciju svojih gradbenih, kao i izražajnih potencijala.

Ovaj zaključak otvara nadalje metodološku mogućnost da interpretaciju pojedinih ostvarenja iz Beethovenova opusa promatramo ne prateći dramaturgiju izvedbe u vremenskom kontinuumu *od i do*, nego da izvedbu percipiramo *lijevo i desno* u odnosu na to psihološko središte djela, u odnosu na način na koji interpret stiže i na koji se potom otiskuje od te tritrajúće tonske zrake Beethovenova glazbenog univerzuma.

## LUDWIG VAN BEETHOVEN

### 3. i 4. klavirski koncerti

Yefim Bronfman, Tonhalle Orchester Zürich, David Zinman

Menart © Arte Nova/Sony Classics 82876 64010

Produljeni trileri karakteristika su Beethovenova kasnog opusa, ali nalazimo ih i ranije, uz napomenu da su u srednjom razdoblju, kako napominje Theodor Adorno - rodonačelnik pojma Beethovenova "kasnoga stila", sva glazbena sredstva podređena Beethovenovoj subjektivnoj volji i osobnom ekspresivnom impulsu - njegovu personalitetu, dok su ona u kasnom opusu oslobođena toga subjektivnog imperativa. Jedan od primjera produženog trilera iz toga srednjeg "herojskog" razdoblja nalazimo u polaganom stavku "Četvrtoga klavirskog koncerta", op. 58 iz 1805.-1806. godine.

Već su i Beethovenovi suvremenici zamijetili krajnju tehničku zahtjevnost, kao i dotad nečuvena skladateljska rješenja ovoga remekdjela. Polagani srednji stavak *Andante con moto* pritom zaokuplja glazbenike ne samo neobičnim kompozicijskim planom, nego i izuzetno širokim spektrom izražajnosti sažetim u samo nekoliko stranica notnoga teksta. Neki teoretičari bez Beethovenove potvrde tvrde kako je autor bio nadahnut mitološkim prikazom Orfeja u sukobu s podzemnim furijama, te da stavak glazbeno podsjeća na Orfejev silazak u had iz opernoga remekdjela Christopha Willibalda Glucka. I doista, stavak se razvija u formatu pravoga glazbenog trilera između smirenih koralnih epizoda u klaviru i silovitih punktiranih naleta gudača, pri čemu staloženi solist iz naleta u nalet miri i pripitomljuje orkestralnu neman.

Ne čudi bura kojom su Beethovenovi suvremenici odgovorili na ovaj stavak, kada gotovo filmska strategija kojom je autor izrežirao sukob između solista i orkestra čak i današnjeg slušatelja, otupjelog na opore glazbene izazove, ostavlja bez daha. Ali još više zapanjuje smjelost kojom Beethoven u ovome stavku sukobljava dva glazbena koncepta: staru punktiranu praksu baroknih preludija u orkestru (*sempre staccato*) s poetičnim vokabularom romantičkih minijatura u klaviru (*molto cantabile*).

To što pobjedu naposljetku odnosi u romantičku koprenu zaodjenuti klavir, moglo bi se protumačiti i kao Beethovenovu skrivenu poruku o novome dobu koje je na pragu, i to "oslobođenje" pjeva pojedinca od krutih pravila kolektiva moglo bi se doista

promatrati u istome onom svjetlu u kojemu je Beethoven odbio umaknuti se plemstvu za jedne šetnje parkom, tvrdeći da je i on sam aristokrat, ali vredniji od aristokrata samih, jer je on - aristokrat duha.

U svakom slučaju, kako u početku furiozni naleti orkestra iz nastupa u nastup postaju sve mekši, tako raste ekspresivni naboj klavirske dionice temeljen na nepripremljenim zaostajalicama koje napinju izražajni lûk stavka. Na početku pomalo suspregnuto, a zatim sve otvorenije klavir zauzima sve širi prostor ekspresiviteta, solist u konačnici potpuno preuzima glazbeni tijek, te odvodi koncertantni stavak daleko od krute manire orkestra u intimni svijet klavirske minijature, pun romantičke poetike i suspregnutoga pjeva.

I onda, na vrhuncu stavka (55. takt), Beethoven napokon stiže do dominantnoga akorda te kroz triler ojačan pedalom, u silovitome *crescendu*, dodiruje njegovu kvintu *fis*, potom septimu *a* te se naposljetku zaustavlja na noni *c*. S ovim najvišim dosegnutim tonom klavir po prvi puta u stavku dostiže i dinamiku *ff*. Da ne poštuje klasično-harmonijsku logiku, situacija bi imala gotovo ekspresionističku kvalitetu; posve je očigledno kako je zvučnost, napose kada se titrajućoj noni priključi i titrajuća septima, u svojoj količini kao i u kvaliteti Beethovenu na ovom mjestu bitna barem toliko koliko i klasično-harmonijska funkcionalnost.

Jašući na zraci titrajućega ekspresiviteta, Ludwig van Beethoven produljenom trileru povjerava konačno razrješenje glazbene drame.

**JOHANNES BRAHMS****Simfonije****Tonhalle Orchester Zürich, David Zinman**

Menrat © RCA Red Seal/Sony 88697 93349

Dok je Beethoven svojom glazbom poput Orfeja koračao prema svjetlu, Johannes Brahms čitavoga se života borio s kompleksom toga Orfeja iz Bonna, čučeci godinama u njegovoj sjeni, pitajući se kako napisati simfoniju nakon Beethovenovih devet. "Ne možeš ni zamisliti kako nam je", jadao se tada još golobrudi mladić u pismu prijatelju Hermannu Leviju, čuteći dah Beethovenova genija kako mu, gotovo fizičkom prisutnošću, puše za potiljak.

Robert Schumann je, možda i više od Beethovena, nametnuo taj osjećaj kompleksa pred simfonijom - tom "najuzvišenijom i najsloženijom među glazbenim formama" (E. Hanslick), uperivši 1853. godine u znamenitom eseju "Novi putevi" prst u "mladoga orla" kao novoga glazbenog Mesiju kojega se očekivalo još od Beethovenove smrti, a od kojega se očekuju veća djela, drugim riječima - simfonije.

No "Prvu simfoniju" Brahms je započeo tek desetak godina kasnije, 1862., dovršivši je, pak, još godinama kasnije - 1876. godine. Ubrzo su se javili komentari o Brahmsovoj "Prvoj" kao o Beethovenovoj "Desetoj", a Brahms, koji takve komentare nije podnosio, učinio je zapravo sve da kod slušatelja osigura upravo taj osjećaj. Naime, tematska sličnost bila je neporeciva, no to je i budala mogla zamijetiti, prokomentirao je Brahms. "Puno je prije to sličnost u pogledu zajedničke

poetske ideje", zaključio je godinama kasnije ugledni skladatelj biograf Karl Geiringer. "Brahms je, ništa manje nego Beethoven, težio izraziti poruku čovječanstva".

A o kakvoj je poruci tu bila riječ, razvidno je već iz prvih 40-ak taktova "Prve simfonije". Kroz rastuću dinamiku orguljskoga pedala na tonu c, u upornom pulsiranju timpana i kontrabasa (*pesante*) i uznemireno kromatiziranim linijama koje se napinju iznad toga pedalnoga pulsa (*espressivo e legato*), Brahms navješćuje dramu herojskih razmjera. Posrijedi je glazbena epizoda epskih kvaliteta u kojoj se sublimira cjelokupna dramatika djela. A za razliku od Haydna, koji će u kasnim "londonskim" simfonijama polaganim uvodima pomno pripremati slušatelja za kasnije poletno zbivanje sonatnog *Allegra*, Brahms će od prvoga takta "Prve simfonije" baciti slušatelja u samo središte glazbene drame.

Nije potrebno puno mašte da se ovaj pedalni uvod sa simfonijske palete prenese među orguljske svirale, pa da se u punjenju harmonijskoga sloga na pedalnoj osnovi zamijeti bachovski orguljski preludij kao daleki model. Ovaj *tradicijski* sloj Brahmsove glazbe bez sumnje pridonosi tezi o stanovitoj *gotičkoj*, akribijskoj i samokontrolirajućoj sjevernonjemačkoj kvaliteti koju Nicolaus Harnoncourt uočava u Brahmsovim simfonijama, a koje, prema Harnoncourtovim riječima, podsjećaju na skulpture u gotičkim crkvama na kojima je kipar *izradio "svaki i posljednji detalj, čak i na onim mjestima za koja možemo biti sigurni da se nikad neće vidjeti"*.

Ali istodobno, iznad toga pedalnog *gotičkog* temelja, uzdiže se naelektrizirani slog kromatiziranih harmonija, a s njima i melodijska



linija napetih zaostajalica koja u zadržanim koracima (*un poco sostenuto*) stremlje u visinu, želeći, posve očigledno, skončati svoj mukotrpan uspon konvencionalnom kadencom na "visokom c". To joj, međutim, ne uspijeva, nego korak do cilja, s dosegnutim *b*, u vrtložnoj spirali ona propada nazad u ambis glazbene drame.

Na trenutak slušatelja obuzima dojam da će ovaj glazbeni vrtlog usisati i cjelokupnu Brahmovu simfoniju prije no što je ona uopće i počela. Stoga osjećaj da se kadenca s osmoga na deveti takt pojavljuje nekako iskonstruirana i nasilu uvedena po svemu sudeći nije slučajna; kao da je, naime, skladatelju bilo potrebno glazbeno sredstvo dobro poznatih performansi - jedna potvrđena, višestruko provjerena, konvencionalna kadenca (s našim starim dobrim trilerom), koja će glazbu odgurati od usisne sile vrtložnoga pokreta i omogućiti joj nastavak života.

Fascinantna je narativna kvaliteta koju Brahms postiže u ovome kratkom uvodu, a posebice u tome gornjem, romantičkom, *progresivnom* sloju, a genijalan je, pak, način na koji u zajedničkom cilju ujedinjuje ova dva naizgled udaljena glazbena diskursa. Vjerojatno u njihovu krajnje individualiziranom spoju leži i odgovor na pitanje zašto Brahmovu glazbu doživljavamo kao tako staru, a istodobno toliko svježju i novu.

Bilo kako bilo, ni u kojem slučaju ovo više nije glazba namijenjena "za uživanje ljubiteljima i amaterima" (da se poslužimo jezikom 18. stoljeća); posrijedi je visoko individualizirana umjetnost koja, poput Beethovenove, teži izraziti poruku čovječanstva, rekao bi Geiringer.

## GUSTAV MAHLER

### Deveta simfonija

Tonhalle Orchester Zürich, David Zinman

Menart © RCA Red Seal/Sony 88697 74672

Nakon što je "Pjesmama o zemlji" razriješio pitanje sudbinske "devete" simfonije (kojom su svoje opuse skončali i Beethoven i Schubert i Bruckner), ljeta 1909. godine Gustav Mahler pristupio je skladanju svoje, pokazat će se, posljednje simfonije ("Deseta" će ostati tek u skicama). Konačni rezultat nije bilo samo posljednje dovršeno ostvarenje njegova simfonijskog opusa; u Mahlerovoj "Devetoj" simfonijska forma *"rastrgana je nakon što je iskušana do krajnjih granica"* (H.-L. de La Grange).

Simfoniju u cjelini, a posebice prvi stavak, karakterizira sveprisutni osjećaj rastanka, romantički koncept kojega je u glazbu i u ovom slučaju uveo Beethoven, a koji se u njegovu opusu pojavio u obliku tritonskog niza *g-f-es* klavirske sonate "Les adieux". Svoju poetiku prvi stavak Mahlerove "Devete simfonije" crpi iz istoga silaznog motiva i njegove semantičke zalihe, a odluka da niz ne završi na tonici, već ostane lebdjeti nerazriješen, dodatno stvara osjećaj rastajanja u djelu.

Simfoniju je nakon skladateljeve smrti prouzveo Bruno Walter 1912. godine u Beču, uz mlaku recepciju javnosti i osjećaj zbunjenosti u publici izazvan prije svega parodijskim karakterom drugoga i trećeg stavka. Drugi stavak, doduše, počinje kao "dobri stari scherzo" (B. Walter), a Mahler čini sve kako bi u percepciji slušatelja osigurao upravo taj dojam (*Im Tempo eines gemächlichen Ländlers*). Uzlaznom pozivu na ples u fagotima i

violama, učtivim naklonom u formi kadence odgovaraju klarineti. Slušatelj ima osjećaj da se našao usred neke pastoralne žanr-sličice u kojoj se baš sve događa prema dobro poznatom planu. Pa ipak, pretjerano egzaltirana agogika i ekstremna dinamika otpočетка nameću karakter drukčiji od očekivanog, a slušatelj kroz samo nekoliko taktova spoznaje da će prvotni osjećaj sreće ubrzo biti narušen tonovima ironije (*Etwas täppisch und sehr derb*).

Čitavim tijekom stavka uzlazni pokret nagovještava mogućnost da će glazba krenuti u tročetvrtinskom taktu. Ipak, kadencni nakloni neprestano će ga u tome osujećivati. Pa iako Mahler u stavku pokazuje izuzetno varijacijsko umijeće, stavak zapravo tapka u mjestu, te se u njegovih petnaestak minuta događa samo naizgled jako puno, ali supstancijalno zapravo - zanemarivo malo. "*Tragički podton probija kroz sreću: Plesu je došao kraj*", pojašnjava Walter.

Uvodeći pučki ples na sveto tlo "*najuzvišenije i najsloženije među glazbenim formama*" (E. Hanslick), Mahler svjesno manipulira priprostim, ali sugestivnom glazbenom semantikom Ländlera, pretvarajući ovaj *niski* glazbeni žanr u svoje novo oružje glazbene ekspresije. Uzvišeni motiv rastanka iz prvoga stavka pritom je integriran u narativni diskurs toga *niskoga* žanra. Sekventno umetnut u priprostu kadencu, okićen ukrašom iz pučke glazbe na granici ukusa, ovaj motiv u drugome stavku podčinjen je tehnikama ironije, parodije i sarkazma, te, u odnosu na svoju inicijalnu romantičku poetiku, ismijan, karikiran, degradiran i izobličen. Ove narativne tehnike kod Mahlera toliko su invazivne i toliko majstorski elaborirane da njihova

destruktivna silina do krajnjih granica nagrizava simfonijski žanr. One u Mahlerovim simfonijama djeluju gotovo fizičkom prisutnošću, a taj stravični osjećaj fizičkoga raspadanja glazbenog tkiva - tako intenzivno iznesen u trećem stavku (*Rondo-Burleske*), možda je i jedan od razloga zašto u slučaju Mahlerove glazbe nema neopredijeljenih slušatelja.

Na kraju petoga harvardskog predavanja Leonard Bernstein zaključuje da je u finalnom četvrtom stavku "Devete simfonije", slavnom *Adagiu*, Mahler prorokovao tri smrti: svoju osobnu, smrt tonaliteta (koji je za njega značio život) i smrt faustovske kulture. Zato je Bernstein siguran da Mahler ne bi dovršio "Desetu simfoniju" čak i da je dobio priliku za to.

I doista, na posljednjoj stranici Mahlerove partiture potpuni *stasis* svih glazbenih sredstava i krajnja transparentnost orkestralnoga sloga uz postupno dezintegriranje glazbenog sadržaja govore u prilog tome da je nespokojnoj potrazi za smislom života nakon devet simfonijskih pokušaja napokon došao kraj. Ova nevjerojatna stranica glazbenog teksta između zvuka i tišine najbliže je što smo ikad stigli do samoga iskustva smrti, tvrdi Bernstein. Ona nije samo prikaz umiranja, ona je umiranje samo.

Mora li biti baš tako, pita se Beethoven u svojem posljednjem gudačkom kvartetu op. 135, a kao da izgovara Mahlerove riječi. No odmah potom odgovara: Mora!

"*Njegov život, tako pun i bogat - uskoro će skončati! On osjeća i pjeva: Zbogom, moja liro*", bilježi na stranicu svoga primjerka "Devete simfonije" Willem Mengelberg. "*S krajem se oblaci razilaze u plavetnilo Raja*", zaključuje Bruno Walter.