



Frederick the Great & Carl Philipp Emanuel Bach  
by Adolph Menzel

*borko špoljarić* DOBA

# FAZNIH PROMJENA



*„Svako vino uvijek iznova postavlja čovjeka  
pred novi zadatak razlikovanja.“  
Béla Hamvas, „Filozofija vina“*

Kada bi o glazbi i njenim fenomenima mogli umjesto u kategorijama glazbenih stilova govoriti u pojmovima prirodnih znanosti, ovaj pomak perspektive mogao bi nam otvoriti sasvim nove metodološke mogućnosti i poglede. A to novo mjesto promatranja pružilo bi nam, možda i posve neočekivano, jednu sasvim novu, gotovo hamvasevsku lakoću označavanja i imenovanja, u kojoj vino kao maska božanske sveprisutnosti nije više samo bijelo ili crno, već plavokoso i tamnokoso, zatim žensko i muško, pa sopransko, altovsko, tenorsko i basovsko, jednoglasno i višeglasno, čak i simfonijsko. Solarno, lunarno i astralno.

Vino prema ovom velikom mađarskom misliocu može biti i logičko i mističko, potom slikovno i zvučno, čak protočno zdesna nalijevo i slijeva udesno, i tako dalje u beskraj. „Svako vino uvijek iznova postavlja čovjeka pred novi zadatak razlikovanja“, zaključuje Hamvas. Zašto tako ne bi bilo i u glazbi?

Ovakva bi nam metodologija, potom, mogla biti posebno pogodna za one glazbene fenomene koji su se odigrali velikom brzinom ili su usmjerili glazbenu maticu u nekome sasvim novom smjeru, kao što se to dogodilo pred nekih tristotinjak godina, u samo nekoliko desetljeća sredine XVIII. stoljeća. Ovo razdoblje muzikolozi dobro poznaju kao prijelaz iz zreloga baroka u novo klasičko doba, a imenuju ga glazbenom pretklasikom.

Posrijedi je, doista, samo vremenski odsječak ne duži od svega nekoliko desetljeća, kojega je Peter Rummenholler u svojoj „Glazbenoj pretklasi“ omeđio 1735. i 1785. godinom. Po svemu što se dogodilo u njemu uzbudljivo je to, stilski nestabilno i višeznačno razdoblje iznimne kreativne dinamike, u kojemu se duh ljudske kreativnosti opredmetio kroz djela i opuse nekolicine izuzetnih kreativnih osobnosti. Doba u kojemu će glazba doista poći sasvim novim putem, napuštajući rameauovsku logiku ležećega basa i rascvjetanu retoriku kasnoga baroka, otvarajući se prema epskim prostorima simfonijskoga žanra, dijalektalnoj dramaturgiji dviju suprotstavljenih glazbenih tema i disonanci kao ultimativnom pokretaču svekolike glazbene drame.

U tih samo nekoliko desetljeća između sutona apsolutizma i zore građanske revolucije, na pragu novoga doba, i glazba će doživjeti svoju veliku faznu preobrazbu, fenomen iz prirodnih znanosti na koji me je kao na smisaonu istovjetnicu po prvi puta upozorio urednik ovoga izdanja. Naime, prirodoslovno-znanstvenim rječnikom rečeno, glazba će dakle kroz nekoliko desetljeća sredinom XVIII. stoljeća prijeći u posve novo agregatno stanje. Pri čemu će se u svjetlu rijetko zamijećenih okolnosti i podudarnosti, bilo tajnom igrom slučaja ili nekom nedodirljivom voljom



više providnosti, dogoditi i velika smjena skladateljskih generacija, rijetko zabilježena u cjelokupnoj historiografiji glazbe.

Samom sredinom tog stoljeća, pak, glazba će postati siromašnija za veliku skladateljsku osobnost, Johanna Sebastiana Bacha, čiji će odlazak godine 1750. ne samo fizički raspolučiti stoljeće na dva jednaka dijela nego će i na simboličnoj razini označiti kraj jedne naspram dolaska nove glazbene epohe.

Godinom svojega odlaska Bach će tako ne samo maksimalnom „korektnošću“ podijeliti stoljeće na dva jednaka dijela, već će, kako ističe Rummenhöller, kao rijetko tko poput njega, kao „jedan značajan otac“ u svijet poslati čak četiri podjednako „značajna sina“.

Johann Christian i Carl Philipp Emanuel (1714. - 1788.) svojim će djelovanjem posebno snažno utjecati na glazbu svojega doba, a ovaj potonji 1780. godine - dakle, pri samome kraju pretklasičkog razdoblja - objavit će ciklus orkestralnih simfonija „Orchester-Sinfonien mit zwölf obligaten Stimmen“ po prvi puta bez *continua* s obligatnim puhačkim instrumentima, postavljajući tako temelje simfonijskoga žanra te širom rastvarajući vrata osamnaest godina mlađem Josephu Haydnu i simfonijskome konceptu koji će uskoro zavladatai glazbenim stvaralaštvom. Bachova vatrometna simfonijska ostvarenja rasprskavaju se pod retorikom i dramom osjećajnoga stila, ali je za nas na ovom mjestu zasigurno najvažnije to što kolektivni entuzijazam njihova simfonizma iz prvoga plana izmiče umijeće pojedinca, a u prvi plan postavlja pitanje forme i sadržaja kao osnovno pitanje umjetničkoga oblika doba koje dolazi.

Pedesetak godina prije ovih simfonijskih ostvarenja možda je glazbu još uvijek bilo teško zamisliti bez oslonca u stabilnosti *basso continuo*, ali je Pietro Antonio Locatelli (1695. - 1764.) upravo u to doba, točnije godine 1733. u Amsterdamu objavio svoju antologijsku zbirku „L'arte del violino“, koja se doista odriče ovoga nezaobilaznog temelja baroknoga sloga, ali u kojemu je upravo umijeće, pa čak i naslovom, u prvome planu. Dvanaest violinskih koncerata ove zbirke najsočniji su plodovi jeseni glazbenoga baroka, a u brzacima njihovih virtuoznih pasaža i u širokom toku solističkih zapjeva skriva se cjelokupna čarolija baroknoga koncertiranja, zbog kojega je ovaj veliki talijanski majstor s pravom zaslužio titulu oca modernoga instrumentalnog virtuoza. Solističke kadence u ovim djelima, tzv. *capriccia*, poslužit će kasnije najslavnijemu među violinističkim virtuoza Niccolò Paganiniju da na njihovu uzoru sklada svoja solistička „Capriccia“, op. 1, ali ono najbitnije za daljnji razvoj ovoga teksta nije krajnji virtuoza ovih ostvarenja, već iskričava mješavina sviračkoga umijeća i predstavljačkog artizma koja, u rukama umješnoga majstora i dobrog zanatlije poput Locatellija, može izazvati oduševljenje publike, uzburkati maštu i pokrenuti emocije. Locatellijevo umijeće doista to i uspijeva, a njegova djela u „Umijeću“ svježija su i nezaustavljiva, pitka, tečna i protočna, bazirana u onome što glava može zamisliti i ruke mogu napraviti. Njegovo umijeće proizlazi iz instrumenta samog, iz svakodnevnoga bivanja uz njega i bavljenja njim. Ono kao da se nikad ne pita o višem smislu svojega postojanja. Ono je i umijeće i umjetnost istodobno.

Locatelli će preminuti 1764. godine, a njegov francuski „kolega po instrumentu“ Jean-Marie Leclair iste te godine, nakon iznimno burnoga života i pod okolnostima nasilne smrti (1697. - 1764.). Leclair će biti francuski odgovor na Locatellijevo instrumentalno umijeće, zbog čega će ga njegovi sunarodnjaci proglasiti ocem francuske violinističke škole. On će u koncertantni žanr unijeti specifično francuski osjećaj za sofisticirani način glazbenoga izražavanja i bogatstvo harmonijskog jezika, koje je tipično ne samo za njega već i za još jednoga velikog Francuza, koji će simbolikom generacijskoga odlaska također preminuti te iste 1764. godine - Rameau.

Jean-Philippe Rameau (1683. - 1764.) skladat će 1741. godine zbirku „Pièces de clavecin en concerts“ kao jedan od vrhunaca barokne instrumentalne glazbe. Pet komornih koncerata ove zbirke najfinije su istakani primjeri njegova skladateljskog dara, najpažljivije spjevane kitice barokne glazbene poezije i tankoćutno izvedene umjetnine nemjerljive harmonijske ljepote na specifično francuski način. Ako glazba može prenijeti fluidni svijet poezije, onda su ostvarenja ove Rameauove zbirke glazbena poezija sama, s cjelokupnim univerzumom suspregnutih izražaja i suptilno kontroliranih emocija. Ostvarenja nestvarne barokne ljepote u kojima se čitava forma raskošno razlistava iz jedne jedine inicijalne glazbene klice, iz jedne do kraja naglas neizgovorene misli ili samo jednoga suspregnutog uzdaha. U ovim Rameauovim koncertima pjevaju instrumenti, ali kao da pjevaju ljudi čulnu pjesmu između života i smrti, kojoj nisu potrebne riječi da bi dotakla i onu najdublju žicu ljudskoga postojanja.

No, kada Nijemac Christoph Willibald Gluck (1714. - 1787.) - rođen iste godine kad i njegov sunarodnjak Carl Philipp Emanuel Bach - samo dvadesetak godina kasnije svojom operom „Orfej i Euridika“ uputi znameniti proglas reforme opernoga žanra, i njegovi likovi nastavit će pjevati, ali će autor ovim opernim remekdjelom uputiti jasan zahtjev za odricanjem od vokalnog umijeća pojedinca u korist forme, sadržaja i glazbene drame. Hamburški Bach i Bečanin Gluck - taj „maštoviti inicijator nove glazbene dramatike“ kako ga naziva Rummenhüller, zaorat će svaki svojim skladateljskim plugom duboke brazde novih glazbenih žanrova, novoga načina izvođenja, skladanja i poimanja glazbe uopće. Lakoća baroknoga postojanja prepustit će mjesto klasički formiranom entuzijazmu novoga doba. Barokna retorika i rascvjetani oblici umaknut će se pred čistoćom izražavanja i arhitektonikom klasičkog oblika. Glazba će promijeniti svoje agregatno stanje iz protočnog u kruto. Dogodit će se fazna promjena koja će odrediti glazbenu umjetnost narednih stoljeća.

Pa ako se u vratolomnim pasažama Locatellijevih i Leclairovih koncerata glazba obrušavala niz violinske strune poput gorskoga brzaca, a u Rameauovim djelima žuborila intimnu glazbenu poeziju šumskog izvora, onda je ova promjena agregatnoga stanja simfonijama E. Ph. E. Bacha i operama Ch. W. Glucka pružila kristalno čvrste strukture unutar koje su mogli krajnjom jasnoćom izraziti svoje glazbene misli i ideje.

Do naglih promjena poput ove u prirodi dolazi u zavisnosti od promjene neke od funkcija stanja, temperature na primjer. U glazbi

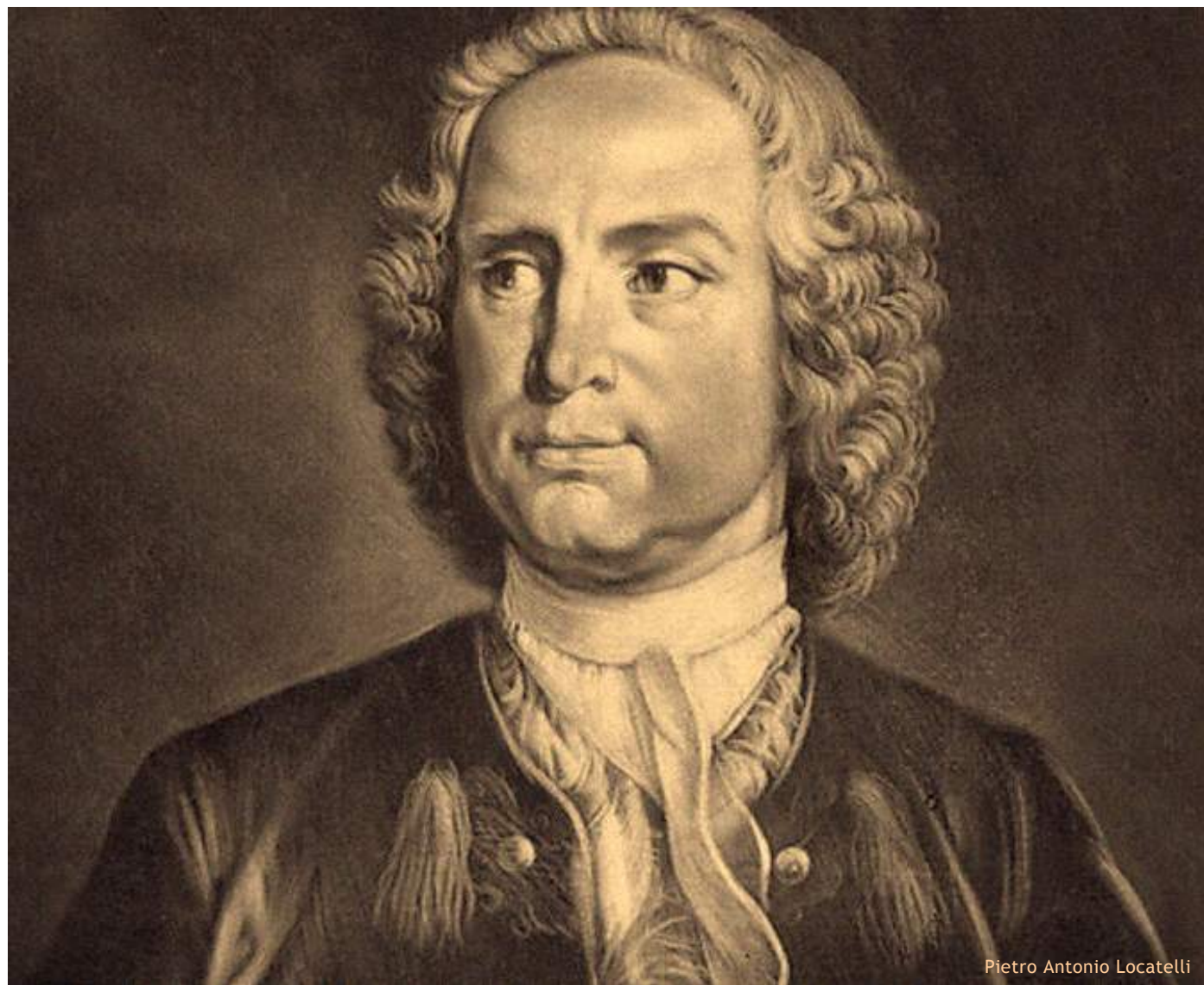
kao odrazu ljudskoga duha to se može dogoditi zbog promjena u društvu i njegovu ustrojstvu. No pitanje zašto je došlo do takve velike i nagle promjene, pitanje je izvanjskih okolnosti koje nas u ovom trenutku ne zanima. Za nas je mnogo važnija jedna druga opservacija, a ta je da se kod fazne promjene događa preobrazba iz jednoga makroskopskog uređenja u drugo, ali da je objekt te promjene u svojoj biti zapravo uvijek jedan, isti, nepromijenjen.

Glazba je prema tome samo jedna, a stilovi su njena različita agregatna stanja. A opet, vratimo li se Hamvasu, i glazba je poput vina samo maska božanskoga Jednog kojega ne umijemo drukčije imenovati. To drugim riječima znači ne samo da se glazba iz čvrstoga u nekom trenutku i pod specifičnim okolnostima može ponovno vratiti u tekuće ili preobraziti u plinovito stanje, nego da nam ovaj način razlikovanja otvara i mogućnost prepoznavanja te imenovanja suptilnih stilskih promjena u opusima pojedinih skladatelja, pa čak i u samo jednoj skladbi. Tako primjerice kristalno čvrsta struktura Bachove simfonije neće okameniti emocionaliziranu špicu njegova osjećajnog stila, isto kao što se niti fluidni karakter Rameauove glazbene misli neće raspliniti pod prenapregnutim osjećajima barokne retorike.

Zato se Paganini stotinjak godina kasnije i može ugledati u Locatellijeva koncertantna ostvarenja, kao što se i Richard Wagner mogao, s druge strane, nadovezati na Glucka kao na svoj operni uzor. Ova nas metodologija pritom čuva i od imperativa nepotrebnog vrednovanja između staroga i novog, boljega i lošijeg, nazadnog i naprednog. A to je osjećaj koji doista oslobađa!

Otvara li to, međutim, nepregledni prostor kaosa među stvarima koje su već jednom uredno posložene, označene i katalogizirane? Zapravo ne, jer nas fenomeni poput glazbene pretklasičke krajnjom složenosti svojih pojava, poput Hamvasevih vina, uvijek iznova postavljaju pred novi zadatak razlikovanja, prepoznavanja i imenovanja. Riječi tu jesu doista nedostatan, a opet itekako snažan alat kojim imenujemo stvari i razlikujemo pojave našega egzaktno oblikovanog svijeta, poput kataloga ili ormara s bijelim rubljem, zaključuje Hamvas.

Ormar prepun uzbudljivih ostvarenja i glazbenih osobnosti sredine XVIII. stoljeća doista zaslužuje da ga se uvijek iznova slaže, prepoznaje i razlikuje. A svi koji to pokušaju, u susretu s Locatellijem, Leclairom, Rameauom, Gluckom ili Bachom, bit će itekako bogato nagrađeni.



Pietro Antonio Locatelli