

*borko špoljarić* IŠČEZAVANJE GRANICA



*Kada je mladi i nadareni stanovnik većini vjerojatno nepoznate Jazavice pokraj Novske, četrnaestogodišnji Marko Martinović početkom rujna ove godine nastupio u finalu prestižnoga Eurovizijskog natjecanja za mlade glazbenike, malo tko je u hrvatskoj kulturnoj javnosti doista shvatio važnost i veličinu toga, za hrvatski kulturni identitet, značajnoga kulturnog događaja. Muzikalnom izvedbom Meditacije iz opere „Thaïs“ Julesa Masseneta na tamburi, Marko je učinio mali korak za glazbu, ali veliki za taj instrument. Instrument duboko ukorijenjen u hrvatskoj tradicijskoj glazbi tako je predstavljanjem pred publikom na velikoj pozornici u središtu Kölna i milijunskim auditorijem ispred malih ekrana, te na velika vrata zakoračio internacionalnom klasičnoglazbenom scenom.*

Nada koju je gajio uski krug glazbene javnosti, da bi mladi Jazavčan nakon Monike Leskovar i Filipa Merčepa kao treći hrvatski finalist mogao napokon osvojiti natjecanje koje je i u proteklim izdanjima pokazivalo sklonost novim i egzotičnim glazbalima, pokazala se nažalost neutemeljenom. Pobjedu je odnio mladi poljski saksofonist Łukasz Dyczko, pokazavši uvjerljivo vladanje glazbenim vokabularom i dobro poznavanje glazbene gramatike u „Rapsodiji za alt saksofon“ suvremenoga belgijskog skladatelja Andréa Waigneina, a Łukaszevim pobjedničkim nastupom natjecanje koje se održava od 1982. godine dobilo je prvog laureata-saksofonista.

Od izuma Adolphea Saxa 1840. godine ovom instrumentu trebalo je više od stoljeća i pol kontinuirane glazbene prakse ne bi li uopće došao u poziciju ravnopravnoga natjecanja s glazbalima puno dugovječnije tradicije. Pa iako su im polazišne točke posve različite, ugledajući se u primjer saksofona, tambura je Markovim eurovizijskim nastupom dobila dalekosežnu priliku kontinuiranoga rasta i razvoja u novome glazbenom okruženju, a s time i mogućnost dosezanja statusa punokrvnog koncertantnog glazbala. Tijekom dugog niza godina trebat će, dakako, puno dobrih izvođača, skladatelja, pedagoga pa i lobista želi li se postići takav cilj, ali u ovom trenutku, održi li se kontinuitet glazbene prakse te razvije li tambura u potpunosti vlastiti dijapazon izražajnih sredstava i tehnika, nitko ne može tvrditi da takav cilj nije ostvariv.

Za razliku od tambure, pa i saksofona, čembalo će se u percepciji prosječnog slušatelja zasigurno učiniti glazbalom posve drukčije tradicije. I doista, ono baštini dugovječniju i po svemu bogatiju skladateljsku i izvođačku praksu, ali, za razliku od saksofona ili tambure, ta praksa nije kontinuirana te je s novopobuđenim zanimanjem za ranu glazbu, koja je početkom XX. stoljeća ponovno probudila i zanimanje za ovaj instrument, trebalo sasvim iznova definirati njegova izražajna sredstva i tehnike.

Ponovnu pojavu čembala u glazbenoj praksi na vrlo zanimljiv način opisuje Nikolaus Harnoncourt u eseju „Stara glazbala - da ili ne?“ iz knjige „Glazba kao govor zvuka“ (izdana izvorno 1982. godine u prijevodu Antuna Mrzlečkog), opisujući pritom zanimljive početke, vizije pa i stranputice pokreta za ranu glazbu koji se pojavio dvadesetih i tridesetih godina prošloga stoljeća.

Pokret za ranu glazbu, kako pojašnjava Harnoncourt, bio je dio širega društvenog pokreta usmjerenog protiv dvostrukog morala u društvu nakon Prvoga svjetskog rata, s ključnom riječi "protiv" koji je i taj ranoglazbeni pokret odredio kao „ideološki utemeljenu protuglazbu“,

usmjerenu *protiv* tada etabliranoga repertoara simfonijskih koncerata i opernih kuća. Njeni predvodnici, pak, nisu bili glazbeni profesionalci, nego mahom oduševljeni diletanti, koji su vjerovali da se upravo u ranoj glazbi utjelovljena ona „čista, prava, objektivna“ glazba odtorećena lažne romantizirane osjećajnosti i isprazne briljantnosti onodobnih koncertnih podija, a njihov cilj djelovanja nije bio širenje i preporod rane glazbe unutar standardnoga repertoara, već upravo suprotno, njeno zadržavanje unutar uskoga i zatvorenog kruga odabranih istomišljenika.

„*Pionirsko vrijeme smije griješiti*“, zaključuje Harnoncourt, ali samo ako sljedeće generacije „spoznaju i istrijebe te pogreške“.

Početak 1950-ih kada paralelno s pokretanjem ansambla *Concentus musicus* počinje upućivati zahtjev za novim poimanjem glazbe, Harnoncourt predlaže i novi koncept profesionalnog glazbenika. Prema njemu, u situaciji u kojoj suvremena glazba po prvi put u povijesti ne čini okosnicu koncertnog repertoara (kako je to bio slučaj npr. u doba Monteverdija ili Mozarta), glazbenik si više ne može priuštiti selektivnu poziciju samo *teoretičara* ili samo *praktičara*. Sada, kada je gotovo sva glazba na repertoaru bez razlike zapravo „stara“ glazba, te da bi tu „staru“ glazbu relevantno preveo u naše doba, glazbenik mora ponovno naučiti govoriti mnogobrojnim jezicima glazbene prošlosti, a samo tako bit će moguće izbjeći sveprisutnu banalizaciju glazbe na puko sredstvo emocionalne ugone te vratiti joj status živoga umjetničkog jezika koji može mijenjati ljude u samim temeljima njihova postojanja.

Svako glazbeno djelo je, prema tome, „*umjetnička izjava jednog doba i jednog čovjeka s posebnim zahtjevima za slušatelja i glazbenika*“, a takvo puno šire poimanje glazbe, koje daleko nadilazi promišljanje isključivo rane glazbe, pruža nam mogućnost da glazbena djela, prihvaćamo kao žive umjetničke organizme, a ne kao mrtve muzejske artefakte, bez obzira koliko nas vremena od njih dijelilo.

Postoji li u našem poimanju glazbe, u našem obrazovanju i glazbenoj tradiciji, međutim, granica takvom pristupu i koliko daleko smo spremni ići? Na to pitanje pokušat ćemo odgovoriti djelom čiji će nam se status na prvi pogled učiniti neupitnim, „*Posvećenjem proljeća*“ Igora Stravinskog. U nekom smislu, „*Posvećenje proljeća*“ jest i još dugo će ostati ultimativno remekdjelo glazbenog modernizma. Postoje djela u kojima nikad do kraja neće biti moguće istrošiti modernistički potencijal ugrađen u njih voljom njihovih stvoritelja, a „*Posvećenje proljeća*“ zasigurno je jedno od njih.

Od kontroverzne praizvedbe Stravinskijeva baleta dijeli nas više od stotinu godina te da bi prema tome o njemu danas bez ustezanja mogli govoriti kao o „povijesnoj“ glazbi, jednako kao što je u osnovi „povijesna“ i Bachova „*Muka po Ivanu*“ ili Monteverdijeva „*Krunidba Popeje*“. No možete li zamisliti „povijesno osviještenu izvedbu“ Stravinskijeva remekdjela, kao što danas više ne možete zamisliti suvremenu romantiziranu izvedbu Bachove „*Muke*“ ili Monteverdijevu „*Krunidbu*“? Čini se da bi mogući odgovori mogli biti (ne)očekivano jednoznačni.

Potreba za „povijesnom osviještenosti“ u glazbi čini se da je stala negdje s prvim razdobljem simfonizma te da nam se takav pristup ne čini neophodnim za glazbu nakon toga razdoblja, jer sasvim očigledno dijelimo dojam da se glazbena praksa kasnoga romantizma, kroz tradicionalni obrazovni sustav i pretplatnički koncertni život, protegnula sve do današnjih dana. No jesmo li posve u pravu i nije li moguće da su neke navodno neupitne istine, pod utjecajem vremena, rutine i navika, izgubile ponešto od svojih inicijalnih značenja?

Harnoncourtova suradnja s Berlinskom filharmonijom na izvedbama simfonija Johannesa Brahmsa, ostvarena sredinom 1990-ih, temeljila se upravo na toj ideji. Njegov zadatak bio je potaknuti glazbenike koji ova djela izvode i više puta u jednoj sezoni, u orkestru koji zajedno s Bečkom filharmonijom baštini najpostojaniju tradiciju izvođenja ovih djela, da ih

još jednom „promisle i ponovno se zapitaju zašto ih izvode na određeni način, što je skladatelj doista htio i što se kroz godine pretvorilo u naviku kao rezultat stalnog izvođenja djela“. Rezultati zabilježeni između 1995. i 1997. godine bili su više nego plodonosni, a neki dotad manje zapaženi aspekti Brahmsova skladateljstva, zahvaljujući Harnoncourtovu povratku na najstarije dostupne orkestralne izvore, osvjetljeni su iz novoga kuta.

No Harnoncourtova suradnja s jednim od najvećih bastiona zapadne simfonijske glazbe, imala je i jedan puno obuhvatniji učinak. Samo koje desetljeće ranije takva suradnja s obje strane „granice“ bila bi jednostavno nezamisliva. Greška pionirske generacije bila je, što se Harnoncourta tiče, na taj način ispravljena. Dva do jučer suparnička tabora mogla su se sada naći na terenu oslobođenom ideološkog svrstavanja, na zajedničkom terenu glazbenoga djela. Kao što su pobornici ranoglazbenog pokreta desetak godina potom prihvatili i suradnju još jedne ranoglazbene ikone, Giovannija Antoninija s istim orkestrom, i je li to za njih bio još jedan šok, pa možda i izdaja, možemo samo pretpostaviti. U svakom slučaju, nadahnute interpretacije djela Johanna Sebastiana i Carla Philippa Emanuela Bacha iz 2010. godine pokazuju da pojmovi „autentičnosti“ i „povijesne osviještenosti“ sve više gube smisao.

Berlinska filharmonija tu niti zvuči niti izgleda kao simfonijski orkestar, a samo nas koncertni frak i leptir mašne podsjećaju na to da se još uvijek nalazimo unutar istog prostora „standardnog“ koncertnog rituala. Na taj način krug je zatvoren. Kula stražara simfonijskog repertoara preobrazila se u prvorazredni barokni i pretklasički orkestar, a njeni glazbenici u potpunosti su prihvatili Harnoncourtov ideal o kompletnom glazbeniku koji govori i razumije različite glazbene jezike.

Koliko god paradoksalno to izgledalo iz pozicije pionira ranoglazbenog pokreta, golemi posao i veliki trud brojnih zalagatelja za repertoar i izvođenje rane glazbe tako se zapravo u potpunosti isplatio. Jer

s prihvaćanjem pozitivnih tekovina ranoglazbenog pokreta, Berlinska filharmonija prihvatila je još jučer vjerojatno nezamislivu mogućnost varijacija unutar vlastite paradigme te na simbolički način odškrinula vrata svojega repertoara glazbama na koje u mnogim slučajevima tu do jučer nije bilo moguće ni pomisliti, ali još i više u interpretaciji koju nije bilo moguće ni zamisliti.

Ta promjena u perspektivi može dovesti do još jedne zanimljive, iako u ovom trenutku nezamislive mogućnosti, do postepenog gubitka potrebe za „specijaliziranim“ izvođačima i ansamblima, jer će njihova do jučer strogo čuvana „specijalizacija“ kao zaliha specifičnih znanja i umijeća sada postati svima dostupna i opće prihvaćena.

Mislite li da je takvo nešto nemoguće? Jedan mladi francuski orkestar pokazuje da se taj proces već događa! Utemeljen 2003. godine pariški orkestar Les Siècle nadovezuje se na Harnoncourtov ideal, smatrajući da svako „povijesno“ djelo, bez obzira na period i stil kojem pripada od baroka do suvremene glazbe, zaslužuje biti svirano na njemu adekvatan „su-vremeni“ način i jednako tako „su-vremenim“ instrumentima. To konkretno znači da za pojedine programe, glazbenici ovog orkestra koriste i do tri seta različitih „povijesnih“ instrumenata. A takav pristup otvara im niz uzbudljivih mogućnosti! Tako, primjerice, u istoj koncertnoj večeri mogu suprotstaviti Ravelovu koreografsku simfoniju „Daphnis et Chloé“ s Rameauovom opernom jednočinkom „Daphnis et Eglé“, na baroknim instrumentima za Rameaua i na francuskim instrumentima s početka XX. stoljeća za Ravela. A takav svjež pristup otvara brojne nove mogućnosti kreiranja programa i razvoja repertoara čije granice još uvijek ne možemo niti naslutiti. Primjer orkestra pokazuje još nešto: da su nove generacije glazbenika obrazovanije, informiranije i u svakom pogledu spremnije možda više nego ikad odgovoriti velikim zahtjevima Harnoncourtova ideala.