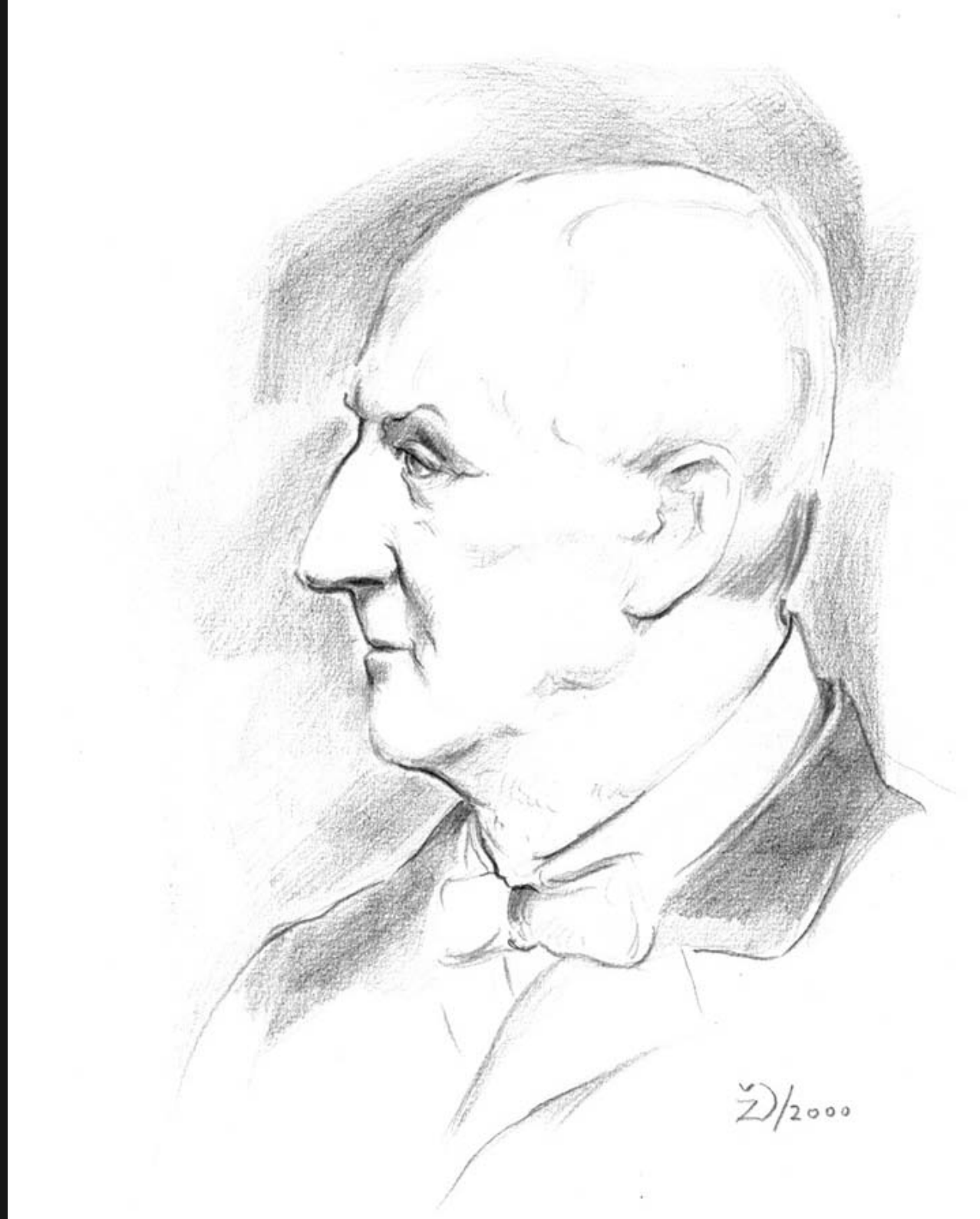


borko špoljarić ANTON
BRUCKNER

- Dahlhausov poučak



Šesta simfonija ružno je pače Brucknerova skladateljstva. Zovu je i Pepeljugom. Jednim okom pogleda usmjerenog na djela koja joj prethode, drugim uprtim ususret završnoj simfonijskoj trilogiji. Dugo nije uživala naklonost dirigenata. Vezivali su je uz mišljenje prema kojemu se ne može mjeriti s drugima, posebice ne s finalnim Brucknerovim trolistom. Tijekom cijeloga prošlog stoljeća Šesta je birana rjeđe, već od Treće nadalje. Zaobilazili su je, bila je zanemarena. Zato i nije, sve donedavno, ni često snimana.

A to se, zapravo, može činiti čudno, uzmemo li u obzir da je relativno kratka, barem kad je o Brucknerovu opusu riječ. U svakom slučaju, kraća je od posljednjih ostvarenja. Osim toga, oblikom je donekle jednostavnija. Je li Šesta zato bila Brucknerov kompromis, kojim se pokušao približiti bečkoj javnosti koja mu, zbog poznatih sukoba naprednjaka i konzervativaca, vagnerijanaca i antivagnerijanaca, nije bila sklona? Usto, Šesta je naknadnim zahvatima u glazbeno tkivo vjerojatno i najmanje oskrvrnuta, svakako među onima koje su takvim postupcima ostale najmanje dodirnite. Zbog toga gotovo uopće ne pripada 'problemu Bruckner', toj kompleksnoj problematici naknadnih verzija, skladateljevih i tuđih revizija te različitih intervencija u Brucknerovo djelo.

Sam Bruckner nazvao ju je najdrskijom (*Die Sechste, die keckste*), ne pojasnivši misli li na nešto više ili je to tek ironična igra riječi. Šesta na

razmeđu opusa, ukusa, dirigentskih odabira. Drska. Zanemarena. Ružno pače. Posebna. Razloge njezine manje zastupljenosti nerijetko povezuju sa završnim stavkom. Često se, naime, govori da je Šesta djelo bez pravoga finala. To bi trebalo značiti da ona, suprotno očekivanjima, završnim stavkom ne doživljava apoteozu prethodnoga materijala. Zovu je i 'filozofskom', zato što je u refleksivnom odnosu prema svojim prethodnicama.

U godini 200. obljetnice Brucknerova rođenja, Šesta za mnoge vrlo vjerojatno neće biti prvi odabir. No danas možemo imati drugi pogled na to djelo, kojim ćemo nanovo otkriti ono posebno u njemu: začudni karakter. I iznimnu ljepotu koja će nam potvrditi da Bruckner doista nije „devet puta skladao jednu te istu simfoniju“. Jer uzmemo li u obzir upravo Šestu, odgovor je ne. Definitivno - ne.

A Šesta simfonija jest doista posebna. I doista je posebno krojena. Pri čemu su neki bili nemilosrdni u njezinoj osudi, dok su se drugi upinjali opravdati njezino postojanje. „Oslobodimo li svoj um,“ pisao je sir Donald Tovey u obranu djela, „ne samo od predrasuda, nego i od pogrešnih stajališta, te ponašamo li se prema Brucknerovoj Šestoj kao prema vrsti glazbe koju dosad nismo čuli, nema sumnje da će nas njezina visoka kvaliteta pogađati svakim sljedećim taktom.“

Je li onda Šesta simfonija manje brucknerovska? I zašto je, ako i jest, posebna?

Trebalo bi odmah reći da je Šesta djelo velikih zahtjeva. I ona, s jedne strane, poput drugih Brucknerovih simfonija, želi ispuniti kategorički zahtjev simfonijske monumentalnosti. Simfonija, koja je od Beethovena

postala velikom formom, u kojoj je s malo djela velike izražajnosti trebalo postići konačni cilj, nakon krize pedesetih i šezdesetih godina 19. stoljeća, u dva iduća desetljeća - s djelima Brucknera i Brahmsa, Čajkovskog, Borodina, Dvořáka i Francka, stupila je u novo doba. Drugo doba simfonije. Razdoblje koje je simfonijskoj vrsti osiguralo dominaciju do današnjih dana. Monumentalnost je bio imperativ koji se nakon Beethovena nije mogao izbjeći. Bruckneru je bila „darovana od prirode“, kaže Dahlhaus i nastavlja: „On je takoreći gurnut u 19. stoljeće kao njemu strano razdoblje, kojemu u nutrinu nije pripadao i čije probleme nije dijelio.“ I sam Bruckner piše: „Kako je sadašnji položaj svijeta duhovno gledano slabost, bježim u čvrstinu i pišem jaku glazbu.“ Za monumentalnošću u Brucknerovoj *Šestoj* nije potrebno dugo tragati. Dovoljno je provjeriti prvu oznaku za izvođenje. *Majestoso - sj.* Pretpostavlja se od latinskog *maiestas*. Vrlo vjerojatno u smislu s 'vladarskom moći'. Više s dostojanstvom, nego veličanstveno.

S druge strane, *Šesta* se pokazuje krajnje poetičnom, u mnogim etapama izrazito lirskom. Ne kaže se slučajno da upravo *Šesta* čuva neke od najljepših poglavlja Brucknerova melodijskog dara. Ako su blokovi zvuka, stoga, i ovdje monumentalni na način na koji je to mogao ostvariti samo taj veliki simfonijski epik, ima u *Šestoj* i trenutaka najintimnijega komornog muziciranja, istinskog lirizma, koji u misli može dozvati čak i sjenu Brucknerova antipoda Johannes Brahmsa, ma koliko se to može činiti oprečnim. U sukob koji je harao Bečom 1880-ih, s Brahmsom koji je bio postavljen u suprotnome kutu, bili su, uostalom, uvelike mimo vlastite volje uvučeni obojica. Tko želi čuti, čut će u *Šestoj* i Brahmsa, pa i

Schuberta. Najvećom žrtvom toga besramnoga procesa pokazao se upravo prostodušni lik majstora iz Linza.

Kako bi glazba u *Šestoj* ipak tekla, potrebno je između liričnosti i monumentalnosti uspostaviti podrazumijevajući suživot. S jedne strane, ulagati puno u fino tkanje tonskoga materijala. Onako kako to, primjerice, s Tonhalle-orkestrom iz Züricha recentno radi Paavo Järvi. Istodobno, stalno održavati brucknerovski žar u utrobi simfonijskoga toka. Onako kako je to s Minhenskim filharmoničarima činio, recimo, Sergiu Celibidache. *Šesta*, osim toga, gotovo svakim taktom lavira, neprestano se kreće između dura i mola, svjetla i tame, između dva također suprotstavljena pola. Na samom početku, u dionicama violina, pulsira svjetla ritamska figura, tzv. Brucknerov ritam. Istodobno, u radnju ulazi tamna i puzajuća prva tema koju iznose duboki gudači. Tema je postavljena u duru. Tonalitet A-dura skladatelji su često koristili za postizanje svijetloga tonskog efekta. Beethovenova *Sedma* ili Mendelssohnova *Talijanska simfonija* dobri su primjeri za to. Na prvi pogled, Bruckner čini isto, no njegova je glazba u A-duru stalno obogaćivana melodijskim i harmonijskim iskoracima. Tonovi *ge*, *be* i *ef* stvaraju osjećaj nemira i neke slutnje kojoj nije moguće izmaknuti. Laviranje između tih dvaju polova, svjetla i tame, na mnogim razinama djela, jedna je od najdojmljivijih karakteristika *Šeste*. U tome se sigurno zrcali njezina posebnost. U tome je možda i njezina 'drskost'.

Tu je i izuzetno bogatstvo glazbenoga materijala, koje pobija tezu o Bruckneru kao ekskluzivnom skladatelju nepreglednih muzičkih monolita. Posrijedi je višestruka, višestrana, višeslojna glazbena drama. Bogata, u kojoj stalno naviru nove asocijacije, u kojima se izuzetnim dinamizmom

izmjenjuju glazbene misli i ideje. U tom pogledu, *Šesta* se pokazuje kao golema slagalica, koja raznorodnim kockicama stalno odbija mogućnost da je se do kraja složi. Ključ Brucknerove slagalice upravo je u *Šestoj* razotkrio, međutim, već spomenuti Dahlhaus, kad je u *Glazbi 19. stoljeća* pokazao da je Brucknerov simfonijski stil, za razliku od Brahmsova (koji se temelji na tehnici razvojne varijacije), primarno obilježen ritmički. Brahmsova skladateljska tehnika, tvrdi Dahlhaus, polazi od rasporeda tonskih visina, a Brucknerova se temelji na ritmu, tzv. Brucknerovu ritmu. Iznesenu tezu Dahlhaus je potvrdio na primjeru odnosa prve i druge teme prvoga stavka. U njemu je pokazao da karakteristični 'Brucknerov ritam' prožima ne samo prvu monumentalnu temu (što je i više nego očito) nego jednako i drugu lirsku temu - što se na prvi pogled čini kao nemoguć slučaj. „Glavna i sporedna tema nalaze se jedna nasuprot drugoj kao tematski blokovi, čiji je ritam interno rigorozno objedinjen isto onako kako kontrastira prema van.“ Izvana, suprotnost je među tematskim blokovima izraženija od analogije. No iznutra, razina analogije itekako iznenađuje.

Ta trajna prezentnost ostanatnih ritmova u skladbi omogućuje Bruckneru ispunjenje imperativa simfonijske monumentalnosti. I to se u njegovu slučaju događa 'posve prirodno'. Slušajući *Šestu* na taj način, dobiva se dojam o fundirajućem ritmu koji neprekinuto ključa cijelim tijekom u pozadini djela. Štoviše, sve glazbene senzacije i sve slojeve Brucknerove glazbe počinje prihvaćati u odnosu na taj intrinzični fundament. No ritamsko načelo prenosi se i dalje, na tzv. motivski ritam kojim motivika poprima oblik. Intervali u motivici pri tome kao da uopće

nisu važni. Dovoljno je očuvati melodijsku gestu, pokazuje Dahlhaus, no bit se i tu manifestira u ritmu. A to je vrlo daleko od tehnike razvojnoga variranja. Motivsko povezivanje odigrava se, dakle, *ne* prema logici razvijajuće varijacije (u kojoj je svaka sljedeća varijanta posljedica prethodne i preduvjet sljedeće), nego metodom asocijativnosti, čujne sličnosti. Moguće je pretpostaviti da taj način skladanja potječe iz Bruckneru bliskog, orguljaškog načina razmišljanja. Iz neposredne blizine instrumentu, koja u tehnici orguljske improvizacije funkcionira prema sličnim načelima, logikom *onog što sjedi pod prstima*. U svakom slučaju, takvom metodom Bruckner je u *Šestoj* ostvario „gustu mrežu motivskih odnosa“ - tako gustu da izmiče tome da je se objasni analitički. No u slušanju ona se itekako dobro čuje.

Ta mreža u suodnosu je sa skladateljevom logikom komponiranja u blokovima. Tematski blokovi su pojam koji često vežemo uz Brucknerovu glazbu. O Brucknerovim blokovima u monografiji o našem brucknerijancu Lovri Matačiću, Marija Bergamo piše: „Umjesto jasnog razdvajanja ekspozicijskih, prijelaznih i provedbenih ploha nalazimo njihovo prožimanje, umjesto organskog izrastanja jednog dijela iz drugoga nalazimo formalnu tehniku slagalice, montažu blokova čija je građa višeznačna, a uz to neprestano varirana.“ Najteži je interpretacijski¹ zadatak, stoga, da glazbena građa u kontinuitetu velike forme „dobije odgovarajuću funkciju, prostor i mjesto“.

Spoznaja o asocijativnoj premreženosti Brucknerovih blokova, međutim, slijedom Dahlhauusa, može pomoći u tome. „Ako se u tendenciji

prema 'bloku' manifestira monumentalnost Brucknerove tehnike, tada se asocijacijskom metodom koja ono što je arhitektonski stratificirano takoreći prekriva mrežom motivskih odnosa, postiže mjera diferencijacije koja je nužna da se monumentalnost pojavi kao veliki stil.“ Ta je spoznaja vrlo važna da bi glazba iz prve teme *Majestosa* prešla u drugu. Da se druga tema ne pogubi u svojoj 'stratificiranosti'. Da se agresivna treća tema ne pojavi kao uljez, nego da 'prirodno' izraste iz onoga što joj je prethodilo. I tako dalje i tako dalje. Da bi se to postiglo, potrebna je svijest o Brucknerovim blokovima, kao i o gustoj mreži motivskih odnosa.

Takva spoznaja ključna je i za prigovor o zamornosti Brucknerovih tema koju je svojevremeno zabilježio jedan glazbeni kritičar, koji je tu pojavu opisao kao „pokušaj šetnje gradom s bezbrojnim semaforima, pri čemu se na svakom upali crveno čim pokušamo stupiti na zebru“. Druga tema prvoga stavka ili, primjerice, prva tema završnoga stavka (za koju bi se moglo reći da je schubertovska) imaju takva obilježja. Nose gotovo opsesivni poriv za ponavljanjem i stalnim pokušajima kretanja ispočetka. U takvim slučajevima Dahlhausov bi se poučak mogao pokazati ključnim za interpretaciju.

Brucknerovoj glazbi uvelike je štetila prispodoba o Bruckneru kao nezgrapnom naivcu, posvećenom isključivo Bogu, nepovjerljivom u samoga sebe, koji je u svoje partiture smjerno prihvaćao sugestije uglednih pripadnika bečkoga glazbenog establišmenta. Noviji komentatori ipak upozoravaju da se Bruckner itekako trudio sačuvati vlastite simfonije od neautoriziranih poboljšanja. Što bi u tom slučaju rekao naš ubogi skladatelj

da je čuo Marissa Jansonsa kako recentno s Berlinskom filharmonijom izvodi završne taktove njegove *Šeste*? Kako bi reagirao? I kako bi to komentirao? Bi li prihvatio Jansonov prijedlog o usporavanju i zamrzavanju glazbenoga tijeka, onako kako je to navodno činio kad su mu slične zahvate predlagali Löwe, Schalkovi i drugi? I zašto se Jansons uopće odlučio na takav potez kad slično nisu učinili, ili se možda nisu usudili učiniti, mnogi drugi prije njega?

Bruckner završetkom *Šeste* vraća uvodni motiv prve teme prvoga stavka. Ta sekvenca, u trijumfalnom zvuku A-dura, traje tek devet taktova. Njome Bruckner odlučuje zaključiti ostvarenje. Notni materijal ničim ne sugerira mogućnost sporijega tempa, a kamoli *ritardanda*. Gledamo li tamo, taj završetak javlja se u kontinuitetu prethodnih događanja. Tek oznake *fff* i *marcato sempre* upućuju na upute za izvođenje. Jansons se, međutim, odlučio na intervenciju.

No zašto? Vrlo vjerojatno zbog istoga onog uvjerenja u deficit finalnog u finalu djela. Zbog mišljenja da je tih nekoliko taktova nasilno montirano, gotovo naprečac napabirčeno. I doista, ima izvedbi, i ne tako malo, u kojima se događa upravo to. Na taj način isticao je, međutim, nešto što nije bilo potrebno isticati. I skrenuo pozornost na nešto što je upravo zbog toga postalo montirano i neprirodno. Izgubio je kontinuitet fundirajućeg ritma. I raskinuo Brucknerovu mrežu. A monumentalnost koju je želio prezentirati, da to nije učinio, dogodila bi se u Brucknerovu slučaju 'posve prirodno'.

Je li znao za Dahlhausov poučak? Možda bi ga on od toga i odgovorio.