

STJEPAN ŠULEK (1914. – 1986.)

S T J E P A N Š U L E K

Veliki hrvatski skladatelj Stjepan Šulek bio je nadasve svestran umjetnik, no napustivši već vrlo rano karijeru violinskog virtuozu, posve se posvetio skladanju. U svom impresivnom opusu oslanja se ponajviše na kasnu romantiku, s kojom sjedinjuje i elemente neobaroka, neoklasicizma i neoromantizma. Veliki je znalac kompozicijske tehnike i nenadmašan u instrumentaciji.

Šulekova glazba izvire iz njegove ogromne muzikalnosti i stvaralačke energije, iz čvrstog vjerovanja u svoje poslanstvo i umjetničke ideale, ali i iz njegove nepresušne glazbene invencije, te izvanrednog osjećaja za zvuk i interpretaciju. Šulek je odista bio jedan od najvećih interpretu svoga vremena, a njegove interpretacije, posebno one kao dirigenta Zagrebačkog komornog orkestra, ubrajaju se u sâm vrh svjetske izvođačke umjetnosti. Bio je također i sjajan pedagog, te je kao vrhunski arbitar u glazbeno-estetskim pitanjima predstavljao čvrst oslonac svojim đacima. Čak i oni među njima koji su kasnije krenuli posve oprečnim putovima i danas mu ukazuju bezrezervni respekt i sjećaju ga se sa strahopoštovanjem.

Stjepan Šulek bio je i ostao ključna ličnost hrvatske glazbe netom proteklog XX. stoljeća, kojoj je podario sve što joj je nedostajalo i time nas zauvijek zadužio.

S J E Č A N J A N A

Stjepan Šulek – skladatelj, dirigent, violinist, pedagog – neosporno je izuzetna ličnost, štoviše, jedinstvena umjetnička pojava na ovim našim prostorima. Njegovim preranim odlaskom kao da je otišao naš posljednji majstor renesansnog tipa, čovjek svestranih interesa i aktivnosti, čovjek sjajnog znanja, humanist, čovjek čvrstih životnih načela, konačno, čovjek izuzetne nadarenosti. Stjepan Šulek ostavlja iza sebe golem opus velikih glazbenih ostvarenja. Brojna njegova djela stoje kao kameni medaši poslijeratne hrvatske glazbene kulture, ukazujući na dva, rekao bih, suštinska elementa njegovih stvaralačkih postulata: majstorstvo i profesionalizam najvišeg ranga, te na duboku ljudskost i toplinu njegovog muzičkog izraza.

Čini mi se ovdje posebice važnim istaknuti činjenicu da se maestro Šulek dovinuo do svog skladateljskog umijeća gotovo sâm, bez učitelja, odnosno uz mnoge učitelje koje je sam birao, a izabrao je najveće: Bacha, Beethovena, Brahmsa, Wagnera,... i ostao im zauvijek vjeran. Činjenica da se jedan izuzetan talent u svom stvaralaštvu okreće prošlosti vrijedna je posebnih studija i razmatranja. Za mene to govori o svojevrsnoj anticipaciji pojava kojih smo danas svjedoci, osobito u literaturi i likovnim umjetnostima, o anticipaciji pojava postmoderne i pojava autora "s memorijom", kako se to danas kaže. Zaista, majstor Šulek je autor "s memorijom" i kao što Borges i Eco pišu o knjigama prošlih vremena, tako majstor Šulek u svojim partiturama govori o glazbi prošlosti. Ako nas je kao mlade ljude takav stav čudio i zbunjivao, stareći, i mi sami aktivni sudionici burnih zbivanja u glazbi, sve više okrećemo svoje lice prošlosti, nalazeći u njoj ljepotu, mir, red i ljudsko dostojanstvo, sve ono što nam naše nemirno doba uvelike uskraćuje.

VELIKOG UMJETNIKA



STJEPAN ŠULEK - THE ANTI PROGRESSIVE?

EVA SEDAK

U petnaest posljednjih godina prošlog stoljeća hrvatsku su skladateljsku scenu napustili redom neki od njezinih najznačajnijih predstavnika: Milo Cipra 1985., Stjepan Šulek 1986., Ivan Brkanović 1987., Boris Papandopulo 1991., Bruno Bjelinski 1992. i Natko Devčić 1997. Premda se moglo učiniti prirodnim očekivati da će njihovi odlasci slijedom tzv. smjene generacija u glazbi kojoj su pripadali pospešiti promjene estetičkih paradigmi, to se nije dogodilo iz nekoliko razloga. Djelomice zato što su promjene nastupile ranije i neovisno o njihovoj prisutnosti, djelomice zato što su neki od njih, poput Cipse i Devčića, i sami u tim promjenama živo sudjelovali i, napokon, zato što su neke estetike paradigme što ih je gornja generacija simbolizirala preživjele doba mijene, uklopivši se, uspješno mutirane i kamufilirane, u naš estetički polivalentni suvremenopostmoderni glazbeni krajolik, pridonoseći odatle prepoznatljivosti njegova mentaliteta, što su poneki nazivali tradicijom. To se prije svega odnosi na regenerativnu sposobnost Papandopulova neoklasiističkog glazbenog rukopisa s jedne strane i Šulekove kasnoromantične retorične sugestivnosti s druge, koja je, zaslugom škole koju je ovaj posljednji predvodio, obilježila djelo većeg broja njegovih učenika, bez obzira što su se ovi u tehničkom smislu deklarirali pripadnicima Učitelju posve stranih glazbenih svjetova. Teren, međutim, na kojemu je odlazak gornje generacije, ili barem njezina većeg dijela, ostavio ponajviše traga, onaj je vrijednosnih sustava i kategorija. A unutar njega promjene su višestruke, uočljive i dugoročne.

Papandopulov, Devčićev, Ciprin, a nadalje Šulekov profesionalni autoritet proizlazio je, dakako, iz karizmatičnosti njihovih osobnosti, ali i iz iznimnosti njihovih povijesnih pozicija. Bili su, naime, svjedoci i sudionici presudnih promjena u glazbi svoga vremena, a istodobno i predstavnici takvoga (vremena), koje je vrijednosti još uvijek mjerilo prema pravilima glazbe potpune sustavnosti. U nekim slučajevima u toj se poziciji na granici vidjelo mjesto prijelaza i mogućnost susreta, u onima drugima – raskida. Stjepan Šulek definitivno pripada ovom potonjima. Štoviše, ustrajnost kojom se desetljećima ponavljao (bez obzira koliko neupitno) stereotip o njegovoj profesionalnoj nedodirljivosti, uvijek kao svojevrsna anticipirana obrana pred mogućim pitanjima o estetici i stilu, samo je produbila jaz između njega i njegove (glazbene?) okoline, pretvarajući ga postepeno u mučenika-izopćenika sa čijim se trajnim "izvan" i "protiv" identificirala negativna energija nekoliko glazbenom avangardom frustriranih naraštaja. I bez obzira koliko taj predodžbi o sebi Šulek sâm pridonosio, a jest, danas nisam sigurna da je to bilo dobro. Ni za njegovu glazbu, ni za njegovu (glazbenu?) okolinu. Općenito prihvaćena i višestruko ponavljana definicija Šulekove povijesno-glazbene pozicije otprilike glasi: njegov pretežno instrumentalni opus otvara umjetnika izrazite sintetičke snage koji je barokno strukturiranom glazbenom gradom, romantičnom izražajnošću i klasičnim poimanjem glazbenog oblika znao objediniti europsku glazbenu tradiciju XVIII. i XIX. stoljeća, te istodobno na tim temeljima izgradio sugestivni individualni stil. Unutar kulturnog prostora na kojemu je djelovao takva je formulacija mogla

poslužiti kao potpora muzikološkoj interpretaciji prema kojoj "neo" stilovi bolje uspijevaju upravo tamo gdje za matične stilove nije bilo pravih uvjeta – što donekle vrijedi za hrvatski glazbeni barok, u potpunosti za gotovo nepostojeću hrvatsku glazbenu klasiku, a u velikoj mjeri i za takozvanu kasnu romantiku, kojom se u nas i nadalje pogrešno etiketiraju zastarjeli izdanci ranoromantičnih pokušaja. U takvom kontekstu Šulekova je sinteza mogla imati katalizatorsku funkciju, a jedna je od njezinih osnovnih značajki posvemašnja otpornost prema različitim estetičkim diktatima s kojima se Šulek za svog djelatnog vijeka susretao. Tako osobito prema onome neonacionalnom, na folkloru izgrađenom angažiranom realizmu aktualnom u hrvatskoj glazbi nakon 1945., kao i prema onome avangardnim tendencijama koje su se u Hrvatskoj pojavile '60-ih godina prošloga stoljeća. Ogradiivši se, dakle, i od jednog i od drugog, Šulek je svoje veliko zanatsko majstorstvo stavio u službu skladateljstva unutar kojega je, unatoč stanovitim izražajno-jezičkim konstantama, moguće uočiti razvoj od neobarokne i neoklasične monumentalnosti do kasnoromantične diskurzivnosti. Energija one prve najrazgovornije se očituje u skladbama između 1942. i 1964. godine, dakle u prve četiri simfonije, osobito "Drugo" (1944.-1946.) i "Četvrt" (1954.), u prva tri klasična koncerta (1944., 1952., 1957.), u većini solističkih koncerata, te u obje, prema Shakespeareu koncipirane opere, "Korioran" (1953.-1957.) i "Oluj" (1969.). Od "Pete simfonije" (1964.) nadalje, a osobito od "Trećeg klavirskog koncerta" (1970.), preko "Koncertnih etuda SOS za glasovir" (1971.) i orkestralnog "Epitafa" iz iste godine, ili "Koncerta za orgulje i orkestar" (1974.) moguće je pratiti otvaranje Šulekova kompaktnog orkestralnog sloga prema sve blještavijoj zvukovnosti Ravelova ili R. Straussovskog kova, kao i strogih klasičnih i baroknih formalnih obrazaca prema rapsodičnim, vrlo često izvanglazbenim programom vođenih oblika. Taj izvanglazbeni program, prisutan doduše i u Šulekovim ranijim skladbama, primjerice u "Drugo simfoniji" (pod nazivom "Eroica"), ili u "Četvrt" (pod motom "Desperans Pacem, Spero"), ili u "Drugom klasičnom koncertu" posvećenom "Slobodi duha i misli", ili u kantati "Zadnji Adam" (1964.) prema apokaliptičkim stihovima S. S. Kranjčevića, uvijek u službi angažmana za pozitivni humanitet, u kasnijem stvaralaštvu poprima snagu poruke i upozorenja.

Unamunovsko, na Schopenhauerovom metafizičkom pesimizmu i Spenglerovom "mračnom predosjećaju filozofije vremena" odnjegovano "tragično osjećanje života", ta "zebnja zbog svega da bude sve ostalo, nakon što nitko nije uspio do kraja biti ono što jest i ono što nije, istodobno i zauvijek", u temeljima je Šulekova svjetonazora i muzikaliteta. O tome postoje skladateljeve nedvosmislene izjave ("današnji svijet, tu užasnu tragediju ljudskog rodu, osjećam kao fizičku bol", iz razgovora u zimi 1972.), a na to upućuju i mnogi naslovi i podnaslovi njegovih skladbi ("Epitaf, jednoj izgubljenoj iluziji", ili "SOS, koncertne etude" izgrađene na jednom od Šulekovih lajtmotiva, ritmičkoj formuli proizišloj iz Morzeova signala, koji se između ostaloga javlja i u "Koncertu za orgulje i orkestar" s podnaslovom "Memento"). Pri motrenju

Šulekove glazbe taj idejni kontekst, dakako, nije moguće zanemariti, premda, istodobno, ne bi valjalo baš svaku pojedinost njezine strukture, bez obzira na primamljivost mogućih analogija, tumačiti isključivo u njegovu ozračju. No, istina jest da, za razliku od Papandopula, Šuleka ne vode prvenstveno fraza, ritam i boja zvuka, nego ideja, kojoj se fraza, ritam i boja zvuka podvrgavaju u dramatičnom okršaju stvaranja, rađanja glazbe. To betovenijansko nastajanje (*das Werden*), koje nasuprot moctartijanskom nastalom (*das Gewordene*) nosi klicu svih budućih propasti i pokreće sve parametre Šulekove glazbene građevine za koju su, kao za sve građevine, najvažniji zakoni oblika shvaćeni kao energija kretanja opstojanja. Sve dok se unutar dualističkim (klasično-sonatnim) načelom uvjetovanog kretanja ravnoteža nazire kao cilj što ga je moguće dosegnuti, u Šulekovu glazbenom zdanju vlada suglasje između iskaza i kazivanja. Kada, međutim, iskaz, značenje (voljela bih izbjeci primislama opterećenu riječ: poruka) nastoji nadglasati kazivanje, nadovežući se na poznato Nietzscheovo upozorenje da je "u prirodi ljudske percepcije sposobnost da sklop zvukova prihvati kao simbol nečeg drugog razvijenija od sposobnosti da ga prihvati kao čisto zvucanje", tada oblik, kao energija, gubi ravnotežu, neki njegovi dijelovi hipertrofiraju na račun drugih, vertikalna gubi strogu funkciju, horizontala iz teme prelazi u pjev, motivi se na način signala množe i preduresku bez vidljivog razloga, zvuk postaje mjestom čiste igre i fizičkog užitka, glazba otvara sve pukotine i ponore svog bića. "Čudovišnog" rekao bi Šulekov učenik Dubravko Detoni. Profesionalni autoritet otkriva svoju ranjivu stranu, Šulek majstor ugiba se Šuleku igraču sposobnom čak i za iskorak u smjeru koji bi se unutar njegova svijeta mogao tumačiti kao modernistička pustolovina. Meni osobno najdražem Šuleku.

Zvuk postaje mjestom fizičkog užitka. Zаметke tog tipično kasnoromantičnog osjetilnog hedonizma nalazimo već u rana "Tri preludija za glasovir" ili u nestvarnim, gotovo ligetijevskim polifonim prepletima drugog stavka, "Corale", "Drugog klasičnog koncerta", da bismo njegovoj pravoj eksploziji prisustvovali u Šulekovu kasnijem klavirskom opusu, osobito u briljantnim girlandama "Koncertnih etuda". U posljednjoj od njih javlja se i karakteristični "come Campanelli", kao zvukovnost i kao simbol što istodobno na materijalnoj i značenjskoj razini narušava formalni predložak. Prvi su puta "Šulekova zvona" otkrila u trećem stavku "Trećeg klavirskog koncerta", potom u prvoj i posljednjoj minijaturi njegova klavirskog ciklusa "Malo pa ništa" (1971.) – "Zvona" i "Opet zvona" njihovi su naslovi – te u završnim grupacijama ekspozicije i reprize prvoga stavka "Sedme simfonije" (1979.) nad kojom lebdio smisao jedne rečenice iz privatnog pisma: "pjevati kad je vrijeme pjevanja, umirati kad je vrijeme umiranja", upozorava i pita tada sâm Šulek u svom autorskom komentaru.

Višeslojnost povijesnih kodova koja ostvaruju posebnu vrst Šulekove stilske polifonije, skladanje glazbe o glazbi i iz glazbe, višeznačnost asocijativnih krugova koja razara skladbene organizme, podvojenost između tehnike što je uvjetuje materijal i izraza koji se njime nastoji postići. Svi ti iskoraci prema Šuleku (samo privedno?) novim svjetovima možda nigdje tako zorno ne izranjaju kao u ciklusu od pet

gudačkih kvarteta "Moje djetinjstvo", koji nastaje u posljednje dvije godine skladateljeva života. Spajajući početak s krajem, taj je kvartetski ciklus sve osim onoga što bismo očekivali od skladatelja "golemog strahopoštovanja prema gudačkom kvartetu kao najčišćem muzičkom obliku lišenom dekora i izvanjskog efekta, svedenog na muziku samu" – kao što je napisao Stanko Horvat, učenik kojemu po vokaciji i poziciji možda i najbolje pristaje naziv Učiteljeva sljedbenika. U Šulekovim kvartetima ima, naime, mnogo toga izvan "muzike same" i u tome je njihov (nesvjesni?) dosluh s vremenom u kojemu su nastajali. Promotrimo samo jedan od njih: trostavčni (ili možda dvostavačni?, jednodijelni, ili čak peterodijelni?) "Peti kvartet", primjerice, u čijem su prvom stavku, "Moderato", mostovi između tema duži i razrađeni od provedbe, a ova sličnija lažnoj reprizi nego sebi samoj, trodijelni 9/8-ski, malerijski "Larghetto" bliži uvodu u završni "Vivace" nego pravom samostalnom stavku, a ovaj naposljetku, složen od nekoliko raznorodnih etapa koje netransformirane naračuju redosljedom koji evocira jednostavnu trodijelnost s dvostrukim središtem što ga čini jedan bezaleni "Quasi Andantino" i jedan čudnosno instrumentirani "Tranquillo", da bi iz mosta-tampona, "Allegro giusto", uklještenog kao strani materijal među zglobove te trostavčni, na njezinu kraju izrastao završni odlomak skladbe. Na njegovu početku pomislimo na provedbu, da bismo vrlo brzo shvatili da se nalazimo usred kaletučka, svojevrsnog *resumea*, ne samo ovog stavka, ne samo ove skladbe, ne samo ovog ciklusa, nego cjelokupnog opusa majstora Šuleka. Kao u fantazmagoričnom *flash-backu* obiljeću nas krhotine iz uvoda prvome stavku, njegova druga tema, odblesak neke nove, plesne fraze koja mami ali se ne ostvaruje, dramatični recitativ, "Adagio", atmosfere posuđene od Schuberta, i napokon u *codi* odjek "Largheta" i završno, sada doista posljednje podsjećanje na energiju uzlaznih šesnaeststinskih pasaža s početka prvoga stavka. Sav taj koloplet značenja, asocijacija, uspomena, aluzija, iluzija i otrežnjenja čak niti ne nastoji sugerirati organsko jedinstvo, jer ne može. Slike izranjaju i nestaju doista borghesovskom iznenadnošću i tajanstvenošću, ovdje nema ničeg od toliko hvaljene Šulekove logike oblika i čvrstoće arhitekture. Raspad forme praćen je pojednostavljenjima, kako na harmonijskom, tako i melodijskom planu, te egzaltacijama na onome ekspresije. Šulek se opršta s osmjehom, ne stideći se sentimentalnosti što prate svaki rastanak, a koje bi u mladim danima znao prikriti žarom svoje latentne pobune. Sada ni nje više nema.

IZABRANA DISKOGRAFIJA:

- Šesta simfonija (Zagrebački simfoničari, Stjepan Šulek)
 - Jugoton / MIC LSY-66016
- Treći koncert za glasovir i orkestar (V. Krpan, Zag. filh., S. Šulek)
 - Jugoton / Matice hrvatska LPLPSV-26
- Koncert za rog i orkestar (P. Deteček, Zag. filh., S. Šulek)
 - Jugoton / MIC LSY-66001
- Koncert za fagot i orkestar (Ž. Klepač, SO HRT, M. Horvat)
 - Orfej / HRT CD 1003
- Prva sonata u c-molu za glasovir, Sonata za violinu i glasovir, Drugi koncert za glasovir i orkestar u cis-molu (Z. Bašić, M. Dešpalj-Begović, Simfonijski orkestar HRT, P. Dešpalj)
 - HDS - MBZ / Fond Šulek / MIC CD0195
- Sonata za violončelo i glasovir (Valter Dešpalj, Stjepan Šulek)
 - Jugoton LSY 66050