



VARIJACIJE PO
JOHANNESU
BRAHMSU

borko špoljarić

Njemačka glazbena javnost se drugom polovicom XIX. stoljeća dramatično podijelila na dvije stranke - onu naprednjačku, novonjemačku u odnosu na onu drugu, konzervativnu. Godine 1860. skupina „glazbenika ozbiljnih namjera“ uputila je javnosti manifest, želeći izraziti nezadovoljstvo postupanjima novonijemaca, koji su u svoje ruke zgrabili ideju napretka. Iako je upravo na njega Robert Schumann 1853. godine upro prstom u entuzijastičnome članku o „putovima novim“, Johannes Brahms bio je prisiljen potpisati manifest te na taj način nije uspio uteći sučeljavanju s wagnerijanskom, naprednjačkom. Prema Richardu Wagneru, novonjemačkom prvaku, Brahms je gajio suzdržani respekt. Čin potpisivanja, međutim, na svaki je način želio izbjeći.

Povjesničari koji su pokušavali odrediti Brahmsovo mjesto u povijesti glazbe pridružili su se polariziranoj polemici, ali posebno zanimljivo je sljedeće: s obzirom da je komorna glazba, kao utočište građana-konzervativaca, novonijemcima bila u potpunosti nezanimljiva - pa je stoga bila u najvećem kontrastu u odnosu na Wagnerovu glazbenu dramu i Lisztovu simfonijsku pjesmu - označili su Brahmsa, kojega danas prepoznajemo kao notornog simfoničara, primarno komornim skladateljem! Tako je Brahms postao „Brahms the Conservative“. Nikad nije skladao dramatsku glazbu; niti programnu. Da je kojim slučajem ispalo drukčije,

Arnold Schönberg pita se bi li Brahms skladao komičnu operu, lirsku dramu ili tragediju? Bečkim kuloarima odjeknula je njegova izjava kako bi radije pisao kao Mozart, nego kao novonijemac.

Kopernikanski obrat učinjen je, ne Brahmsovom zaslugom, gotovo stoljeće kasnije, kada je upravo Schönberg, u znamenitu eseju „Brahms the Progressive“, Brahmsa okrunio titulom koja je do jučer pripadala njegovu rivalu. Takav zaokret, piše Carl Dahlhaus, oko 1860. godine to nitko nije mogao predvidjeti. Schönberg je postupak koji je detektirao u Brahmsa, „*kojim se iz usko ograničene građe - u ekstremu iz jednog jedinog intervala - ispredaju dalekosežni suodnosi*“ (C. Dahlhaus), nazvao tehnikom razvojnog variranja. Posrijedi je bio tematsko-motivski rad koji je po logici stvari pripadao tradiciji (Beethovenu, dakako), ali ga je temeljitost kojom ga je Brahms provodio u svim segmentima djela, učinila nosivim načelom. „Brahms Progresivni“, zaključio je Schönberg u znamenitu eseju iz 1947. godine, ispisanom o pedesetoj obljetnici skladateljeve smrti. „Brahms Gotički, Sjevernonjemački“, dodao je Nicolaus Harnoncourt, sada već duboko u drugoj polovici XX. stoljeća. „*Podsjeća me to na skulpture na gotičkim crkvama na kojima je kipar do detalja izradio čak i one dijelove za koje smo sasvim sigurni da ih nitko nikad neće vidjeti. Barokni skladatelj nikad to ne bi učinio, već bi na takva mjesta jednostavno pričvrstio nekoliko drvenih potpornja. Tu akribičnost, temeljitost, savjesnost, onaj osjećaj Je li to doista to što sam mislio? - to je ono sjevernonjemačko što me se uvijek toliko snažno dojmilo kod Johanna Brahmsa.*“

Zašto se Brahms utekao rješenju kroz razvojnu varijaciju? Zato što je u skladateljskom procesu imao izraženu potrebu za unutarjom logikom. Osjećao je kako arhitektonsko načelo zbog harmonijskog razvoja gubi na

čvrstini. Smatrao je da ga može nadomjestiti, i to je učinio razgranatom mrežom motivskih suodnosa, uzroka i posljedica (a potom posljedičnih posljedica i tako dalje u nedogled), bez dubljeg uvida neuočljivih, koji će stavak držati iznutra. Marljivo je radio na pripremi svojih ideja čije je ishode želio predvidjeti. „Dobra tema dar je od Boga. Zasluži je kako bi je mogao posjedovati“, zaključio bi citirajući Goethea.

Wagner je Brahmsa nazvao „šampionom starih formi“. Brahms je, definitivno, bio i „Brahms the Historian“. Neumorno je proučavao Bacha, bio je u vrlo bliskim odnosima s Bachovim biografom Philippom Spittom i urednikom Händelovih sabranih djela Friedrichom Chrysanderom. Jednom prigodom napao je velikog dirigenta Hansa von Bülowa izjavom kako Bülow izvodi premalo Bachovih djela te da zapravo ne zna ništa o njemu. Bülow se pokušao obraniti tvrdeći kako poznaje barem sedam, osam kantata. „*To samo dokazuje kako ne znaš ni jednu od njih, jer ih ima više od dvije stotine*“, odbrusio mu je Brahms. Ovaj događaj došao je do nas kao anegdota koju je 1922. godine u svojoj autobiografiji zabilježio Siegfried Ochs, a spomenuta dogodovština ima i nastavak, kojim je rođeno tradicionalno tumačenje o nastanku završnog stavka Brahmsove „Četvrte simfonije“. Želeći pokazati o kakvim je djelima u Bachovu opusu riječ, Brahms je, naime, pred publikom kolega-glazbenika izveo finalni stavak, *ciacconu*, iz jedne od Bachovih kantata, one rednim brojem 150. Bülow je odslušao stavak odmjerenim poštovanjem te prokomentirao kako se velika intenzifikacija u vokalnim dionicama, intelektualno inherentna, u stvarnosti gotovo u potpunosti ne očituje. „To je i meni palo na pamet“, odgovorio mu je Brahms. „A što misliš o simfonijskom stavku koji bi bio skladan na takvu temu“, upitao ga je. „*Doduše nespretna je, preizravna. Trebalo bi je u određenom smislu kromatski doraditi*“. Raymond Knapp u

članku „The Finale of Brahms's Fourth Symphony: The Tale of the Subject“ 1989. godine analizira Ochsovu zgodu, ali i detaljno pojašnjava kako su u stvarnosti na nastanak *chaccone* u finalu „Četvrte simfonije“ podjednako snažno, ako ne i snažnije, utjecali modeli Buxtehudea, Couperina, kao i Beethovena.

Brahms je poput Bacha bio virtuoz postupka povezivanja kompozicijskih tehnika koje su potjecale iz različitih tradicija. U svojoj *chacconi* on je slijedio ideju posredovanja između Bachove tradicije kontrapunkta i Beethovenove tradicije motivsko-tematskog rada. Na to je nadovezao ideju varijacije, prema kojoj je on imao izrazito personalizirani odnos. Ostinatna tema, prema tome, razotkriva Brahmsovu složenu skladateljsku ličnost. U tome pogledu, Brahms je, poput Bacha u kojeg se ugledao, bio Brahms Višefacetni.

Ostavljajući po strani jednu od najatraktivnijih značajki ostinatne barokne tradicije, Brahms se nije odlučio za ono što bi napravio J. S. Bach. Od elegantne sposobnosti povezivanja glazbenih fraza bez vidljivih šavova odustao je u korist teme zatvorene strukture. Iz toga nadalje zaključujemo kako Brahms od ostinatne tradicije očigledno nije želio preuzeti njoj svojstvenu protočnost. Upravo suprotno, Brahms je u finalu „Četvrte“ tragaao za muzičkom dramom koju mu je repetitivni obrazac omogućio da je ugradi u simfonijsku strukturu. Tu dramatičnost, pojačanu uzlaznim kretanjem teme, kromatizmom i fražiranjem u uskim intervalima, podcrtao je molskim tonalitetom. Knapp dalje ističe kako je Brahms, postupkom kromatizacije, temu jasno prilagodio estetiци simfonije svog vremena. Bitna njena osobina je i mogućnost da se ona kombinira s nizom silaznih terci, što ovaj stavak povezuje s tematskim materijalom prvoga stavka. Ostinatna tema finala, prema tome, utjelovljuje ne samo Brahmsov

višestрани odnos prema tradiciji, već je i integrativna klica cjelokupne simfonije.

Prema varijacijskoj tehnici, pak, Brahms je imao vrlo određeno mišljenje te se prema njoj trudio biti vrlo metodičan. Posebno je važno istaknuti pismo iz 1869. godine upućeno Adolfu Schubringu u kojemu Brahms ističe ideju basa kao onu koja je, prema njegovu mišljenju, zapravo jedina vrijedna pozornosti: „*U pogledu teme za varijacije, gotovo je isključivo bas taj koji zapravo za mene ima nekog smisla... To je čvrsti temelj na kojem mogu graditi svoje priče... Na zadani bas mogu osmisliti nešto doista novo, mogu otkriti nove melodije u njemu, mogu oblikovati*“. U drugom, još ranijem pismu iz 1856. godine, upućenom Josephu Joachimu, Brahms piše i o načinu na koji treba pristupiti varijacijskom procesu: „*Svako malo razmišljam o varijacijskoj formi i nalazim kako bi trebala biti stroža, čišća. Starci su bili vrlo strogi u pogledu zadržavanja basa teme, faktično njihove prave teme. Kod Beethovena, pak, i melodija, i harmonija, i ritam su tako prekrasno varirani. Ponekad, međutim, nalazim kako mi Modernjaci (uključujući i nas dvojicu!) prečesto (ne znam koji je pravi izraz za to) opterećujemo temu*“.

No, u Brahmsovu multifacetnom odnosu prema tradiciji bitno je još nešto što nam je o Brahmsovu varijacijskom kanonu prenio Ernst Rudorff: „*Postoje dvije metode variranja*“, tvrdio je Brahms onako kako je kasnije prenio Rudorff. „*Jedna je takva da u njoj možete prema vlastitoj volji izostaviti jednu, ili drugu, ili više varijacija bez da ćete pritom napraviti ikakvu štetu. Takve nizove varijacija zato nazivam 'plastovima sijena'. Takav plast sijena su moje Händel-varijacije. Druga metoda obilježena je činjenicom da iz njene strukture ne možete izostaviti niti jedan jedini kamenčić, a da pritom na narušite cjelinu. Takvoj metodi pripadaju*

Beethovenove Varijacije u c-molu i, također, Varijacije u Es-duru, pa i dalje, sve varijacije koje su dijelovi njegovih sonata pa čak i njegovih simfonija“. Takav je tip varijacijskog modela i finale „Četvrte simfonije“.

Brahms je itekako bio svjestan vlastita mjesta u povijesti glazbe i bio je neuobičajeno samosvjestan u odnosu na svoje manipulacije različitim tehnikama komponiranja. Znao je reći da će mu povijest glazbe jednoga dana dati mjesto slično onom Cherubinija. Skeptičnu i dvosmisleni izjavu koju su mnogi, smatrao je Wilhelm Furtwängler, pogrešno protumačili. Prema njegovu mišljenju, Brahmsova je izjava bila usmjerena na povjesničare glazbe njegova doba. S Beethovenom, Wagnerom, kao i s kasnijim skladateljima poput Straussa, Regera, Debussyja ili Stravinskog bilo je drukčije. Brahms je, zaključuje Furtwängler, bio prvi koji je kao umjetnik i stvaratelj bio veći od muzičko-historijske funkcije koja mu je bila dodijeljena. „*I to nije bilo zato što Brahms nije bio istinski čovjek svojega doba. Prije je to bilo zato što su materijalno-muzičke mogućnosti vremena otišle drugim smjerom, koji nije dostajao kvaliteti Brahmsovih osobnih aspiracija*“.

Finale „Četvrte simfonije“ mikrokozam je Brahmsova skladateljstva u cjelini. Taj stavak, majstorski oblikovan, postavlja međuigru kompozicijskih tehnika i stilskih kanona u samo srce svojeg identiteta. Kroz njega mi se ne možemo načuditi opsegu Brahmsovih skladateljskih snaga, suglasju formalnih, tematskih i harmonijskih postupaka, razini podudaranja na svim razinama. Diveći se Brahmsovu tehničkom i poetskom majstorstvu u finalu „Četvrte simfonije“, pred nama se razotkrivaju sva lica i naličja Brahmsa kao stvaratelja. Ponirući u njegove tajne, mi putujemo u samo središte Brahmsove kreativne osobnosti.