



Felix
Mendelssohn
Bartholdy

Felix Mendelssohn

-200 godina od rođenja

Durđa Otržan

I ne samo njegovog rođenja. Čitavo jedno pokoljenje pojavilo se u Europi u samo desetak mjeseci: Felix Mendelssohn Bartholdy, Vincenzo Bellini, Robert Schumann, Frédéric Chopin; tri godine kasnije Franz Liszt, Giuseppe Verdi i Richard Wagner; i mnogi drugi, pa za ovu obljetnicu, prvu u nizu koje tek nadolaze, slobodno možemo reći da predstavlja rođenje romantizma u glazbi.

Felix nije odgovarao predodžbi o umjetniku romantizma, ni svojim suvremenicima, a ni kasnijim naraštajima. (...) Rođen u svili i kadifi, urednog građanskog i ispovijesnog statusa, bio je miljenik dvorova, okrunjenih glava i autoriteta u umjetnosti. Od rane je mladosti pokazivao da je nadaren za glazbu poput genija, baš kao i Mozart, ali je taj dar mogao realizirati u komeditetu imućne obitelji, probijati se u društvu vlastitim sposobnostima i pripadati, sve do nagle i prerane smrti u 38. godini, društvenoj eliti. Od Goethea do kraljice Victorije. Da je bilo drukčije, ne bi ostvario sve što nam je ostavio. Felix nije bio romantičarskog kova; jedan gubitak u obitelji smrt oca, ražalostila je Fanny Mendelssohn do smrti, a Felix je nekoliko mjeseci i sam podlegao tuzi za njima oboje. On je bio biljka kojoj je trebao staklenik. Jedna napuklina je sve zaustavila. Kao da je postojao tek da njeguje svoj talent, a taj nije bio mali. Gledano očima njegovih suvremenika, taj preduvjet njegove egzistencije stvarao mu je nedostatak. U rasponu između zanesenog i strasnog Byrona preko boleljivih i u stalnom strahu za egzistenciju romantičarskih umjetnika, Felix se doimao na drugom kraju epohalnog izvora, na onoj strani koja ne daje ništa novo, ili originalno. Ta je zabluda preživjela svjetske ratove, podgrijavašana Wagnerovim otrovnim i zavidnim primjedbama o Mendelssohnu, ali je ipak tu i tamo, Mendelssohnov opus izazivao čuđenje. Zar taj buržuj može napraviti nešto kao obnovu Bacha? Ili stvoriti nešto veličanstveno poput oratorija? Više od svega, Mendelssohn je u podlozi svoje umjetničke egzistencije u potpunosti pripadao glazbi, i to ga čini ravnopravnim, ako ne i muzičarom s

prednostima pred nekim drugim romantičarima. Chopin ne bi podnio usporedbu s Mendelssohnom ni u čemu, osim dakako, kao i sa svim ostalim skladateljima za klavir, jer je Chopin bio jedinstven na tom području. No, gledano u cjelini, Mendelssohn je bio vrhunski glazbenik u svakom smislu. I kao interpret i kao dirigent i kao pedagog i kao muzikolog, a posve sigurno i kao skladatelj. U tri desetljeća života ostvario je opus veći od Wagnera, Verdija i mnogih drugih u svom stoljeću i približio se relativno dugovječnima Brahmsu i Čajkovskom. Ali mu je život bio bez ekscesa pa se doimao "dosadnim" i neobećavajućim za istraživanje. Ta zbnjujuća i površna predodžba odrazila se i na interprete, pa se i Mendelssohnova glazba (pre)često površno shvaćala. Tek neprikosnovena ljepota "Koncerta za violinu" ili "Pjesama bez riječi", kronično je kucala na vrata estetskih osjetila publike ne bi li se vrata širom otvorila. Mendelssohn je bio pri ruci svima iz njegove generacije i u svakom se životopisu, od Schumanna, Roberta i Clare, Chopina, Liszta i Wagnera, njegova nazočnost provlači poput anđela čuvara koji će prepisati dionice, tiskati zaostalu sonatu siromašnog prijatelja, ali ga pri tom nitko neće zapažati kao sebi ravnog, što je ustvari i bio, a ponekad i više od toga. Njegove su simfonije njegove, ali je u nekima dokazano da je apsolvirao Beethovena. I ne samo da je apsolvirao, nego je mogao s obrascem "Devete simfonije" stvoriti novo i originalno djelo kao što je "Pohvalnica" ("Lobgesang"), simfonijakantata u četrnaest stavaka, odnosno deset, ukoliko prva četiri shvatimo kao uvodnu simfoniju. Mendelssohn je slavio Boga i život, bio im je zahvalan za sunčanu stranu povijesti. (...)

Romantični mit

Mladen Tarbuk

Romantični mit o tzv. klasičnoj glazbi počiva, kao i svi mitovi, na slučajnoj mješavini povijesnih činjenica s partikularnim društvenim interesima utjecajnih grupa ili pojedinaca. Tako i muzika, ta “sluškinja drame”, ili počesto i digestiv nakon preobilnog ručka, postaje na prijelomu galantnog i industrijskog stoljeća ubojito oružje građanske klase u njezinoj borbi za društvenu emancipaciju.

Nama je danas vrlo teško istinski razumjeti tadašnje porive i frustracije. Ogrezli u barušini demokracije i plutokracije, teško možemo pojmiti kompleks jednog vrhunskog muzičara prema često degeneriranoj aristokraciji plave krvi. (...)

Promjene su se dakako odigravale razmjerno sporo; trebalo je proći pola tisućljeća da otkriće obiju Amerika, renesansa i reformacija toliko promijene društvenu klimu, da dekapitiranje jednog kralja postane moguće. Umjetnost, a osobito glazba, odigrale su u tom procesu važnu ulogu. Biti rođen nadaren, dotaknut krilom božanskog genija, a da pri tom nisi plave krvi, značilo je prvenstvo sposobnosti pred hereditarnim društvenim statusom; nisko porijeklo nije više moralo značiti podanički položaj: tako je Europom zavladao proces emancipacije raznih društvenih grupa, od religijskih do zanatskih, da bi na koncu hod slobode završio u vrtlogu Francuske revolucije. (...)

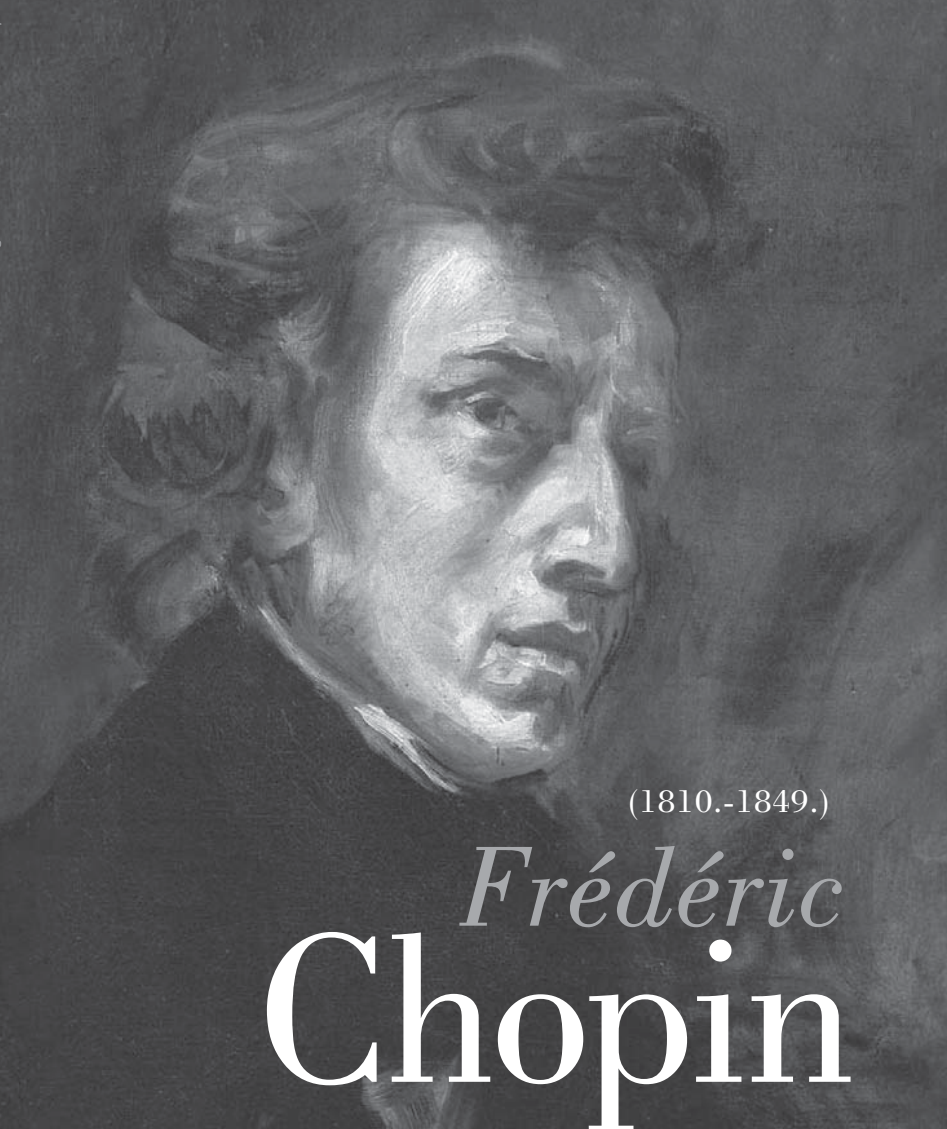
Enigmu ovog “doticaja anđela” možemo samo objasniti kumulativnim djelovanjem vlastitog talenta i pogodne intelektualne sredine. No, iz prerane zrelosti proizlazi i temeljni razlog kasnije kritike Mendelssohnovog djela: odsutnost razvoja. Najupadljivije se ovaj nedostatak pojavljuje u najfascinantnijoj točki njegovog opusa: u “Snu ivanjske noći”. Bez ikakvog reza on nastavlja na napisanu uverturu nakon 16 godina ovo djelo pišući glazbu za istoimenu dramu. I u ostalim djelima (navedimo ovdje samo “Pjesme bez riječi”, koje je Mendelssohn pisao do posljednjeg dana) možemo zamijetiti ovu neobičnu osobinu. Je li zaista mladi skladatelj dosegnuo takav savršen izraz, da je ponestalo motiva za svako daljnje iskušavanje forme i zvuka? (...)

Novi naraštaj je uvijek okrutan i zaboravlja na čemu ima zahvaliti svojim prethodnicima. Da nisu Mendelssohn i Schumann društveno djelovali i stvorili Muzičku akademiju u Leipzigu, ne bi kasnije Liszt i Wagner mogli emancipirati Kompozitora kao ravnopravnog člana umjetničke i društvene zajednice. Kasnija sveučilišna ravnopravnost muzičara i intelektualca ponajviše duguje zahvalnost Mendelssohnovoj širini obrazovanja i intelektualnom razumijevanju muzike kao platonističke znanosti. (...)

Unatoč neosnovanosti ovakve kritike, posthumna recepcija Mendelssohnovog djela dala je za pravo njegovim kritičarima. Izuzetan uspjeh u Engleskoj i velika obljubljenost u engleskim višim društvenim krugovima je stvorila od Mendelssohna personifikaciju konzervativnog viktorijanskog društva. Svadbena koračnica je postala nezaobilazan dio svake današnje svadbe, jer je bila izvedena na svadbi Viktorijine kćeri sa pruskim prestolonasljednikom. Hanslicikova konzervativna estetika je načinila od Mendelssohnovih minijatura savršen kalup za nove naraštaje akademski obrazovanih skladatelja. Konačno, rastući antisemitizam je preko noći izbrisao činjenicu da su Mendelssohnovi bili konvertiti, te da su se jasno ogradili od filozofskog nauka Mendelssohnovog djeda Mojsija kao začetnika europskog emancipiranog židovstva. Rušeni su kipovi, spaljivane knjige i partiture, pokušao se izbrisati svaki spomen.

Zbog svih ovih kasnijih događaja moramo se danas duboko pokloniti pred nesretnom sudbinom Felixovog djela i iskreno se potruditi oko njegovih izvedbi. (...) Ne zaboravimo, krhka struktura tzv. klasične glazbe počiva upravo ponajviše na Mendelssohnovim idejama i muzici.

Eugene Delacroix: Frédéric Chopin



(1810.-1849.)

Frédéric
Chopin

Anti - heroj romantizma

Tko kao pijanist želi uspjeti brzo, taj će to uspjeti s Beethovenom. Tko želi propasti brzo, taj će to najlakše učiniti sa Chopinom.

Primamljiva varka tehnički izvedivih stavaka, ispit je za svakog svirača, jer izvedba "Ljubavnih snova" Franza Liszta doista ovisi o tehničkoj spremi i uigranosti pijanista, ali za sviranje Chopinove glazbe potreban je prvenstveno stav. Stav da je izvođaču na prvom mjestu njegov vlastiti emotivni doživljaj vlastite intime, a ne utisaka iz vanjskog svijeta i pokušaj stvaranja dojma na vanjske slušatelje. Tko ne dozrije do tog stava - zataji. Dakako da svaki iole upućeni pijanist može čitavog života svirati Chopina i biti pritom sretan i zadovoljan, kao i publika oko njega, ali takav je Chopin dobar samo za kulisu domjenka uz svijeće i ohlađeni Chardonnay.

Đurđa Otržan

Zašto Chopin nije znao s orkestrom?

Mladen Tarbuk

O ovako okrugloj obljetnici, na dvjestoti rođendan velikoga Galo-Poljaka, u nizu laudi tu i tamo zažubori i pokoji šapat blage osude ili nehajnog sažaljenja nad njegovim pomalo nepriličnim poznavanjem instrumentacije.

U jednom trenutku je Chopin doista postao idol, na sličan način kao i Freddie Mercury danas. Ima li, uostalom, ičega širokim masama privlačnijeg od usuda neizbježne smrti koji melje sve pred sobom i ubija našeg junaka u cvijetu mladosti? I još k tome preminuća od fatalne bolesti erosa, nekad tuberkuloze, a danas AIDS-a? Ima li ičeg ljepšeg od ovakve, ljubavljuzrokovane smrti? Dakako, daleko bi nas odvela ova usporedba; no ona samo pokazuje snagu čovjekovog poriva za stvaranjem mitoloških figura i u današnjem dobu dokidanja svih mitova. Mit o boležljivom Poljaku kojeg izrabljuju posesivna muškarca je jednako tako daleko od zbilje kao i Mercuryjeva slava nezajažljivog pastuha kojeg je na kraju, nalik nekoj *queer* inačici Don Juana, morala snaći zaslužena kazna.

Odgovor o istini nečijeg života valja ponajprije tražiti u njegovom djelu. No nažalost, mitomanija nečijeg života prevladava i u recepciji njegove umjetnosti. Povijest je prepuna ovakvih nepravednih glasina: Bach je prepisivao sam sebe; Mozart je do svoje 21. godine života bio zaigrani dečko koji nije mogao napisati nijednu zrelu kompoziciju; Schubert nije imao pojma o kontrapunktu, kao ni Schumann o instrumentaciji. Na koncu, ni Chopin nije znao kako izaći na kraj s orkestrom. Ovaj mit o tehničkoj nespremnosti skladatelja ranog romantizma ima dakako korijen u narednom naraštaju skladatelja koji su, za razliku spram svojih neukih prethodnika, konačno završili neke ozbiljn(i)je škole. Ostavimo li po strani činjenicu da na početku XIX. stoljeća muzičkih škola jednostavno nije bilo, upada u oči potreba za

utemeljivanjem cijele povijesti na vlastitom izrazu ili znanju, što je pojava koja se u povijesti stalno ponavlja i ukazuje na strašnu krhkost ljudske spoznaje.

Pa kako su to Schumann i Chopin tako slabo poznavali orkestar u odnosu na svoje dvadesetak godina mlade kolege? Odakle ta slabost velikih formi ranog XIX. stoljeća, uočena u poredbi s monumentalnim fasadama jednog Wagnera ili Brahmsa? Nije li kasnije razdoblje zgriješilo sud o svojim prethodnicima uzimajući tehnički konstrukt kao superiorni princip glazbene estetike? Chopin nije pisao simfonije, a nije se dao povesti ni Lisztovim primjerom, pa se nije okušavao ni u simfonijskim pjesmama, pjesmama uz pratnju orkestra ili kantatama. To je očito prepustio konceptualnijim skladateljima od sebe, a za sebe je zadržao male forme poput mazurke ili nokturna. Njegov opus je jedan golemi monolog duše, rascjepkan na mnoštvo odraza u različitim raspoloženjima i mislima. No i u njemu se zapažaju tragovi dijaloga, prije svega u "Trećoj sonati u h-molu", te u kasnijim baladama. Ove dijaloške situacije su bile istraživane već u mladosti, upravo na primjerima klavirskih kompozicija uz pratnju orkestra. Podsjećam ovdje na neposredni dijalog puhača i klavira u sporom stavku "Prvog klavirskog koncerta u e-molu", ili na prijelaze u "Andante spianato et Grande Polonaise brillante", kao i na orkestralna *ritornella* u trećem stavku "Drugog klavirskog koncerta u f-molu".

Kad se orkestar ne izmjenjuje s klavirom, onda ga, sasvim prema ukusu tadašnjeg doba,

podržava u harmonijskom aspektu. Složeni, teško razumljivi jezik klavirske arabeske čujemo istovremeno s njegovim prijevodom na lakše razumljiv jezik četveroglasnog sloga gudača. Ova činjenica leži ponajprije u namjeni određene glazbe: koncerti su namijenjeni širokoj publici, a minijature obrazovanim pripadnicima pariškog salona. Ako želite ostati dosljedni svojem kompleksnom stilu kakav je bio Chopinov, u obraćanju manje obrazovanom slušateljstvu morate podastrijeti i glosu svojeg stila. Nesporazum je nastao u trenutku kada je Chopinov uzvišeni stil postao opće prihvaćena norma. U tom trenutku je glosa postala suvišna, a njezin je tvorac postao tek nevjest poznavatelj orkestralnog sloga.

Međutim, Chopinov orkestralni slog pokazuje, kao i njegov razvedeni klavirski slog, izvanredno poznavanje karakteristika i boja instrumenata simfonijskog orkestra. On se tvrdo drži principa korespondencije registra koji kaže da se instrumenti u zajedničkom nastupu moraju kretati unutar jednakih dijelova vlastitog registra. Da pojednostavnim, visoke flaute idu s visokim klarinetima, srednje postavljene violine sa srednje postavljenim basom. Ne zanemaruju se ni alikvotni odnosi među instrumentima: drveni puhači u pravilu predstavljaju alikvotne gudača. Puno je uzvika negodovanja izazvala i konstantna pojava jednog trombona; no to može biti samo germanska primjedba, jer onodobni francuski i talijanski orkestri tankog zvuka gudača trebaju bolje definiran bas i sredinu, koju daje upravo usamljeni trombon, uz pretpostavku da

upotrebljavate instrument onodobne, manje menzure, koji posjeduje ventile, pa je stoga pokretljiviji od trombona s povlakom.

Postoje i brojni trenuci koji dokazuju Chopinovu kolorističku imaginaciju. Navest ću ovdje dva očita primjera iz "Drugog klavirskog koncerta". Prvi primjer se odnosi na razgovor gudača i drvenih puhača s početka i kraja sporig stavka: dijatonskoj tezi gudača iznesenoj u ekvisonu, bez harmonijske interpretacije, kontrastira se kromatska, bestjelesna arza visoko postavljenih puhača. Njihov slog je raspršen i sveden na kromatske pomake, u potpunom nesuglasju sa svojom prethodnicom. Nakon varirane ekvisono teze gudača puhači odgovaraju u prethodnom, širokom slogu, ali s jasno definiranom autentičnom kadencom. Drugi primjer se odnosi na čarobni durski zov roga s početka *code* trećeg stavka: ovaj zov je bio osnovni motiv druge, durske teme koju iznosi klavir. Završetak zrcalne reprize ponavlja dramatični f-mol *tutti* orkestra s početka stavka, no ovdje ga prekida alikvotni signal usamljenog roga. Dramaturški prekid reprize se tako postiže i harmonijom, i bojom, i instrumentacijom, što izvrsno pokazuje Chopinov smisao za oblikovanje forme manipulacijom orkestralnog sloga.

Stoga se ipak ne mogu, dok pišem na sam rodendan velikog skladatelja, načuditi usko-grudnosti njegovih učenih sljedbenika. Ona nepodučavana, davno je smjestila Chopina u svoja srca; ova podučena, tek treba promisliti čime nas je sve obogatilo ovaj usamljenik krhkog zdravlja, klimavog socijalnog položaja i nadasve velikog srca.



Frédéric Chopin - autograf



(1810.-1856.)

ROBERT
Schumann

FANTAZIJA na identitet

Vrijeme je prihvatilo Schumanna. Ali u svakom paradigmatom preobražaju unutar stanovite epohe - drukčije. Kada se rodio, donio je sa sobom dar velikog umjetnika i skladatelja, a kada je umro, na veliko olakšanje njegovih najbližih, ispratili su ga kao glazbenog kritičara. Stradavši od, u ono doba, neizlječive i kobne bolesti, sifilisa, kao i Nietzsche, život mu je dao u zadatak tešku borbu za izražavanjem i izživljavanjem vlastitog genija unatoč velikom neprijatelju u sebi koji je neumitno i nemilosrdno uništavao njegov fizički organizam.

Durda Otržan

Kriza simfonije kao forme sredinom XIX. stoljeća - u obranu časnog *Schumannovog* obraza

Mladen Tarbuk

U ovo doba, zaneseno zamahom krila postindustrijskog društva, teško je čak i pomisliti mogućnost izbijanja krize na polju umjetnosti. Unatoč proklamiranom kraju zapadne civilizacije i sumraku “Novuma” svjedočimo nevjerojatnoj industrijalizaciji glazbe i njezinoj uspješnoj integraciji u već industrijalizirane grane drugih umjetnosti. Bitnu odrednicu muzike kao izraza zanatski potkovanih, posvećenih i nadarenih zamjenjuje mogućnost sastavljanja gotovih glazbenih polufabrikata distribuiranih raznim računalnim i telefonskim programima.

Doista, brojnost čovječanstva i njegova površna globalizacija stvaraju svakodnevno brojne zabune. Tako postajemo dionici jedne nevjerojatne sveprisutnosti povijesti, a time i sveprisutnosti povijesti glazbe. Tako se danas piše daleko više kompozicija klasičnog i romantičnog izraza nego što ih je nastalo u njihovim izvornim razdobljima. U toj poplavi raznolikih ukusa i estetika nema potrebe za hermeneutikom - estetsku vrijednost djela izjednačavamo s njezinom tržišnom vrijednošću, koja pak najčešće ovisi o novcu uloženom u distribuciju i reklamu.

Muzika se komotno smjestila u široku nišu zabave, te je izgubila svaku poveznicu s izrazom konkretne ljudske egzistencije. Stoga nam je danas izuzetno naporno vratiti se u mislima natrag, u dvadesete godine XIX. stoljeća, i pokušati razumjeti sve semantičke slojeve Beethovenove toliko zlorabljene “Devete simfonije”. Njezina temeljna odrednica, trans-

cendencija instrumentalnog pjevnim elementom, ili, gledano s aspekta forme, transcendencija sonatnog principa kantatom, ostavlja duboku nedoumicu o njezinim korijenima. Potječe li ona od republikanske ideje društvenog ustrojstva, ili je ta ideja samo njezina izvanglazbena metafora?

Širina zamaha Restauracije dala je zacijelo snagu Beethovenovoj glazbi, barem u prvim danima njezine recepcije. Glazbu se smjelo slušati, ali o njezinim stimulusima se nije smjelo govoriti. Paradoksalno, kao i u kasnijim primjerima umjetnosti ponikle u totalitarnim društvima, stupanj njezine recepcije određuje stupanj zabrane jasne artikulacije ideja koje stoje u pozadini motivacije njihovog nastanka. Umjetnost u krilu totalitarizma govori u šiframa kulturnog koda koji je poznat samo onima poniklim u tom istom krilu. Na taj način širenje Slobode u hegelijanskom smislu osiromašuje umjetnički izraz i prepusta ga mnogostrukosti individualnog.

No, Beethovenovo djelo je bacalo dugačku sjenu u bijelim noćima Restauracije prve polovice XIX. stoljeća. Romantički umjetnik, stjeran u klopku građanskog salona i introspekcije, osluškuje još uvijek bat koraka Slobode koja nezadrživo nadire u raspadajući feudalni poredak - on pokušava uspostaviti svoj vlastiti odnos s Beethovenovim naslijeđem. Najsajmiji duhovi, nepovoljnom vremenu usprkos, ipak pokušavaju pisati simfonije. Berlioz svojom "Fantastičnom simfonijom" pokušava podrediti simfonijsko individualnoj imaginaciji. Mendelssohn svojim simfonijama utiskuje pečat vlastitih putnih doživljaja. Međutim, najvjerniji Beethovenov sljedbenik ostaje Robert Schumann, umjetnik njemu bliske, a u nekim pogledima i podudarne osobnosti.

Dakako, podudarile su se i neke životne okolnosti: obojica su dugo i mukotrpno brusila svoj izraz iskušavajući inspiraciju prvo u manjim formama, potom u većim formama pisanim za klavir, da bi svoj opus zaključili velikim djelima, s osobitim naglaskom na simfonijama. Obojica su također patila od zdravstvenih tegoba koje su im značajno ometale koncentraciju: Beethoven je gluhoća satjerala u kut samoizolacije i depresije, dok je Schumanna mučio, po svemu sudeći, bipolarni poremećaj kojeg je on na krivi način pokušavao ublažiti alkoholom. Životni vijek im je također trajao približno jednako - Schumannovih četrdeset i šest naspram Beethovenovih pedeset i sedam godina, dakle, obojica su doživjela punu zrelost svojeg životnog i skladateljskog vijeka. Suprotno stalnoj krizi komunikacije s okolinom, obojica su pokušavala širiti svoje estetske ideje i verbalno, gluhi Beethoven pišući kratke poruke svojim znancima i prijateljima, dočim je Schumann uspio čak pokrenuti izdavanje "Novog časopisa za glazbu" (*Die neue Zeitschrift für Musik*). Vrijedi napomenuti da su Schumannovi stavovi zahvaljujući svojem pismenom izrazu izvršili dalekosežan utjecaj na oblikovanje muzike kao zasebne umjetnosti čija hermeneutika počiva na jasno definiranim vještinama i znanjima.

Oba skladatelja su i muku mučila s vlastitim društvenim ugledom u odnosu na zasnivanje intimnih veza s ljepšim spolom - evidentno su imovinsko stanje i poziv muzičara bili obojici ozbiljna prepreka za ozakonjivanje svojih ljubavnih veza, koju je jedini Schumann nakon upornog nalivanja, a potom strpljivog čekanja na Clarino dozezanje punoljetnosti, uspio slomiti.

Slušajući njihova djela s ovako velike vremenske distance lako uočavamo i razlike: dok Beethoven od samog početka iskušava sonatni princip kao dijalektičko mišljenje, te i u nevažnijim

prigodama vježba svoj specifičan izraz zasnovan na ostinatu jedne grade i kontrastnom sukobu s drugom gradom, Schumann u svojim počecima ne razmišlja tako dalekosežno. Kako se nižu klavirska djela, tako uočavamo sve veći stupanj udaljavanja od romantičarske minijature i prilaznje Beethovenovim srednjim i kasnim sonatama. I doista, Beethoven je u svojim zrelim djelima uspio sonatni princip izdići do načina glazbenog mišljenja, i tako učiniti formu njegovim spontanim, te gotovo akcidentalnim aspektom. Schumann za polazište uzima jasno artikuliranu pjesmu, te statičnost njezinog izlaganja pokušava izmiriti s razvojnoučnu sonatnog principa. Ovaj pokušaj je, upravo zbog činjenice da zbog svoje vlastite naravi sonatni oblik i ne može pjesmu prihvatiti u svoje okrije drugečije negoli kao svoje vlastito poništenje, kontrast, te u konkretnoj realizaciji kao drugu temu, epizodnu temu, izvorište teme s varijacijama, ili trio iz *scherza*, osuđen na neuspjeh. Mnogo od njegove gorčine možemo osjetiti u Schubertovim kasnijim simfonijama i klavirskim sonatama, a nije suviše podsjetiti se na Schumannovo otkriće i fascinaciju posljednjom Schubertovom simfonijom.

Potonji je uspio, vođen težnjom da dostigne Beethovenovu sjenu, zasnovati originalni princip gradnje velike forme, koji je, na sasvim neobičan način stoljeće kasnije, pružio alternativni pravac razvoja glazbe u situaciji krize muzičkog izraza nakon Wagnera. Ovaj princip se ogledao u nizanju pjesama prijelaznih ugodaja koji su tek u rijetkim trenucima međusobno dramatično kontrastirali. Zamku korištenja ovog principa je predstavljalo nedefinirano trajanje forme: nizanje je bilo otvoreno i moglo je poprimiti gotovo improvizacijski karakter. Nije bilo jasne korelacije između početnog motivičkog materijala i izgleda konačne forme. Nažalost, ovo otkriće je, zahvaljujući snazi Beethovenovog autoriteta, ostalo sve do Brahmsa neosvjiješteno, te je uzrokovalo krizu simfonije kao forme.

U čemu se ogledala kriza simfonije kao forme?

- Prije svega, u izboru osnovnog tematskog materijala, te osobito u njegovoj sintaksi. Prva tema je u pravilu izgubila prepoznatljivost početnog motiva, te se svela na njegovu pulsaciju koja će omogućiti izgradnju većih formalnih odsjeka. Tema posjeduje jasan zaključak, ili u obliku vlastite kadence, ili na koncu mosta koji vodi u drugu temu.

- Druga tema se širi, te postupno postaje posve samostalna cjelina zasnovana u potpunosti na principima pjesme (*Liedform*).

- Provedba se bavi formalnim, ali ne i sadržajnim kontrastiranjem materijala. Statičan karakter pjesme se može javiti kao epizodan ili kao zaključan u

smislu pripreme reprize. U slučaju prevladavanja principa pjesme u potpunosti se gubi kontrastirajući karakter provedbe, pa ona postaje produžetak grupe druge teme izmijenjen tek bojama modulacija.

- Ugodajnost karaktera pojedinih odsjeka je često počivala na poetskim, izvanzglazbenim stimulusima, ne tražeći nužno literarnu utemeljenost cjeline forme.

Sve navedene osobine simfonije ranog romantizma su dakako postupno mijenjale njezinu paradigmu, no trebalo je proteći dobrih pola stoljeća od Beethovenove smrti da Brahms sintetički razriješi sve ukrslne probleme svojom prvom simfonijom. On je konzekventno proveo jedinstveno izvorišnog materijala sasvim skriveno, ili pomalo artikulirajući, kroz sve sekundarne materijale, ne gubeći iz vida ugodajnost zatvorenih odsjeka sonatne forme. Ovo svodenje na zajednički nazivnik je omogućilo romantičarsko izražavanje klasičiziranim muzičkim jezikom, te je u konačnici sintetiziralo sonatni princip s principom pjesme.

Schumann je utro put ovakvom razvitku jezika odlučivši se evocirati već poznati materijal ili gradivne postupke u kasnijim stavcima iste simfonije. Na taj način su njegove forme postajale daleko zatvorenije od Schubertovih, te su završale potrebu međusobnog proporcioniranja formalnih odsjeka. Ujedno je njegovo eksperimentiranje s novim tehničkim mogućnostima limenih puhača zadavalo velike glavobolje prvim izvodadžima njegovih djela. Kako to biva u povijesti, gledano iz akademskog očista kasnijih naraštaja, njegove su simfonije iz navedenih razloga izgledale, kako u konceptu, tako i u trenutnoj zvukovnosti, tek kao blijeđi pokušaji prema savršenoj dovršenosti u sebi zatvorenom muzičkog jezika Brahmsovih simfonija. Schumann im, tako, nije valjao jer kao pijanist nije imao pojma o instrumentaciji, kao romantičar nije znao razviti glazbeni materijal, te kao razbarušeni umjetnik nagrižen ludilom nije mogao koncentrirano i suvislo napisati ništa veće od solo pjesme, a pri tom se u nedostatku izvornog glazbenog nadahnuća služio poetskim, i općenitije, literarnim podražajima.

Nepravедnost ovog stava akademske zajednice, koji i danas u njoj povremeno odjekuje, počiva, paradoksalno, na prvim danima njezina uspostavljanja. Sve do Schumannovog naraštaja kompozicija se učila uz instrument kao značajan dodatak zanatskoj vještini sviranja. Kao i u svakom zatoku, postojali su učitelji-majstori i njihovi šegrti. U ozračju postupnog osvješćivanja građanstva rijetke vještine, za koje nije dovoljno samo izučavanje, već je neophodan rječak talent, postaju evidentan dokaz primarnosti prirodnog društvenog

poretka pred feudalnim, nasljedovnim. No kako biti siguran u svladavanje tih rijetkih vještina? Za to je potrebna javna ustanova koja licencira stečeno znanje, i dopušta njegovo korištenje u svim društvenim prigodama. Schumannov naraštaj je ujedno i posljednji naraštaj europskih skladatelja bez službenog atesta o vještini skladanja. Upravo njegov naraštaj, Mendelssohn u Leipzigu, Mason i Webb u Bostonu, Salieri nešto ranije u Beču, osnivaju konzervatorije, institute i akademije za muziku, čiji polaznici trebaju dokazati dovoljnu umješnost da bi mogli djelovati kao akademski muzičari. Premda nakratko i sam profesor u Leipzigu, Schumann ne uspijeva iz već spomenutih zdravstvenih razloga dugoročnije oblikovati skladateljski razred, pa se njegov doprinos na polju prijenosa znanja ogleda daleko više u nesebičnom zagovaranju svojih velikih vršnjaka, poput Berlioz i Chopina, ili u otkrivanju nadolazećih talenata, poput mladog Brahmsa, negoli u ustrajnom pedagoškom radu. Sa stanovništva ubrzo definiranih akademskih formi kompozicije, kao što su fuga, sonata, kvartet ili simfonija, Schumannov opus djeluje nedefinirano i neartikulirano. U njegovim djelima se očituje stalno iskušavanje raznovrsnih formi, neubičajenih zvukovnih kombinacija, a to značajno odstupa od zadanih kanona. Dapače, kasniji razvoj povijesti pomiče ovo okostavanje akademskog kostura znanja Berliozu u pogledu instrumentacije, te na Straussa u instrumentacijskom i kompozicijskom pogledu, pa Schumannovo djelo u tom prijenosu ostaje kratkih rukava; iz tog očista njegove simfonije zvuče kao blijeđi, ne baš znalački sastavljen odblesak Beethovenovog simfonizma i Berliozovih temelja novom zvuku simfonijskog orkestra.

Tek jasno smještanje u povijesni tijek razvoja simfonije kao forme daje pravo mjesto Schumannovim nastojanjima: u vrijeme nesklono javnom iznošenju vlastitog stava, on hrabro ustrajava u obznanjivanju svojeg skrovitog intimnog svijeta, iznoseći ga u velikim partiturama pred simfonijski orkestar. Pri tom se poetski ugodaj hrabro hvata ukostac s gradnjom forme, da bi u konačnici svoje vrhunce postigao u trenucima vraćanja poznate muzike. Tako dobivamo niz ugodaja ispresjecanih točkama povratka. Nije li ovo proganjanje fiksnom muzikom, za razliku od Berliozove fiksnosti, upravo simptom manične depresije? Vjerojatno jeste. No, nije li svima nama, zdravima i bolesnima, poznata situacija suočavanja s krugom vraćanja istog, pred kojim nema uzmaca? Zacijelo jeste. Iznenaduje nas tek istina da je Schumann izrazio povratak istog pokusavajući samo riješiti jedan dobroćudni stilski problem.