

JOHANN SEBASTIAN BACH



270 GODINA



REINTERPRETACIJE

đurđa otržan

*Ako je ikad ijedan skladatelj iskazao snagu polifonije,
to je bio, svakako, naš pokojni neprežaljeni Bach.
Ako je ikad ijedan skladatelj otkrio najskrivenije
tajne harmonije, to je svakako učinio naš Bach.
Nitko nikad nije pokazao toliko mnogo ingenioznih
i neobičnih ideja kao on, obrativši ih u skladbama
koje se naizgled mogu činiti suhim vježbanjem majstorstva.*

Johann Friedrich Agricola

Da se o Bachu mislilo kao o najvećem glazbeniku ikad, pokazuje navedeni nekrolog iz pera njegova učenika Johanna Friedricha Agricole (bliskog suradnika Bachova sina Carla Philippa Emanuela Bacha u pruskoj dvorskoj kapeli), napisan četiri godine poslije Bachove smrti, 1754. godine. A usput ga se i branilo od napada suvremenika koji su željeli jednostavniju glazbu pa su Bacha smatrali muzikantom koji ni to ne umije biti. Već se tada očitovao razlog zastoja koji će njegovu glazbu pratiti sljedećih stotinu godina; niska izvedbena razina i manjak profesionalnih glazbenika, osobito vokalnih, stoga i očuvanje njegovih djela za instrumente s tipkama, jer ga se u tome, ali samo donekle, moglo prihvatiti. Kao učitelja će ga u više navrata otkrivati svaki novi naraštaj glazbenika. Taj prvi, na čelu s Carlom, koji je očeve rukopise prodavao kad mu je ustrebalo novca, držao je tu poduku prošlošću, ali već drugi naraštaj, Mozart, Haydn i Beethoven, učit

će iz njegovih partitura ono što ih nitko drugi nije mogao podučiti i otkriti im tajne zvuka. Treća će ga pak generacija promaknuti javno u učitelja, npr. Frederic Chopin, koji će se odvažiti napraviti barem uvodni dio „Dobro ugođenog klavira“, tog univerzuma tonskih boja i tehnike, skladajući svoje divne preludije. Tako i Šostakovič. Ostali pak, svjesniji ograničenosti svojih dosega u usporedbi s njim, skladat će na slova njegova prezimena, pretvorivši ga tako u sam predmet glazbe, u tonove.

Bach će biti trajnim učiteljem sve do danas, samo se pristup onome što on može naučiti mijenjao. Taj drugi razlog se, također, rastom orkestralnih dionica i sve većim pijanističkim zahtjevima romantičarskih skladatelja unapređivao do te mjere da je Zelter, ondašnji voditelj Pjevačke akademije u Berlinu, predložio mladom Felixu Mendelssohnu da pokuša izvesti nešto što se držalo prastarom, gotovo srednjovjekovnom praksom: izvedbu crkvenoga prikazanja na temu Muke našega Spasitelja, za sole, zbor i orkestar, danas dobro poznatu „Muku po Mateju“. Pa iako je Bach skladao i lakša djela, oratorije i kantate, baš je Carl Ph. E. Bach, prodavši taj rukopis svojedobno u zalagaonici, pridonio tome da rođak iz kruga obitelji Mendelssohn kupi baš taj primjerak, pa ga je mladi Mendelssohn s velikom strašću postavio prvi put za izvedbu 1829. godine. To nije bio nikakvo veliko otkriće u pogledu poznavanja opusa velikog orguljaša i kantora iz Leipziga, nego je tadašnja Felixova izvedba bila ono što je učinilo Bacha suvremenikom romantizma. O tome možemo suditi samo prema njegovim bilješkama u tekstu, ali kakva je to izvedba mogla

biti, možemo samo pretpostaviti; svakako nije bila onakva kakva je bila za Bachova života, niti ikad poslije. Budući da je Mendelssohn gajio sklonost oratorijima, jer je i sam skladao dva („Iliju“ i „Paulusa“), a na vlastito je inzistiranje i dirigirao izvedbom, to je zasigurno dirnulo kasnoklasicističke duše da čuju nešto staro i nešto novo: gust, bogat, odmjeren unutarnji svijet ljudske duše, pri čemu ne smijemo smetnuti s uma da je to doba ujedinjenja i stvaranja njemačke nacije, pa je svaka velika, solidna njemačka umjetnost itekako bila prihvatljiva, pogotovo zato što je bila gotovo poput srednjovjekovnog grada utemeljenog u zvuku i ritmu Lutherova korala „Ein Feste Burg ist unser Gott“. Ali time je mladi Mendelssohn otvorio vrata zanimanju za Bacha u umjetničkom i skladateljskom smislu, a ne samo tehničkom i pedagoškom.

Ono što se činilo zakučastim poigravanjem bojama tonaliteta i kromatikom, i teško izvodljivom i teško slušljivom u „Dobro ugođenom klaviru“, postat će znak za upoznavanje Bacha kao inovatora, ali i regulatora neuređenih stvari na polju glazbene teorije i prakse. Tu će od tada vladati hermeneutičko pravilo da onaj tko više zna i razumije, više vidi i otkriva. Ali i za to će trebati još stotinu godina da Svjatoslav Richter pokuša dosegnuti namjeru Johanna Sebastiana, naručivši poseban klavir od češke tvrtke „Petrof“ za cjelokupno izvođenje svih preludija i fuga „Dobro ugođenog klavira“ u ondašnjem Lenjingradu sedamdesetih godina prošloga stoljeća. Uz mnoge druge pijaniste, Richter je to snimio više puta, u pravilu uvijek s najvišim nagradama za izvedbu i snimku.

Bach se u svojem „Dobro ugođenom klaviru“ držao newtonovskog svemira i u njemu spojio sedam planeta, sedam tonova i dvanaest tonaliteta, dvanaest konstelacija, i to je netko potom mogao izučavati (kakvi su kao 24, a kakvi kao 48), a netko i svirati, kao Glenn Gould na snimkama za Columbiju 1962. godine. Počelo se u tim izvedbama čuti nešto što je Richterova kolegica i Pogoreličeva profesorica Vera Gornostajeva opisala na primjeru teme iz „Četvrte fuge“ iz „Prvog sveska preludija i fuga“, a to je da se prva četiri tona teme (cis-his-eis-dis, inače klaustrofobično stiješnjene alternacije cis-mola) mogu zamisliti kao blagoslov, baš kao što se vjernik prekriži kad uđe u crkvu da se pomoli i iskaže svoju muku i grijehe, koje onda, tijekom razvoja fuge i *strette*, samoanalizom dovodi do razrješenja napetosti i rasvjetljenja u završnom akordu koji donosi svjetlo u napaćenu dušu. Dakle, na svaki bi ton trebalo čuti u sebi „U ime Oca-i Sina-i Duha Svetoga-Amen“, da bi se doprlo do značenja ljudskog iskustva koje ta glazba donosi. Vera Gornostajeva na to je dodala: „*Ne unosite sebe, to je Bach.*“ Eduard Hanslick, koji je prognao osjećaj iz glazbe traktatom „O lijepom u glazbi“, bio bi preneražen, premda su ga već i romantičari demantirali, a impresionisti potpuno negirali. Ali tu je na snazi onaj upravo newtonovski doživljaj svijeta - da je Bog uredio svijet prema mjeri, broju i težini, koji će u radovima Johanna Josepha Fuxa u „Gradus ad Parnassum“ ponovo oživjeti Aristotelovu tezu da umjetnost oponaša i usavršava, a nikad ne razara. To je i Bach napisao u posveti svojoj „Misi“ iz 1733. godine, pa ga se trebalo tražiti i na taj

način. U smislu konceptualnog zahvaćanja u izvedbe Bacha, trebalo je računati i s teologijom i teleologijom, ali i s mehanikom nebeskih tijela pitagorejskog tipa koju je srednjovjekovna praksa razvijala teorijom i *solfeggiom*, intervalima i modusima, gradnjom instrumenata te akustikom.

Dakako da je najprije trebalo uspostaviti načine izvedbe, počevši od Karla Richtera tridesetih godina prošloga stoljeća, kad se tiskalo najviše novootkrivenih skladbi. I izvedbama ih se otkrivalo; npr. Pablo Casals svijetu je otkrio suite za violončelo. Trebalo je ukinuti fluktuacije tempa, nanovo otkriti barok, prihvatiti načelo jedan pjevač-jedna uloga u vokalno-instrumentalnim skladbama itd. Taj je naraštaj postavio temelje izdavaštvu, prstometima (Mugellini i Busoni za tipke), kronologijama skladbi i srodnim granama muzikologije, do forenzičke grafologije i, ne manje važno, zahvaljujući Harnoncourtu, Pinnocku, Gardineru i mnogim drugim umjetnicima - instrumentariju na kojem treba svirati da bi glazba koju je Bach često u brzini pisao, zvučala onako kako bi on želio. Neki su se „zainatili“ i krenuli zvjezdanim stazama mističarskog, a ne mehaničkog tipa, poput Messiaena. Nekima je bio važniji osjećaj da se Bacha može personalizirati, jer uvijek dobro zvuči, bilo u izvedbama „Swingle Singersa“, bilo transpozicijama skladbi za različite instrumente i da opet zvuče kao nove, npr. Sigiswald Kuijken koji na violini izvodi „Toccatu i fugu u d-molu“, koja je prethodno u izvedbama Marie-Claire Alain sedamdesetih godina XX. stoljeća osvojila svijet, zahvaljujući tehnici snimanja ploča

dakako. Sedamdesete su bile prožete usrdnim osjećajem proučavanja Bacha, kao što astronomi proučavaju nebo, s relativnim znanjem, zanimanjem za novo i divljenjem prema skladu i poklapanju u novootkrivenom. Digitalna era donijela je mogućnost da „što“ ima svatko nadohvat ruke, „kako“ se i dalje istražuje, a „zašto“ ponekad usmjerava istraživanja do (nepotrebne) mistifikacije.

Veliki se umjetnici dokazuju u izvedbi Bachovih djela i nude nova viđenja: Murray Perahia, Joshua Bell, Daniel Hope, stotine ansambala i dirigenata... tko bi ih sve nabrojio... Dovoljno je spomenuti Yo-Yo Maa i njegov posljednji pothvat sviranja Bachovih suita za violončelo u radionicama u 36 različitih gradskih zajednica koje se bave društvenom odgovornošću. Ta glazba više nije samo dokazana ljekovita muzikoterapija za ljude, životinje i biljke, nego je i panaceja, nepresušni izvor dobrobiti za sve. Ne, Bachov se opus nikad nije zapuštao; možda je to jedini skladatelj čija se djela neprestano reinterpetiraju pa mu značenje panaceje doista odgovara. Gotovo kao u krilu dobroga Boga Oca skriva se glazba npr. Danca Abrahamssona, u temama J. S. Bacha. Za muzičare je on doista izvor zanata, smisla i božanskih počela, pa Agricola u svojem panegiriku-nekrologu otprije skoro tri stoljeća nikako nije osamljen. Bachov svijet uređen zvukom oduvijek je bio poštovan, samo su se mijenjali i širili pristupi, metode i shvaćanja toga svijeta. Našega, uostalom.