

## ANTON BRUCKNER

**M**nogi radovi o stvaralaštvu Antona Brucknera (1824-1896) reproduciraju crtež kojim je jedan od promatrača suvremenih zbivanja karikaturalno prikazao Wagnera i Brucknera: bayreuthskog majstora, kako pokroviteljski tapša po ramenu bečkoga skladatelja, koji se ponizno ukočio pred njim. Suvremenici su u tom crtežu vidjeli istinu, danas smatramo da je u njemu više zablude nego istine. Od istine je ostala sastavnica psihološkoga, karakternog portreta, jer je Bruckner po naravi bio plašljiv i ponizan, zapravo krajnje naivan, stoga i nekritičan prema savjetima iz glazbeničkih krugova. No ima li se na umu stvaralaštvo, onako kako ga danas prosuđujemo, Austrijanac izmiče Nijemcu tako reći iz ruke. Od početka Brucknerova uspona u recepciji 20. stoljeća počela se s pravom isticati njegova izvornost, u smislu originalnosti, ali i u značenju koje se odnosi na podrijetlo iz kulturne sredine koja nije srodna Wagnerovoj. Po mnogočemu je Bruckner, poput kasnije Mahlera, autentičan austrijski skladatelj: prožet duhom velikih dimenzija barokne arhitekture, sljedbenik Schubertove pjevnosti, zastupnik težnje za integracijom domaćega folkloru u zahtjevni muzički izraz. Razumije se da je Bruckner, koji je svoju Treću simfoniju posvetio Wagneru, i tom prigodom mu se poklonio, bio pod dubokim dojmom glazbe *Tristana i Izolde* i *Prstena Nibelunga*, no to ne može umanjiti činjenicu da su ti skladatelji bili umjetničke ličnosti posve različita kova — ne samo po podrijetlu i naravi nego i po stručnoj naobrazbi i estetskim sklonostima. Svakako je posve jednostrano pa i pogrešno shvaćanje nekih kritičara u prošlosti koji su Brucknera jednostavno proglasili Wagnerovim satelitom na području simfonijske glazbe.

Treba se ponajprije osvrnuti na okolnost da austrijski kompozitor svoje stilske ishodište nije imao, poput Wagnera, u svijetu Weberovih i Meyerbeerovih opera, nego u tradiciji kasnobarokne polifonije, orguljaških škola i katoličke duhovne glazbe. U toj je predaji mladi Bruckner stjecao svoju naobrazbu u samostanu Sankt Florian, u Linzu i naposljetku u Beču, gdje je bio učenik glasovitoga

teoretičara Simona Sechtera. U isti se mah izobražavao kao orguljaš, s tolikim uspjehom da se nije potvrdio samo u Linzu i Beču (a u Beču se i stalno nastanio 1868. godine) nego i u inozemstvu, u Parizu i Londonu. Što je glazba, to je u mladosti doživio proučavajući Bachova, Händelova, Haydnova i Mozartova djela (dakle majstore prema kojima Wagner nije imao osobito prisan odnos). Kruna njegova naobrazbenog puta bilo je nastavničko mjesto na sveučilištu i na konzervatoriju u metropoli. Kao nastavnik harmonije i kontrapunkta imao je učenike u širem smislu riječi koji su se proslavili; najpoznatiji je među njima Mahler. (Malo je poznato da je on priredio prvi klavirski izvod učiteljeve Treće simfonije.)

Beč je za Brucknera bio sredina s mnogo protuslovlja. S jedne je strane to bio grad koji se svojim orkestrima, na čelu s filharmonijom, osnovanom 1842. godine, svojim opernim kazalištima, glazbenim nakladnim tvrtkama, istaknutom muzičkom kritikom te, što je najvažnije, golemom skladateljskom tradicijom, mogao smatrati europskom glazbenom metropolom — koja je davala mnoštvo poticaja, odgajajući tako vrlo kultiviranu publiku i duh vrsnog amaterizma. No u isti je mah taj grad samo s otporima prihvaćao glazbene inovacije koje su sadržavale neprilagođen stilski idiom. Iako po svemu domaći čovjek, Bruckner je svojom deklariranom sklonošću prema Wagnerovoj glazbi, koju je, uostalom, odvajao od opernih tekstova, postao meta zlobe jednog dijela bečke kritike. Malobrojni pristaše Wagnera u toj sredini davali su Bruckneru podršku uvlačeći ga, mimo njegove volje, u polemičke sukobe suprotstavljenih strana: apologeta novonjemačke škole (Liszta i Wagnera) i poklonika Brahmsova stilskog usmjerenja. Kako je od početka sedamdesetih godina i Brahms živio u Beču, opreke su imale gotovo i fizičku dimenziju. Najvažnija svjedočanstva s toga poprišta glazbene su kritike vrlo utjecajnog Eduarda Hanslicka, muzičkoga povjesničara i publicista koji je ponekad bio spreman priznati i Brucknerovu veličinu, iako je bio odlučan eksponent Brahmsova tabora.

U novijoj literaturi o Bruckneru sučeljavaju se mišljenja o povezanosti skladateljeve privatne ličnosti i njegova djela. Dok neki, poput Karla Grebea, posve odvajaju život od stvaralaštva, smatrajući da je njegova privatnost posve irelevantna za prosudbu umjetničkog dometa, Hans Heinrich Eggebrecht zastupa tezu da su osobna iskustva i ustroj ličnosti ključ za razumijevanje glazbene osobnosti. Istine ima u objema tvrdnjama. Točno je da je životopis intelektualno vrlo ograničena nastavnika bio krajnje nespektakularan: u njemu nema nimalo sa-

stavnica romantičkih biografija, ni trunka one razbarušenosti koja je upravo u 19. stoljeću odgovarala popularnoj predodžbi o umjetniku. Brucknerovu životu mnogo više pristaju stereotipi o poniznom i ograničenom činovniku, samo što u tim klišejima nema mjesta iracionalnoj maniji koju je bigotni vjernik tumačio kao znak njemu povjerene božanske misije. Njegovi prijatelji su pamtili kako je majstor, utučen zbog neke negativne novinske kritike, tvrdio da ne može drukčije skladati, pa makar mu se kritičari i rugali; njega obvezuje, govorio je, samo unutarnja metafizička poruka. Njegova Deveta simfonija jedino je glazbeno djelo posvećeno »dragom Bogu«, dem lieben Gott. Osobine takve djetinjske naravi polazišta su Eggebrechtova psihograma. Autor tvrdi da upravo bitna obilježja Brucknerova glazbenog izraza treba potražiti u doživljajima seoskog dječaka, ministranta, učenika u sviranju na orguljama. Prema tom shvaćanju ostao je u Brucknerovu životu nepremošćen jaz između ruralnog podrijetla, arhaički obojenoga, i suvremene gradske civilizacije. Ne snalazeći se u modernom svijetu, skladatelj je potrebu za kompenzacijom iskazivao u simfonijskom monumentalizmu.

Bez obzira na to prihvaća li se takva argumentacija, Eggebrecht je svakako uvjerljiv kad ističe značenje likovnih doživljaja. Monumentalna prostornost baroknih crkava i samostana u majstorovu gornjoaustrijskom zavičaju (Melk, Sankt Florian i drugi) ušla je u dječakovu svijest i ostavila trajnu predodžbu o umjetnosti kao stvaralaštvu koje teži za oblicima velikih dimenzija. A usto treba imati na umu, ističe Eggebrecht, da je Bruckner za cijela života bio orguljaš, koji je zanosio slušatelje svojim umijećem improvizacije. Koliko god partiture bile pomno izrađene, u simfonijama je izražen naboj spontanog muziciranja, koje u improviziranju uključuje kadšto i nezgrapnosti ili nedorečenosti.

Treba upozoriti i na okolnost koja Brucknera povezuje s Mahlerom. U svijest adolescenta nije se usjekla samo monumentalna arhitektura baroka; isto je tako živo ostalo sjećanje na pučku glazbu, plesove u seoskim i malogradskim krčmama (gdje je i on ponekad sudjelovao u svirci), a vjerojatno i na nastupe neke domaće limene glazbe. Svakako ga je sklonost prema limenim glazbalima trajno pratila, što zacijelo nije bio samo Wagnerov utjecaj. Tim uvidima već ulazimo u unutarnji krug Brucknerova skladanja. Ponovno se nameće usporedba s Mahlerom kad se utvrđuje da se u njegovu simfonizmu očituju neke elementarne čestice glazbene građe, sastavnice koje bi se mogle nazvati muzičkim arhetipovima kompozitorova povijesnoga konteksta. To su pučki napjevi i plesovi, napose



Orgulje u Sankt Florianu, na kojima je svirao Bruckner.

vao, taj je opus nastao u rasponu od trideset godina, od 1866. do posljednje godine života. Recepcijska problematika ima dva težišta. Prvo bi se moglo iskazati poentiranom tvrdnjom da mnogi slušatelji još i za Brucknerova života, pa i više od pola stoljeća nakon majstorove smrti, nisu točno znali što slušaju: da li ono što je autor naumio i zapisao ili verzije koje su mu nametali pojedini dirigenti, smatrajući da simfonije treba kratiti, to jest bar donekle približiti konvencio-

austrijski Ländler, zatim koral i koračnica — a to je niz tipova koji se kasnije pojavljuju, donekle pod Brucknerovim utjecajem, u Mahlera. Pučke pjesme prožimaju najčešće druge teme okvirnih stavaka simfonija, plesni folklor gotovo se redovito pojavljuje u skercima, koralne teme susreću se u svim kategorijama stavaka, a koračnice ponekad u finalnim stavcima (u Prvoj simfoniji već u prvom).

Bruckner je među onim skladateljima u čijem stvaralaštvu potpuno prevladava jedna glazbena vrsta. Iako je pisao i duhovnu glazbu (tri mise) te jedan opsežan kvintet za gudače, glavna su mu djela devet simfonija, od kojih je posljednja ostala nedovršena. Izuzmu li se dvije rane simfonije, koje autor kasnije nije prizna-

nalnoj mjeri trajanja, kao i mijenjati instrumentaciju u korist lakše izvodljivosti ili prema nečijoj predodžbi o zvukovnoj efektности. Kako dugo nije bilo kritičkih izdanja partitura, u izvodilačkoj su praksi sve do druge polovice 20. stoljeća kolale različite verzije notnoga teksta, čije se podrijetlo ponekad nije moglo utvrditi. Pomutnji je pridonio i skladatelj, jer je i sam smatrao da pojedina djela, dovršena i izvedena, treba podvrći temeljitoj reviziji. Tako je, na primjer, Treća simfonija u razdoblju od petnaestak godina dvaput prerađivana, tako da postoje čak tri verzije. Tek je posljednjih pedeset godina stanje postalo preglednije. Godine 1951. počelo je izlaziti kritičko izdanje cjelokupnih djela u redakciji Leopolda Nowaka, a na koncertne programe i nosače zvuka dospijevao je nepoznat Bruckner: dotad neizvedene prve verzije Treće, Četvrte i Osme simfonije. Danas je standard da se izvođenje i snimanje poprati tekstološkim podacima. Međutim, odstupanja od uobičajenih preferencija razmjerno su rijetka: pretežno se izvode majstorove kasnije verzije.

Postoji važan unutarnji i vanjski, strukturni i recepcijski čimbenik, koji ponegdje zbunjuje još i danas, a izazivao je nelagodu pogotovo u prvih slušatelja. Riječ je o dužini, o trajanju Brucknerovih simfonija. Da je u ono doba već postojala kategorija rekorda u današnjem smislu, ta bi djela bila zabilježena i po tomu. Nameće se usporedba s velikim orkestralnim djelima klasike i romantizma. Većina Beethovenovih, Schubertovih, Mendelssohnovih i Schumannovih simfonija ne prelazi trajanje od 30–40 minuta, a jedina krupna iznimka je Beethovenova Deveta, sa 70 minuta. (Sve su vrijednosti, dakako, približne, jer ovise o pojedinoj izvedbi.) Simfonije najvećeg Brucknerova suvremenika na tom području, Brahmsa, ne prelaze granicu od 45 minuta. U razdoblju prije Brucknerovih početaka mogu se opsežnija orkestralna djela naći samo u regiji programne glazbe, gdje su reprezentativna djela Berliozova Fantastična simfonija (oko 50 minuta) i Lisztova simfonija o likovima iz Goetheova *Fausta* (oko 65 minuta), dakle skladbe kojima se nije pristupalo mjerilima standardne simfonije. Brucknerove partiture bile su svakako oštar izazov upućen »obzoru očekivanja« publike, da se poslužimo terminologijom teorije recepcije. Naivni, introvertirani skladatelj polazio je od svoje zamisli o umjetničkom poslanju, a ne od tradicija koncertnih dvorana. Nije, dakako, mogao slutiti da je novim dimenzijama (od 60 do 85 minuta) započeo poglavlje u povijesti simfonije u kojemu slušatelju 20. stoljeća, upoznatom s Mahlerovim, Šostakovičevim ili Messiaenovim djelima, više nije bilo iznenađenja.

Brucknerov izazov nije ostao bez odgovora. Bečke glazbene kritike iz tog razdoblja izvanredno su svjedočanstvo o spomenutim sukobima, ali u isti mah o diferenciranom pristupu što su ga očitovali pojedini kritičari. Majstoru nesklo-ni pisci posezali su i za zoološkom metaforikom, uspoređujući najduže simfonije s golemim udavima. Usporedba je, već zbog svoje drastičnosti, postala krilatica koja je neko doba zabavljala javnost. I u dužini glazbenih djela vidjeli su protiv-nici novonjemačkih tendencija u simfoniji i muzičkoj drami, pomišljajući na Liszta i Wagnerov *Prsten Nibelunga*, općenito svojevrsan drzak modernizam, koji grandomanski gazi komunikacijska pravila. Svi koji Brucknera nisu osobno poznavali nisu znali da je njegova naivnost neizmjereno udaljena od Wagnero-va osvajačkog mentaliteta, i da su mu stoga i stvaralački motivi drukčiji. Među-tim, bilo je i suvremenika koji su iskazivali shvaćanje za majstorovu posebnost. Među ranim dokumentima pozornost zaslužuje članak poznatoga pisca Ludwi-ga Speidela, koji je u povodu praizvedbe Druge simfonije, 1873. godine, vidovi-to napisao da to djelo ne bi trebalo shvatiti kao tradicionalnu simfoniju, koja od doba klasike ima obilježja organske tvorevine, nego kao neku vrstu koloristički bogate orkestralne slikovnice, koja likovnu narav ističe nizanjem, a ne razvija-njem tema. Speidel se time dotakao problema koji zaokuplja literaturu o Bruck-neru sve do danas.

Uvid u partiture pokazuje neobično, sustavno prisutno protuslovlje, koje je jedno od središnjih stilskih signala Brucknerova simfonizma. Proturječje je sa-držano u opreci između nadasve pozorno provedene tradicionalne pravilnosti u gradnji perioda, s jedne strane, i izrazito nekonvencionalna odnosa prema sonat-nom obliku u okvirnim stavcima. Ukratko, sraz mikrostrukture i makrostruk-ture individualni je majstorov pečat. Pomno građene teme, većina od izvanred-noga melodijskog intenziteta, bile su stalna autorova težnja. Tema njemu nije bila samo otvorena jezgra, prikladna za razradu (kao često u Beethovena); teme je smatrao bitnim događajima simfonijskoga stavka, očitovanjima trenutaka naj-višeg nadahnuća, kad skladatelj postaje nositelj metafizičkih darova. Stoga se Bruckner može uvjetno nazvati tematskim kompozitorom, i po broju i obliku tema. Snažan melodičar, rado je gradio svoje glavne teme kao oblića dugoga daha, modulacijski bogata. Posebno su dojmiljivi primjeri prve teme prvih stava-ka Druge, Četvrte i Sedme simfonije. (U Sedmoj ona obuhvaća puna 24 takta.) Kasnoromantička tendencija iskazuje se u načinu na koji su teme harmonijski utemeljene. Iako često protkane polifonijskim tkivom, simfonije su zasnovane

harmonijski, vertikalno, a ne linearno. Tako, na primjer, u spomenutoj zamašnoj temi na početku Sedme simfonije melodijsku poentu tvori (u taktovima 5-8) nagli harmonijski pomak i modulacijski nastavak. U opreci s načelom suzvučnosti Brucknerova je povremena sklonost da pojedine teme ipak ne utemelji vertikalno, nego da ih gradi u liniji koju eksponira unisono.

S tom je pojavom povezan kompozicijski princip da stavci sonatnog oblika sadržavaju gotovo redovito tri teme. Prve dvije teme kontrastom između patečnosti i opuštenosti odgovaraju tradicionalnom poimanju sonatne forme. Suvremenici su zato s pravom upravo u instituciji treće teme prepoznali poseban Brucknerov postupak. Najizraženija je uloga treće teme u Petoj, Sedmoj, Osmoj i Devetoj simfoniji, redovito u prvom stavku. Bruckner provodi načelo ritamskog kontrasta, pa se treće teme, osobito spomenute unisono-teme, ističu plešnim, gotovo skercoznim karakterom. Iako u drugoj ritamskoj mjeri, oni podsjećaju na teme pojedinih skerca po svom folklornom prizvuku. Jedna je od funkcija treće teme novi kontrast, ali i povratak u brži tempo. Brucknerova sklonost da u istom stavku, protivno klasičnoj praksi simfonije, znatno modificira tempo, osobina je koja otkriva centar njegova shvaćanja simfonijskog oblikovanja.

Nameće se usporedba s književnošću. Znademo da se nijedna Brucknerova simfonija ne može uvrstiti u niz programnih djela 19. stoljeća; književna komponenta, koja je tako vidno zastupljena u Mahlera, Brucknera nije zaokupljala. Ali je iz kruga njegovih znanaca poznato da je pojedine odlomke ili stavke volio komentirati anegdotama, sjećanjima, usporedbama s područja prirode, ukratko, običavao je naivno pričati. Tako se i njegovo posve osebujno shvaćanje simfonije može nazvati svojevrsnim pričanjem, koje stvara epsku strukturu velikog orkestralnog djela. Sjetimo se opažanja tadanjih kritičara koji su tvrdili da ih ta glazba podsjeća na nizanje slika. I doista, gradnja majstorovih simfonija bitno je određena epizodnom strukturom, ili prema terminologiji nekih muzikologa skladanjem u »blokovima«. Kudikamo više nego u djelima prethodnih razdoblja, u kojima su kritičari prepoznavali neko organsko jedinstvo, logičan slijed glazbenih misli, Bruckner je demonstrativno isticao razmjerno neovisno, epizodno značenje odlomaka u nadređenoj cjelini stavka. Mnoštvo je signala koji upućuju na takav zaključak. Upozorit ću na najvažnije.

Primaran znak svjesnoga stvaranja diskontinuiteta povlačenje je granica između pojedinih segmenata već spomenutom promjenom tempa. Simfonije beč-

ke klasike i većine romantičara poznaju, dakako, povremena kratka usporavanja i ubrzavanja, ali ne sadrže temeljite promjene tempa. Izuzmemo li programna djela romantičara, Bruckner je prvi simfoničar koji je u tom pogledu počeo skladati epizodno. Najupadljiviji je taj postupak u sonatnom obliku okvirnih stavaka, gdje je druga tema redovito u sporijem tempu. *Langsamer* ili *ruhiger*, sporije ili mirnije, autorove su oznake u partiturama. Bruckner je samo ponekad ravnao izvedbama svojih djela, no poznato je da je težio za tim da osobito istakne te kontraste, pa time i epizodnu narav velikih segmenata. Posebno je drastičan znak određenog diskontinuiteta prekidanje simfonijskoga toka generalnim stankama. Moglo bi se ustvrditi da u takvoj koncepciji glazbene gradnje opća tišina, muk, postaje snažan stilski signal. Pogotovo je to dojmljivo kad odlomak prije stanke završava reskom disonancom u fortissimu; nastavak, naime, ne donosi razrješenje disonance, nego novu oprečnu misao, koja još više ističe prekid. Analogni postupak epizodičnosti sadrže vrlo izražene dinamičke razlike: na granicama segmenata često su sučeljeni, ekstremni stupnjevi u jačini zvuka. Tako se u srednjem dijelu prvoga stavka Pete simfonije, koji po položaju odgovora klasičnoj provedbi, neprestano izmjenjuju fortissimo, ili čak forte fortissimo, s pianissimom. Pritom se ne radi o zvukovnoj modulaciji iste misli, nego o naglom prelaženju s jednog motiva na drugi. (Slušateljima koji su upućeni na elektronske snimke gubi se u nekim izvedbama poslije zaglušnog fortissima tihi nastavak do nečujnosti.) Pravilnost se očituje u instrumentaciji: glasna mjesta izvodi puni orkestar, s prevagom limenih glazbala, ili čak samo ti instrumenti, rogovi, trube, pozaune, tube. U pianissimu se pak ističe zvuk gudača, ponekad u muklom pizzicatu, ili spoj gudača i drvenih puhačkih instrumenata.

U Brucknerovu specifičnom diskontinuitetu nema mjesta provedbenim postupcima u klasičnom smislu. Sustavan tematski rad autor nadomješta nizanjem oprečnih motiva u kraćim blokovima. Ali i oblikovanje prijelaza, spona između glavnih dijelova sonatnog modela, zaokuplja majstorovu melodijsku maštu, pa takva sklonost još više pobuđuje slušateljev dojam da doživljava glazbeno pripovijedanje, koje ne ispunjava formu, već misli niže asocijativno. Tek poman studij partitura pokazuje da se iza ponavljanja, prekidanja i zazivanja oprečnih raspoloženja nerijetko krije igra motivskih aluzija. Suprotno klasičnom simfonizmu nadalje je Brucknerov običaj da tematske zamisli raspreda u dugim nizovima sekvencu, što je jamačno odjek nekih baroknih uzora, pa i prakse improvizacije na orguljama.



Česta primjena sekvenca skreće pozornost na jednu drugu predodžbu koju izaziva slušanje Brucknerove glazbe. Ta je predodžba dubinski povezana s estetskom spoznajom diskontinuiteta. Riječ je o dojamu da simfonije ne artikuliraju samo vremenski protok nego i prostornost. Sekvence, generalne stanke, duga ponavljanja istog motiva potiču dojam da protok zastaje, a vrijeme se pretvara u prostor. Već spomenuta usporedba s baroknom arhitekturom ovdje dobiva uporište u kompozicijskim kategorijama. Ponekad nam se čini da glazba, doslovno, stoji na mjestu, to jest da se odriče razvoja i promjena, ustrajući na zazivanju identiteta. U tom je pogledu osobito drastičan primjer završni odlomak u skercu Osme simfonije, gdje se isti takt ponavlja čak dvanaest puta uzastopce, bez ikakvih promjena — a to je gotovo već *minimal music*. Uloga tih ponavljanja u Brucknera je, dakako, posve drukčija. Ona ne žele izazvati meditativna stanja bliska transu, nego izražavaju zanesenu afirmaciju onih svjetonazornih vrijednosti koje su imanentne majstorovoj umjetnosti. Znakovito je da sve simfonije, osim Devete, završavaju u trijumfalnom duru, bez obzira na to koji im je inače tonalitet. Unutar pojedinih djela to vrijedi i za većinu stavaka. Postoji samo jedan primjer obratnog izbora. U prvoj verziji Osme simfonije (započete 1884. godine) prvi stavak, c-mol, na kraju utječe u pobjedonosni C-dur, što bi prema konvencionalnom shvaćanju označavalo pobjedu svjetla nad mrakom, pouzdanja nad dvojmom. Druga, definitivna verzija (1890) sadrži oprečan završetak stavka: tajanstveno, kao što je počeo, stavak zamire pianissimo u molu.

U radovima o Bruckneru suprotstavljena su mišljenja o tome da li je diskontinuitet učinak skladateljeve jasne intencije, pa time i određene oporbe prema tradiciji, ili rezultat njegove naivnosti, nepovoljnije rečeno: nespretnosti. Pitanje je zanimljivo, ali ima samo psihološku spoznajnu vrijednost. Da se posve pouzdano potvrdi jedno od tih mišljenja, to u krajnosti ne bi utjecalo na našu estetsku percepciju. Svakako je još zanimljivija okolnost da se postojanje različitih verzija većine simfonija može tumačiti u korist obiju teza. Brucknerova potreba da svoja djela podvrgava revizijama, a to znači preinakama koje se mogu shvatiti kao popravci, upućuje za jedne na razvijenu umjetničku svijest, koja se nipošto ne može podvesti pod pojam naivnosti; no s drugoga stajališta upravo je ta potreba očitovanje naivnog uvjerenja da se »popravljanjem« može postići povoljniji odjek u publike. Prije nego što se slušatelj ili čitatelj prikloni jednom ili drugom shvaćanju treba imati na umu činjenicu koju je teško relativizirati.

Riječ je o tome da u kompozicijskim postupcima postoji razlika između okvirnih (vanjskih) i unutarnjih stavaka. Diskontinuitet se opaža pretežno u opsežnijim stavcima, dok su polagani stavci i skerci uglavnom modelirani prema tradicijskim očekivanjima, iako su polagani stavci široko dimenzionirani, pa svojim prosječnim trajanjem od 15 do 20 minuta (a u Osmoj i Devetoj oko 26 minuta) gotovo dostižu ukupno trajanje mnogih djela ranijih skladatelja. Znatna dužina, međutim, ni u Brucknera ne povlači za sobom epizodičan, diskontinuiran oblik. *Adagio* je u njega u pravilu rađen prema shemi velike trodijelne forme ili sažetoga sonatnog oblika, pri čemu srednji dio, razrađen, s markantnom temom, postaje važniji nego prije. Karakterističan je kompozicijski plan polaganih stavaka prema kojemu povratak prvoj temi vodi ka golemoj gradaciji, na vrhuncu koje se trijumfalno potvrđuje premoć te teme.

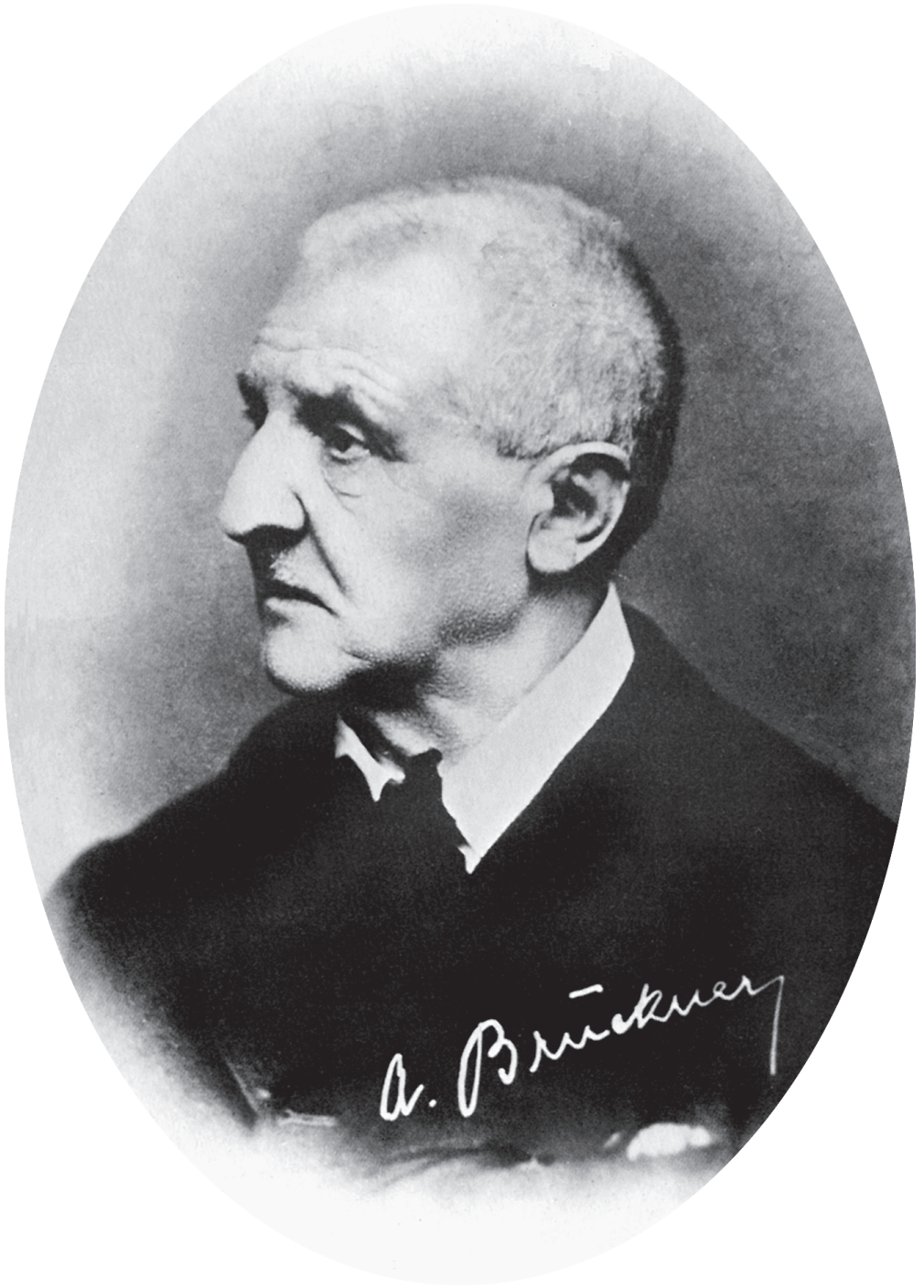
Moglo bi se ustvrditi da je Bruckner duktusom tema i harmonijskim jezikom najbliži Wagneru u polaganim stavcima. (*Adagio. Langsam, feierlich* iz Devete simfonije sadrži u prvoj temi citat iz *Parsifala*, a *Adagio* Sedme doima se poput evokacije duhovnosti bayreuthskog majstora, a napisan je kao žalobna glazba poslije njegove smrti.) Ipak, prepoznatljivost Brucknerova izraza svagdje je zajamčena. Po ekspresivnosti i jasnoći formalnog ustrojstva ističe se polagani stavak iz — zapostavljene — Šeste simfonije. U prvoj se temi nad koracima u četvrtinkama u basu uzdiže pjevna linija u violinama, koja obuhvaća prvi dio periode; odgovor donosi dijalog oboe i gudača, koji poslije dostojanstvena mira početka kratkim metričkim vrijednostima u dionici oboe unosi određen nemir u narav stavka. Kontrast tih dvaju domišljaja dominira cijelim stavkom, jer je tema središnjeg segmenta kompozicije, u tempu *grave*, ritamski sukladna prvoj temi. I taj stavak poslije velike dinamičke gradacije, koja zamjenjuje provedbu, rekapitulira teme i završava smireno u osnovnom tonalitetu, u F-duru.

Ako je Bruckner u polaganim stavcima razmjerno najbliži Wagneru, u skercima je, bez dvojbe, najdalji od njega. Tko majstora smatra tipičnim austrijskim skladateljem, može se ponajprije pozvati na te stavke. Wagner ni po čemu nije mogao imati prislan odnos prema austrijskom i južnonjemačkom folkloru, prema pučkim napjevima i plesovima poput *Ländlera*. A upravo taj melodijski i ritamski supstrat najjasnije je izražen u skercima (a u nekim simfonijama posebno u trijima). Zlobni su kritičari među suvremenicima u toj okolnosti vidjeli dokaz za skladateljev naivni »pučki« mentalitet. Ovako ili onako, činjenica je da su svi skerci odreda među najdojmljivijim majstorovim stavcima, osobito prikladni da

neupućena slušatelja uvedu u njegov glazbeni svijet; oni su, tako reći, Bruckner za početnike. Međutim, pogrešna je predodžba da u skercima progovara samo mladi muzikant iz seoske krčme i učitelj iz austrijske pokrajine. Uz folklorne prizvuke, koji nikad nisu citati, u skercima se čuje nešto što je mnogo više nego lokalni kolorit. Ti stavci, napose iz Prve, Treće, Sedme i Devete simfonije, nabijeni su motoričkim temama koje kruže oko intervala kvinte i oktave, potvrđujući u isti mah Brucknera kao kompozitora oštarih dinamičkih razlika. Vrhunci u razvoju glavne teme provale su snage u fortissimu punog orkestra, provale koje se doimaju poput grmljavine ili stampe. Bruckner je i sam rabio riječ *stampfen*, toptati, snažno udarati nogama o pod. Smatram da je shvaćanje prema kojemu se u tom topotu prepoznaju pokreti i zvukovi ruralnih plesova suviše usko. Bliži smo Brucknerovoj metafizici ako provale snage shvatimo kao analogon elementarne snage u prirodi, izraz nekoga Prazvuka. Na to upućuje i upotreba kvinte i oktave, intervala koji su neutralni prema duru i molu, pa nam se čine kao sirov, elementaran zvuk. Kako Bruckner zna usto iznenaditi slušatelja pokazuje neobičan skercio iz Šeste simfonije (koja bi već zbog tog stavka morala privući sve ljubitelje njegove glazbe). Taj je stavak jedini skercio koji se ne temelji na »topotu«, iako i u njemu ima pojedinih ekstaza glasnoće. Njegovo osnovno obilježje mnogo više podsjeća na prozračnu igru u kojoj ne preteže elementarna snaga, nego nježnost i humor. Kao da nismo daleko od Mendelssohnova *Sna ljetne noći*. Znakovito je da i trio toga skerca nije u znaku srodnosti s folklornim melosom i ritamskim figurama, nego je svojom zvukovno transparentnom tematikom građom također u svijetu šumskih vila.

Uvjetno rečeno, folklorni Bruckner gotovo se redovito oglašava u kontrastnim temama, koje on, kao u skercio Pete simfonije, eksponira već vrlo rano, u 23 taktu, poslije generalne pauze. Međutim, pjevne melodije tih tema, koje podsjećaju na polagane plesove (na gibanje koje je »gemütlich«, kako se govorilo u Brucknerovu krugu), ne stvaraju dojam epizodnog nizanja, jer ostaju čvrsto povezane s kretanjem glavne teme. Pritom se očituje izvanredna kontrapunktička vještina.

Prilika je, uostalom, da se upozori na taj element Brucknerova idioma, koji se ne smije zanemariti, iako je harmonijska osnova neupitna. Uz skerca, ovdje treba spomenuti osobito dva finalna stavka. U Trećoj simfoniji provedba četvrtoga stavka sadrži neobično dojmljivo kontrapunktno suzvučje koralne teme i rafinirano harmoniziranoga pučkog plesa, koji inače ima ulogu druge teme stavka. Drugi primjer obuhvaća cijeli stavak: završni u Petoj simfoniji, koji spaja fugu



Anton Bruckner, 1889.

sa sonatnim oblikom. Široko izvedena provedba je dvostruka fuga, koja sjedinjuje elemente treće, koralne teme s oktavnim skokovima čelne teme. Rečeno je da je ta provedba, koja obuhvaća više od deset kontrapunktnih kombinacija, svojevrstan uvid u visoko umijeće fuge, Brucknerova *Die Kunst der Fuge* u minijaturi. Da u Brucknera, kao ni u Bacha, nema školskoga shematizma, razumije se po sebi.

Uvid u središnja obilježja Brucknerova simfonizma ne bi trebao ostati bez potpunijeg razmatranja bar jednoga reprezentativnog djela. Neka za to posluži Četvrti simfonija, iz više razloga. To je djelo, uz Sedmu simfoniju, razmjerno popularno, pa je s recepcijskoga gledišta (koje je jedno od temeljnih pristupa suvremene muzikologije) opravdano pitanje koji su sve čimbenici utjecali na takvu preferenciju publike, dirigenata, orkestrara, a danas i tvrtki za proizvodnju nosača zvuka. Neki su kritičari od početka bili skloni tumačenju kako se poznatost znatnim dijelom osniva na okolnosti da je to jedina majstorova simfonija kojoj je on sam nadjenao naziv: Romantična. Kako je poznato da nazivi glazbenih djela privlače pozornost slušatelja, ta interpretacija zacijelo iskazuje dio istine. No naziv bi djelomalo koristio da ono ne sadrži tri stavka, a to su prva tri, koji su plod osobito sretne inspiracije. No Brucknerova odluka, zapisana na partituri, svakako zaslužuje pozornost — to više što su predodžbe o tome što znači »romantično« u 19. stoljeću bile raznolike. Romantički pokret u europskim književnostima pružao je osnovnu orijentaciju, no u široj javnosti manje je odjeknula inovacijska težnja romantičara, a više shvaćanje da je romantično sve što širi i produbljuje čovjekov emotivni život i njegovu stvaralačku maštu. To shvaćanje, kad je riječ o glazbi, ne iskazuje, međutim, ništa posebno. Brucknerova namjera temelji se na suženoj predodžbi, zapravo na popularnom stereotipu, koji je zaokupljao njegov naivni mentalitet. Stereotip je izveden iz romantičarske sklonosti povijesnom razdoblju od srednjeg vijeka do 16. stoljeća, a zorno ga predočuju mnoge oslikane knjige iz Brucknerova doba, od ilustriranih izdanja povijesnih romana do bajki braće Grimm. Taj šareni idealizirani svijet usjekao se i u skladateljevu naivnu svijest. Postoji svjedočanstvo, zapis Brucknerova prijatelja Petera Deublera, o majstorovoj likovnoj mašti koja ga je pratila prilikom rada na toj simfoniji. Pišući prvi stavak pred očima je imao srednjovjekovni grad u zoru — na gradskim zidinama trubači, na velikim vratima vitezovi koji na brzim konjima napuštaju grad te ulaze u čarobnu tišinu šume obasjane prvim zracima sunca. Sretna je okolnost što Bruckner kao skladatelj nije bio toliko naivan kao Bruckner čitatelj: nije se upuštao u

primitivnu glazbenu ilustraciju, nego je stvorio djelo kojemu likovna sastavnica nije nimalo potrebna; teme i glazbeni tok u svojoj su autonomiji posve uvjerljivi.

Posebnost je Četvrte simfonije nadalje u tome što ju je autor preradio tako korjenito kao nijednu drugu. To su zapravo dvije različite kompozicije, iako se u prvom drugom i četvrtom stavku prepoznaju glavne teme. Skerco, blještavu skladbu, napisao je Bruckner tek za novi oblik simfonije, zabacivši stari treći stavak, posve blijed i neinventivan rad. Ukratko, Četvrta je jedina simfonija kojoj ne pristaje pojam verzije, jer u inačicama drugih djela nema ni približno toliko korjenitih zahvata. Verzijom se, međutim, može nazvati posljednja redakcija (1890). Danas je u diskografskom i koncertnom repertoaru standardan tekst iz godine 1880, dakle prva verzija nove Četvrte simfonije, čije je trajanje jedan sat.

Možda će se upućena publika sjetiti naivnih slika, slušajući čelnu temu prvoga stavka. Partitura predviđa Brucknerov uglavnom uobičajeni orkestralni sastav: drveni puhački instrumenti dvostruko, rogovi četverostruko, trube i pozaučne trostruko, bastuba, timpani, gudači. Iako rogovi nisu brojčano jači nego u drugim partiturama, njima u Četvrtoj pripada osobita uloga. Umjesto naziva Romantična (imena koje bi pristajalo i Drugoj, Trećoj i Sedmoj simfoniji) točnija bi bila imanentna oznaka poput »simfonija rogova« ili »simfonija kvinti«. Kvinta intonirana u dionici rogova središnji je gradbeni interval cijele simfonije, a svakako prvih triju stavaka. U finalu kvintu zamjenjuje oktava kao jezgri interval. Čelna tema sastoji se od triju, gudačima harmonijski poduprtih, signala u rogovima. Tema, međutim, počinje tek u trećem taktu; na početku se čuje samo gudački korpus (pianissimo tremolo), koji intonira temeljni trozvuk u Es-duru, tonalitetu cijele simfonije. U nekim se komentarima uz djelo taj tremolo tumači kao ozvučenje autorove vizije o krajoliku s jahačima: tremolo bi prema tome bio tonski znak jutarnjega šumora. Ali upravo je to zamka u koju upada ilustrativno tumačenje. Takva mekana zvukovna podloga, orkestralni pedal, ne nalazi se samo u Romantičnoj simfoniji nego i uz sve druge Brucknerove čelne teme prvih stavaka, osim u Prvoj, gdje temu pripremaju koraci akorda u četvrtinkama. Ne može stoga biti govora o »programnom« postupku, jer je zvukovni temelj, većinom dva takta prije glavne teme, majstorov opći stilem.

Neiscrpnu melodijsku invenciju pokazuje cijela ekspozicija. Obje teme, i prva i druga, zapravo su dvodijelne. Obje su u početku idilične (druga u početku i s prizvukom plesnoga folklora), no nastavak im je patetičan. Osobito se ističe nastavak čelne teme, u kojemu se pojavljuje ritamska figura koja će u razvoju stav-

ka odigrati znatnu ulogu: dvije četvrtinke i jedna četvrtinska triola, figura koja je općenito tako karakteristična za majstora da je u literaturi nazvana »Brucknerovim ritmom«. Provedba, koja je svojom tehnikom najbliža standardnom poimanju toga dijela sonatnog oblika, donosi neočekivanu novu, koralnu temu, koja je po svojoj naravi mirnija, sabrana, i unatoč zvuku limenih instrumenata manje patetična. Taj koral nagovještuje srodne teme četvrtoga stavka. Središnju ulogu kvinte potvrđuje i prva tema drugoga stavka (Andante), koji spaja veliku trodijelnu formu s elementima ronda. Ta se tema kreće, poput prvog dijela čelne teme prvoga stavka, dvaput u kvintnom intervalu silazno, a svoju melodijsku potentu postiže na drugoj dobi četvrtog takta teme (ako ne računamo dva uvodna, netematska takta). Tu poentu tvori uzlazni kvintni korak prema dominantni dominante. U tom tonu d, velikoj noni u odnosu na temeljni c, sadržan je vrhunac one »žalobne melodije« koju je Bruckner domislio, proširujući krug predodžbi o romantičnosti. U tom ugođaju ostaje i nastavak, prijelazni koral gudača i druga tema, koju uz pizzicato ostalih gudača izvodi viola koja se, za razliku od prve teme, kreće u malim intervalnim koracima. Konstantne Brucknerove oblikovne sklonosti očituju se i ovdje: inačica prve teme postiže potkraj stavka vrhunac u fortissimu, poslije čega se dinamički luk spušta, zamirujući posve tiho.

Dok široko dimenzionirani finale djeluje pomalo difuzno, prethodni, treći stavak, skerc, najdojmljiviji je Brucknerov skerc, skladba koja je prikladna da ponese i slušatelje koji su inače prema autoru sumnjičavi. Uostalom, i dio publike kojemu nije stalo do programnih tumačenja pomislit će, slušajući skerc, na neku slikovnu namjeru u nazivu Romantična simfonija. Sjetimo se boljeg naziva, »simfonija rogova«. U skercu su oni neprestano zaposleni; izuzmemo li trio, gotovo nema nijednog takta bez presudne uloge tih glazbala. Budući da je jezgri motiv stavka nalik na lovačke signale, u kvartama i kvintama, asocijacije mnogih slušatelja lako je zamisliti. One se, uostalom, podudaraju s Brucknerovim namjerama. Poseban položaj unutar niza majstorovih skerca (koji su, osim u Osmoj i Devetoj po redoslijedu na trećem mjestu) ovaj »lovački« zauzima i po tome što je u dvočetvrtinskoj mjeri, protivno tradiciji skerca još od Haydnova doba, dakle predaji koja predviđa tročetvrtinsku mjeru. Plesna se narav očituje tek u triju, koji u tročetvrtinskoj mjeri dočarava seoski žanr-prizor u kojemu je tema u duhu polagana Ländlera povjerena drvenim glazbalima, uz pratnju gudača. Kontrast je istaknut, jer u triju rogovi miruju. Međutim, i skerc u užem smislu sadrži sustavno provedenu opreku, koja se sastoji od signalne teme ro-

gova (pojačane u kumulaciji zvuka fanfarama ostalih limenih instrumenata) i nježne teme gudača i drvenih glazbala. Taj je kontrast temelj strukture. Posebnu energiju stavak, dakako, zahvaljuje velikim dinamičkim gradacijama signalne teme, koja u predvidljivim razmacima četiri puta raste od pianissima do fortissima. Ne iznenađuje što Bruckner ni ovdje ne propušta priliku da u prvim taktovima, slikovito rečeno, pred rogove prostre mek, zvukovni tepih, tremolo gudača u pianissimu.

Četvrta simfonija naposljetku je i natuknica za osvrt na recepciju Brucknerova stvaralaštva. Majstor je i za života postigao nekoliko zapaženih uspjeha koncertnim izvedbama. Napose dirigenti skloni Wagneru zalagali su se za simfonije, najviše za Četvrtu i Sedmu. Međutim, on ni nekoliko desetljeća poslije smrti nije bio repertoarni skladatelj, pogotovo ne izvan njemačkoga jezičnog područja. Zapreka na recepcijskim putovima bila je prije svega dužina djela, koja je razbijala uobičajene programne sheme. Mjerenje minutama osobito se očitovalo na području nosača zvuka. Gramofonska snimka Četvrte simfonije pod ravnanjem Karla Böhma, 1937. godine, bio je prvi pokušaj. Tek izum gramofonske ploče long play i poslije CD-a poravnao je put Brucknerovim i Mahlerovim partitura-ma.

Naoko je neobično što neke pojave u procesu prihvaćanja povezuju Brucknera s njegovim suparnikom Brahmsom. Predrasude su pogađale jednoga kao teškoga, suviše zahtjevnoga »wagnerijanca«, a drugoga kao konzervativno-akademskoga skladatelja, a obojica su u jednom dijelu inozemstva slovila kao tipični predstavnici »germanskog duha«. Što je povijesna dinamika, to spoznajemo kad pomislimo na današnje stanje, na položaj obaju majstora, a osobito Brahmsa, u današnjem kanonu.

U recepciji Brucknera ocrta se protuslovlje, koje je zanimljivo jer upozorava na to kako zamršeni mogu biti procesi u prihvaćanju ili odbijanju neke stvaralačke ličnosti. Dok se Bruckner brže udomaćio u Engleskoj, Nizozemskoj i skandinavskim zemljama, u romanskim zemljama i danas još tinjaju predrasude. Protuslovlje je u tome što je dugo bilo najmanje zanimanja za Brucknera u Francuskoj i Italiji, dakle u zemljama čiji su umjetnički krugovi unatoč posve drukčijoj domaćoj tradiciji prihvatili Wagnerovu glazbu sa zanosom. Etiketa o Wagnerovu sljedbeniku Bruckneru očito nije mnogo pomagala, a to je okolnost koja potiče na razmišljanje osobito o recepcijskim posebnostima raznorodnih glazbenih vrsta i medijskim komponentama koje su s njima povezane.