Klasično i romantično u klavirskim minijaturama Johanesa Brahmsa

Juzbašić, Hrvoje

Master's thesis / Diplomski rad

2017

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, The Academy of Arts Osijek / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Umjetnička akademija u Osijeku**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:134:280576

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-29**



Repository / Repozitorij:

Repository of the Academy of Arts in Osijek







SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU
UMJETNIČKA AKADEMIJA U OSIJEKU
ODSJEK ZA GLAZBENU UMJETNOST
STUDIJ GLAZBENE PEDAGOGIJE

HRVOJE JUZBAŠIĆ

KLASIČNO I ROMANTIČNO U KLAVIRSKIM MINIJATURAMA JOHANNESA BRAHMSA

DIPLOMSKI RAD

Mentorica: doc. dr. sc. Brankica Ban

Osijek, 2017.

Sadržaj

1. Uvod ---------- 3

2. *Klasično* i *romantično* ---------- 5

2.1. Klasicizam – *glazbena klasika* ---------- 5

2.2. Glazba klasicizma – sadržaj i oblici ---------- 6

2.3. Romantizam – *bijeg od stvarnosti* ---------- 8

2.4. Razvojni put romantizma ---------- 9

2.4.1. Nove glazbene vrste i oblici ---------- 10

2.4.2. Klavirska minijatura ---------- 12

3. Johannes Brahms ---------- 14

3.1. Od Hamburga do Beča – životni put Johannesa Brahmsa ---------- 14

3.2. Skladateljev opus ---------- 16

3.3. Uzor skladateljima ---------- 17

4. Klasičar romantizma ---------- 19

4.1. Brahmsov konzervativizam ---------- 19

4.2. Razvoj glazbene kritike i Johannes Brahms ---------- 22

4.3. Johannes Brahms u okrilju *wagnerizma* ---------- 24

5. Klasično i romantično u klavirskim minijaturama Johannesa Brahmsa – analitički pristup ---------- 29

5.1. Karakter i stil ---------- 29

5.2. Melodija ---------- 30

5.3. Harmonija ---------- 34

5.4. Ritam i metar ---------- 37

6. Zaključak ---------- 41

7. Sažetak ---------- 42

8. Literatura ---------- 43

1. Uvod

Razdvojenost, koja ide do granica oprečnosti, rezultat je procesa koji uzimaju argument vremena (nastanka, popularnosti, plodnosti itd.) kao relevantan pri odabiru prave strane, kvalitetnog od nekvalitetnog, prosperitetnog od neprosperitetnog. Nerijetko se u društvu može očitovati nekritičko odobravanje onoga što je novo, neviđeno i popularno te odobravanje isključivog smjera u kojem treba usmjeriti pažnju. S druge strane, ono što se kroz dugi period održalo, ali je u jednom trenutku pokazalo *zamor* u ispunjavanju očekivanja, karakterizira se kao tradicionalno, konzervativno, čak i nazadno. Na prvi pogled postavke su oprečne, međutim, da bi nešto u kulturnom smislu opstalo i postalo tradicijom, mora se konstantno obnavljati i razvijati. Može se reći da je tradicija (konzervativizam) nužno okrenuta budućnosti i da ne može opstati lišena modernih utjecaja koji se u datom vremenu ističu i popularnošću.

U ovom se radu Johannesa Brahmsa želi promotriti u svjetlu punopravnog predstavnika romantičnog glazbenog razdoblja, ali i skladatelja koji je imao svoj specifični glazbeni stil, koji je bio naslonjen na klasicizam i iz tog nepresušnog izvora crpio obrasce, sadržaj i glazbene kretnje za svoje skladbe. Pitanje što je klasično, a što romantično u njegovim djelima može se pojednostavljeno postaviti i na drugi način: što je to napredno, a što je to konzervativno u skladbama Johannesa Brahmsa? Napredno i konzervativno s motrišta 19. stoljeća. Analizirajući njegove klavirske minijature, novonastalu glazbenu vrstu u razdoblju romantizma, njihov karakter, stil, melodiju, harmoniju, ritam i metar, u radu će se pokušati dokazati uvodna teza kako je konzervativizam i *klasično* poimanje Brahmsova skladanja nužno okrenuto budućnosti i da *modernost* njegova individualnog stila tadašnja glazbena javnost nije znala, mogla i htjela iščitati. Ma koliko nešto bilo konzervativno, ne može opstati lišeno modernog utjecaja, a činjenica je da se danas Johannes Brahms svrstava u najveće skladatelje glazbene povijesti, te je danas uzor mnogim skladateljima. Robert Schumann, velikan glazbene povijesti i Brahmsov prijatelj, sažeo je to kratko i rekao: „Svom snagom treba podsjećati na staro doba i njegova djela, upozoravati na to kako se na samo tako čistom vrelu mogu osnažiti nove umjetničke ljepote“ (Robert Schumann, 1835; prema Dalhaus, 2007: 245).

Na početku ovog razmišljanja o Johannesu Brahmsu donosi se kratak povijesni pregled o klasičnom i romantičnom glazbenom razdoblju, o njihovim obilježjima, posebnostima i predstavnicima. Nadalje, središnji dijelovi rada otkrivaju pobliže osobu Johannesa Brahmsa, njegov opus, uzore, kao i okruženje koje je podupiralo ili oponiralo njegov rad. U završnom dijelu diplomskog rada donosi se analiza pojedinih odlomaka iz skladateljevih klavirskih

minijatura kako bi se pokazalo da je, podsjećajući na *staro,* Brahms stvorio potpuno novi, individualni, glazbeni izričaj.

2. *Klasično* i *romantično*

2.1. Klasicizam – *glazbena klasika*

Klasični umjetnički stil prepoznatljiv je u svim granama umjetnosti. I u glazbenoj umjetnosti zauzima nezamjenjivo mjesto kao trajna vrijednost na koju se oslanjaju i skladatelji današnjeg vremena. Prema Perak Lovričević, Ščedrov, Ambruš-Kiš (1998.), klasicizam je nastao najprije u likovnoj umjetnosti nakon otkrića Pompeja polovicom 18. st., kad se nanovo otkrio ideal antičke ljepote, jasnoća i jednostavnost, ravne linije i malo ukrasa. Umjetnici su se ponovno okrenuli antici kao uzoru. Upravo klasično shvaćanje ravnoteže i jasnoće strukture bit će ono što je obilježilo glazbu toga vremena.

Klasicizam u glazbi ili glazbena klasika često se pogrešno poistovjećuje s uvriježenim nazivom *klasična glazba* pod kojim se obično misli na sveukupnu tradicionalnu umjetničku glazbu, tzv. *ozbiljnu glazbu.* Kako bi se otklonila svaka sumnja, valja na samom početku jasno istaknuti da se radi o stilu u glazbi koju Despić (2002.) kronološki smješta u drugu polovinu 18. st. i prva dva desetljeća 19. st. Postoji još jedan izraz kojim se obilježava ovo razdoblje u glazbi, a to je – *bečka klasika.* Razlog je tomu što je Beč u to vrijeme bio carska prijestolnica, kozmopolitski grad te je kao takav privukao mnoge glazbenike u želji za uspjehom i mogućnošću napretka. Ponajviše se to odnosi na trojicu velikana klasicizma – Josepha Haydna, Wolfganga Amadeusa Mozarta i Ludwiga van Beethovena od kojih nijedan nije rođen u Beču, ali je u njemu djelovao. Međutim, rani period, tzv. *pretklasično* doba, odvija se i u drugim središtima: Berlin, Mannheim, Milano itd. Nikako se ne smije zanemariti utjecaj mnogih skladatelja kao što su bili sinovi J. S. Bacha: W. Friedemann, C. Ph. Emanuel i J. Christian. U Italiji su djelovali Luigi Boccherini, Giovanni Cimarosa i Giovanni Battista Pergolese, u Francuskoj Luigi Cherubini, a posebno treba izdvojiti ulogu Christopha Willibalda Glucka i njegovu reformu opere koju su prihvatili skladatelji kasnijeg razdoblja.

Pojednostavljenje svih glazbenih sastavnica glavna je odlika ovog razdoblja kao odgovor na širenje zanimanja građanskog sloja za glazbu kako bi ona bila jednako razumljiva svim zainteresiranim skupinama. Napušta se složena polifonija prethodnog stilskog perioda baroka te se već u prijelaznom vremenu rokokoa skladatelji snažno oslanjaju na homofoni glazbeni slog što će biti zadržano u daljnjem periodu. Barokni neprestani polifoni glazbeni tijek zamijenilo je tzv. *arhitektonsko* načelo gradnje, posebno u kvadratnim strukturama (dvotakt (2), rečenica (4), period ili velika rečenica (8), veliki period (16)) u raznim oblicima strukturalne simetrije. Ovo je reakcija na težnju za jasnoćom, preglednošću te skladom forme i sadržaja. U

homofonom slogu bečke klasike, vodećoj melodiji (temi), ostali glasovi potpuno su podređeni kao akordička pratnja. Uloga harmonijske komponente i tonalne osnove glazbenih oblika iz toga su razloga presudni u glazbi klasicizma (Despić, 2002.). Harmonija je kroz razne vrste kadenci od bitnog značaja kako za raščlanjivanje strukture glazbenog djela, tako i za povezivanje njezinih sastavnica. Tonalna osnova čini okosnicu razvoja forme. U sažetom smislu, autor ističe da je uloga harmonije prije svega konstruktivna, odnosno, oblikotvorna, a tek u drugom planu izražajna. Harmonija je u službi glazbenog oblika.

Reich (1956.) objašnjava da je *klasično* u djelima *bečke trojice* bilo savršeno jedinstvo sadržaja i oblika. Nadalje, navodi da je u djelima klasičara svoj umjetnički izraz našla i jednostavna narodna popjevka (pogotovo u djelima Josepha Haydna), ali i to da skladatelji nisu bježali od polifonije što se ističe u pojedinim fugama koje su skladali. Autorica nadalje navodi da je posebno obilježje skladanja klasičara *komadanje*, razrađivanje tema na manje cjeline koje se onda zasebno upotrebljavaju i obrađuju na razne načine.

2.2. Glazba klasicizma – sadržaj i oblici

Razdoblje klasicizma, kako je već istaknuto, nosi u se sebi posebne izražajne komponente koje se ponajviše očituju u glazbenom tijeku. On više nije neprekidan kao u baroku, nego teži k ostvarivanju čvrste strukture ostvarene pravilnim cjelinama, glazbenim rečenicama i glazbenim periodima. Melodija postaje glavno izražajno sredstvo, pjevna je i jednostavna. Slušatelji ju mogu lako zapamtiti. Kako bi melodija mogla ostvariti svoju ulogu, harmonija (podređena glazbenom tijeku) mora imati svoje posebnosti.

Posebnosti ističe Despić (2002.) i navodi kako se, prije svega, to odnosi na proširenje korištenja alteriranih akorda gdje su se uz sekundarne dominante IV. i V. stupnja pojavile i sekundarne dominante II., III. i VI. stupnja. Stoga, umjesto barokne kromatske ljestvice s 12 tonova, klasični tip kromatske ljestvice sadrži 15 tonova. Nadalje, nastavlja se korištenje *napuljskog*[1] akorda, bitnog izražajnog sredstva, ali se prvi puta pojavljuje i zadržavanje u tzv. *napuljskoj sferi*[2]. U upotrebu je ušao i trozvuk dominante s povišenom kvintom, tj. dvostrukom vođicom. Alterirani se akordi, za razliku od baroknog razdoblja gdje su bili samo sporadično korišteni, u periodu klasicizma pojavljuju slobodnije i samostalnije.

[1] *Napuljski kvintakord* durski je kvintakord na sniženom 2. stupnju dura ili mola. U osnovnom se obliku on vrlo rijetko koristi, za razliku od njegova obrata – *napuljskog sekstakorda* (Hoyt-Nikolić, 2015.).
[2] *Napuljska sfera* je preuzimanje toničke funkcije od strane „napuljskog“ kvintakorda.

Tonalna osnova glazbe, prema istom autoru, u potpunosti je svedena na prirodni dur (s elementima moldura) i na harmonijski mol. Ravnopravna upotreba svih tonaliteta dodatno je naglašena, posebno u većim djelima, i s te su strane ukinuta sva ograničenja. Tonalni je plan uravnotežen s formalnim planom skladbe kako bi se postigla tražena uravnoteženost umjetničke forme i sklad oblika. U tu svrhu razvili su se obrasci kretanja oblika iz osnovnog dura u dominantni tonalitet, a iz osnovnog mola u paralelni dur. U slučaju korištenja većeg broja uzastopnih tonaliteta, oni se nižu u istim razmacima, najčešće po kvintama, a rjeđe po tercama ili sekundama. Postoji *tonalna zaokruženost,* tj. pravilo da se djelo završi u istom tonalitetu u kojem je bilo i započeto.

Skladatelji glazbene klasike zadržali su nazive baroknih glazbenih vrsti za sonatu, koncert, uvertiru i simfoniju. Međutim, sadržaj je bio temeljito izmijenjen. U području instrumentalne glazbe, koja je doživljavala značajan razvoj, okosnica je bitematski sonatni oblik (Despić, 2002.). To znači da sonatni oblik ima dvije kontrastne teme, a kontrast je u pravilu dvojak:

- „sadržajni kontrast koji podrazumijeva dvije teme različitog karaktera, melodije i ritma;
- tonalitetni kontrast koji podrazumijeva da je prva tema u osnovnom tonalitetu, a druga u dominantnom ili paralelnom (ukoliko je skladba napisana u molu)“ (Perak Lovričević, Ščedrov, Ambruš-Kiš, 1998: 96).

Sonatni ciklus bio je uporište za sva solistička, komorna i orkestralna djela. Despić (2002.) ponajprije ističe sonate, posebno one klavirske. Nadalje, komorna djela – što se posebno odnosi na gudački kvartet – i na kraju spominje simfonije i solističke koncerte. Bogatstvo i raznovrsnost glazbenih vrsta, po autoru, dovela su do standardiziranosti glazbenih oblika i instrumentalnih sastava, posebno klasičnog simfonijskog orkestra.

Na kraju ovog kratkog pregleda osnovnih obilježja klasičnog glazbenog razdoblja potrebno je osvrnuti se i na vokalno-instrumentalno stvaralaštvo, odnosno na scensku glazbu. Važno je istaknuti nastanak komične opere (*opera buffa*), koja se razvila iz kratkih glazbenih ulomaka kojima se relaksirala publika između činova ozbiljnih baroknih opera (*opera seria*). Međutim, i sama ozbiljna opera doživjela je promjene, pogotovo provedbom Gluckove operne reforme koja prema Perak Lovričević, Ščedrov, Ambruš-Kiš (1998.) ima dva osnovna zahtjeva: pojednostavljivanje libreta uklanjanjem nelogičnih zapleta i odnosa među likovima i naglašavanje jednostavnosti i uvjerljivosti glazbe. Arije su postale jednostavnije, lišene svake improvizacije, a zboru i orkestru dano je više važnosti. Gluck je u reformi osamostalio uvertiru. Smatrao je da treba biti zaokružena cjelina koja će glazbom ispričati sadržaj cijele opere.

2.3. Romantizam – *bijeg od stvarnosti*

Naglašeno emotivan, nerijetko sentimentalan, bujno maštovit i kontrastan, vrlo subjektivan i individualiziran – ovi epiteti odražavaju tipičnu prirodu i duh umjetnika romantizma. Poslije baroka i klasike romantizam je treći i posljednji stil koji oslonac ima u tonalitetnoj glazbi, vrhunac po razvijenosti ostvarenja i njihove, do danas, najšire popularnosti. To je plod velike individualnosti stvaralačkih likova, širokog spektra njihovih nadahnuća, vrlo složenih i različitih stremljenja kojima se odlikuje ovo stvaralačko razdoblje, što se neposredno prenosi na krajnje konzumente.

Despić (2002.) ističe da je u oblikovanju jednog glazbenog djela nužno postojanje misaonog procesa i konstrukcije, odnosno glazbeno je djelo uvijek spoj maštovito-emocionalnih (romantičnih) i konstruktivno-racionalnih (klasičnih) čimbenika. Samo prevaga jedne od tih strana odlučuje o tome hoće li se više isticati ono klasično ili ono romantično.

Prema Perak Lovričević, Ščedrov, Ambruš-Kiš (1998.) pojmu *romantika* izvorište je u prvobitnom značenju riječi *roman* kojim su se u srednjem vijeku označavali spjevovi o viteškim i fantastičnim doživljajima, dok se u 17. st. pridjevom *romantičan* označavaju djela o nestvarnim predjelima i zbivanjima, često sanjarskog i melankoličnog karaktera. Iz takvih se korijena razvilo najšire značenje „*romantičnog* kao maštovitog, od stvarnosti udaljenog, naglašeno osjećajnog pa i iracionalnog„ (Despić, 2002: 133).

Romantičari traže svojevrstan „*bijeg od stvarnosti*„ (Perak Lovričević, Ščedrov, Ambruš-Kiš 1998: 30) koja je sputana društvenim okvirima, stalnim sukobima, ustaljenim obrascima. Bijeg nalaze u ljepotama prirode koja im je stalni izvor nadahnuća i izvor dubokog, gotovo mističnog zanosa, u kojoj zapažaju najčešće one scene i ugođaje koji odražavaju i simboliziraju njihovo raspoloženje. Jednako tako pokazuju zanimanje za prošlost, posebno za srednji vijek koji je sam po sebi obavijen velom tajne, u kojem crpe izvor fantastičnog i nadnaravnog. Granice interesa šire u sve udaljenije krajeve, zanima ih ono egzotično, još neistraženo, a s druge strane težnja za individualnom slobodom prerasla je u težnju za nacionalnom slobodom te se kroz glazbu počinje izražavati ljubav prema domovini.

Romantizam je glazbi darovao niz novih svojstava i rješenja u svim parametrima glazbenog stvaralaštva. Ona su proistekla iz samih osnovnih obilježja *romantičnog.* Prednost stvaralačke mašte nad utvrđenim obrascima i osjećaji nad racionalnom konstrukcijom imali su za posljedicu brojna daljnja obilježja kojima se diče glazbena ostvarenja ovog stila predstavljena detaljnije u nastavku rada.

2.4. Razvojni put romantizma

Prije nego li budu osvijetljene novine u glazbenoj građi koje je iznjedrio romantizam, važno je prvo pravilno smjestiti romantizam u vremenski okvir. Despić (2002.) objašnjava da se, kao što i u nekim drugim razdobljima pojava određenog stila u raznim umjetnostima ne traje podjednako, tako i romantizam u umjetnosti razvija kronološki različito: najprije u književnosti, potom u likovnim umjetnostima dok je u glazbu došao kasnije, ali je ostao duže i ostavio veći utjecaj. Po istom autoru glazbeni romantizam obuhvaća najveći dio 19. st. pa se to stoljeće s razlogom naziva stoljećem romantizma. Barem što se tiče glazbe.

Nadalje, autor ističe da se razvojni put nekog stilskog razdoblja tek se s vremenskim odmakom može analizirati i to na više načina. Dajući prednost glazbenim obilježjima, romantizam možemo promatrati u tri faze: "rani, zreli i kasni, imajući u vidu da svaki umjetnički stil, po prirodi stvari, slijedi takvu podjelu" (Despić, 2002: 134). Ovakva podjela pretpostavlja se striktno kronološkoj podjeli koja ima svoje slabosti jer se u njoj miješaju, pa si donekle i međusobno proturječe, kronologija i stil.

Ako se glazbeni romantizam promatra na takav način, prema istom autoru, njegovu ranu fazu predstavljali bi najprije skladatelji koji su nagovijestili novo razdoblje. Ponajprije se tu misli na Beethovenove suvremenike Franza Schuberta i Carla Maria von Webera. Potom se pojavljuju *pravi* romantičari: Felix Mendelssohn, Robert Schuman i Frederic Chopin. Njihova veza s klasicizmom još je vrlo jaka, prije svega u čvrstini glazbenog oblika te se može reći da oni uspješno spajaju klasičan (tj. uravnotežen, pregledan i manje-više pravilan) oblik s romantičnim (tj. maštovitim i osjećajnim) sadržajem.

Zrelu fazu glazbenog romantizma koja je stilski svježa i na razne načine originalna predstavljaju ponajprije Hector Berlioz, Franz List i Richard Wagner kao najistaknutiji predstavnik. Njihove su novine prije svega baš u oblikovanju te izrazitoj sklonosti prema izvanglazbenom sadržaju, mnogostrukoj vezi s drugim umjetnostima te najzad i u izražajnim sredstvima, naročito harmoniji i orkestraciji.

Pravi kasni romantizam predstavlja stvaralaštvo Antona Brucknera, Gustava Mahlera i Richarda Straussa jer je njihova glazba slična kasnim fazama drugih stilova, a obilježava ih povećavanje broja oblika i izražajnih sredstava (dužine simfonija, ogromni orkestri, složena glazbena građa). Ova faza vodi u šarenilo tonalitetne osnove i njenog sadržaja pa na koncu i do raspada samog tonaliteta što će obilježiti kraj ere romantizma.

Kao svojevrsnu iznimku ili kao poseban pravac u romantizmu autor izdvaja tzv. *klasičare romantike*. U tu skupinu pripadaju Cesar Franck i Johannes Brahms, skladatelj koji je povod ovog promišljanja o romantizmu. Važno je već u početku uvidjeti njegovu individualnost u kontekstu stremljenja onog vremena i njegovu kretanju *kontra struje* ili, s druge strane, možda opiranju novim vremenima i novim idejama, ovisno iz kojeg se kuta gleda. *Klasičare romantizma* karakterizira čvrsta i snažna osnova klasičnog oblika, njegovanje apsolutne glazbe, ali i nadogradnja i razvijanje novih rješenja te naglašen emocionalni naboj i izražajnost.

2.4.1. Nove glazbene vrste i oblici

Napuštanje klasičnih oblika ili njihovo značajno preobražavanje te stvaranje novih oblika proizlazi iz nastojanja da se umjesto unaprijed zadanih, formalnih obrazaca unese sloboda kako bi glazbeni tijek bio vođen putevima mašte i emocija.

Sonatni ciklus, kao vladajući instrumentalni oblik glazbene klasike, romantičari su skloni sažeti u nepodijeljenu cjelinu, neprekidan tijek u kojem se eventualno samo naziru uobičajena tri ili četiri stavka. U kasnijoj su se fazi raspon i dimenzije cijelog ciklusa proširili do krajnjih granica. Uzrok je tome izričita ili skrivena programska[3] podloga glazbe. Vezivanje glazbe za neki izvanglazbeni sadržaj dovelo je do stvaranja posebnog, novog oblika, simfonijske pjesme. Ona je slobodnog oblika, a kada se oslanja na formalnu strukturu kao što je sonatni stavak ili rondo, oni se ocrtavaju uopćeno i uz mnoga odstupanja. Zadržana je bitematičnost koju su romantičari još razvili kako bi dobili snažne suprotnosti i krajnosti emocija, glazbene vidove dobra i zla, ljubavi i mržnje, pobjede i poraza itd. Razlike se postižu iznenadnim promjenama tempa, naglim i krupnim harmonijskim preokretima i suprotstavljanjem udaljenih tonaliteta (Despić, 2002.).

Nasuprot simfonijskoj pjesmi i velikim simfonijama koje karakteriziraju stvaralaštvo romantičara u drugoj polovici 19. st., isti autor ističe da je za ranu fazu tipična instrumentalna minijatura, ponajprije klavirska koja će biti predmet razmatranja u nastavku. Tu se podrazumijevaju ne samo prave minijature, sasvim malih dimenzija i redovito svrstavanih u cikluse, nego i nešto razvijenije samostalne klavirske skladbe. Forma klavirske minijature strukturalno se oslanja na klasične obrasce većinom dvodijelne, trodijelne ili složene pjesme, i

[3] Programna je glazba instrumentalna glazba koja pokušava opisati izvanglazbene sadržaje (Perak Lovričević, Ščedrov, Ambruš-Kiš, 1998.).

to u njihovim pravilnim ili tek neznatno izmijenjenim vidovima. U sporadičnim slučajevima nailazi se na oblik ronda ili sonatnog stavka.

Paralelno s klavirskom minijaturom na instrumentalnom polju u vokalnoj glazbi pojavljuje se solo pjesma, tzv. *lied*, tipično romantičarski pravac kojim se nastoji povezati glazba s poezijom. U njoj prevladava izvanglazbeni sadržaj, ugođaj je naglašeno lirski, ali se u njezinoj podvrsti, baladi, javljaju i dramatični i epski elementi. Oblik solo pjesme najčešće je složeniji, što proizlazi iz težnje k produbljenim tumačenjem poezije kroz glazbu, a u tu je svrhu angažirana i harmonijska podloga.

U glazbeno-scenskom pravcu valja istaknuti i pojavu *glazbene drame* koju je najdosljednije ostvario Richard Wagner povezujući instrumentalnu glazbu, kroz program, s elementima drugih umjetnosti, prvenstveno poezije, literature i likovnih umjetnosti. Cilj je stvaranje *sveumjetničkog* djela (Gesamtkunstwerk).

Ostvarenju romantičarskih ciljeva, pogotovo kada se govori o skladbama velikog obujma, u službu su stavljena sva izražajna sredstva i čimbenici glazbene dinamike te česti i jaki kontrasti svake vrste. Razlog je tomu postizanje veće izražajnosti emocija ili konkretno oslikavanje izvanglazbenog sadržaja. Narušavanje klasičnog sklada glazbenog oblika i njegovih komponenata bila je cijena koju su romantičari bili spremni platiti u korist bogatstva romantičarskog izraza. U tome je posebna uloga romantičarskog orkestra koji je proširen do krajnjih granica, ali se usporedo s tim upotrebljava maštovitije, bogatije i raznovrsnije tako da dostiže veliku izražajnost, pa čak nagovještava *glazbene boje* koje će biti okosnica glazbenog impresionizma. Despić (2002.) objašnjava kako se melodija, kao nosilac glazbene misli, razvija slobodno, u velikim lukovima i njihovo nadovezivanje vodi k *beskrajnoj* melodiji. Ritmizacija je bogata i gipka, često odvojena od harmonijske podloge koja zauzima značajno mjesto, prije svega ekspresivnim vrijednostima. Akordni fond razvija se do krajnjih granica i zajedno s obiljem kromatike, a rezultirat će sveobuhvatnim kolorističkim bogatstvom.

U ovom poopćenom sažimanju osnovnih oblika, sadržaja i izražajnih sredstava glazbe romantizma kao bitnu činjenicu valja istaknuti individualni stil svakog skladatelja romantizma. U tom će se svjetlu promatrati Johannesa Brahmsa, kao skladatelj sa snažnom osobnošću te je jedan od ciljeva ovog rada istaknuti njegove posebnosti u odnosu na navedene činjenice. Jednako tako i prepoznati gdje se on uklapa u sliku tipičnog romantičarskog skladatelja.

2.4.2. Klavirska minijatura

Klavir današnju popularnost duguje ponajviše skladateljima romantizma. Mehanika je klavira usavršena i do 19. st. instrument ima veći opseg tonova i zvučni volumen te jaču izražajnost. Robert Schumann, Franz Schubert, Frederic Chopin, Franz Listz i Johannes Brahms, kao skladatelji i izvođači, stvaraju novi klavirski stil profinjene i bogate izražajnosti. Višestavačne klavirske sonate gube na popularnosti dok njihovo mjesto zauzimaju klavirske minijature, kratke skladbe koje traju samo nekoliko minuta. Valja istaknuti da je njihovoj popularnosti pomoglo to što je sve više ljudi posjedovalo i sviralo klavir te se javila potreba za kraćom izražajnom formom.

Ipak, ta se popularnost nije dogodila preko noći. Abraham (1979.) otkriva da korijen stvaranja klavirske minijature vodi Beethovenovim suvremenicima i njihovim težnjama, novim izričajima. Iako se ne može jasno utvrditi tko je tvorac te glazbene vrste, istaknuo je nekoliko imena skladatelja koji mogu oslikati način na koji je klavirska minijatura potiho postala interesom sve većeg broja skladatelja.

Jedan je od utjecajnih skladatelja za nastanak klavirske minijature, prema istom autoru, Jan Ladislav Dussek. Zbog raznolikosti klavirskih skladbi i harmonijskih boja koji su krasili njegov rad privuklo je druge glazbenike da krenu njegovim stopama. Kada je Dussek 1804. godine posjetio Prag, svojim sviranjem oduševio je zemljaka Vaclava Tomašeka i inspirirao ga da sklada 4 sonate, 2 koncerta i nekoliko simfonija. Međutim, autor ističe da Tomašek nije bio dobar skladatelj sonata i bio je svjestan toga te se odlučio okušati u *poetskom izražaju*, tj. da pokuša presaditi različite tipove poezije u područje glazbe, šireći tako uske granice glazbene poezije. To je rezultiralo sa šest klavirskih pastorala, ali sasvim različitih po melodiji, harmoniji i ritmu od starog tipa pastorala. Te pastorale mogu stati uz bok nekim *Bagatellama* koje je Beethoven objavio 1803. godine (Abraham, 1979.).

Prvi izuzetni majstor pjesničke minijature za klavir, prema istom autoru, bio je irski skladatelj John Field. Obrazlaže kako u skladanju sonata nije bio naročito uspješan te se okrenuo manjim formama. Godine 1812. u Sankt Peterburgu objavljuje svoj *Prvi nokturno*, prvu od skladbi na kojima i danas počiva njegova slava. Opisuje Fieldov nokturno kao idiličnu glazbu za aristokratske salone jer ju odlikuje elegancija i prozračan zvuk. Field se okušao i u plesnoj glazbi, prepoznajući nadiranje valcera koji je u ono vrijeme dostizao opću popularnost u Europi, no s manjim uspjehom. Prvi klavirski valceri bili su *Plesovi za salu Apolo* austrijskog skladatelja Johana Nepomuka Humela iz 1808., a godine 1812. Carl Maria von Weber

anonimno objavljuje *Šest omiljenih valcera carice Marije Luize*. Weber je također iskoristio polonezu u svojoj *Velikoj polonezi* op. 21 i *Briljantnoj polki* op. 72. Poloneza je dugo postojala kao klavirska igra za skladateljevu kućnu upotrebu, za njegovo zadovoljstvo, i sigurno nije bila namijenjena plesanju. Isto se može reći i za poloneze Josefa Elsnera, poljskog skladatelja, koji ih je pisao od 1803. godine kao poetske minijature. Njegova posljednja poloneza, u f-molu, postala je model za početak drugog djela koje će ju umnogome nadmašiti. To će biti *Poloneza u gis-molu*, napisana rukom njegovog najslavnijeg učenika Frederica Chopina (Abraham, 1979.).

Ovi izdvojeni slučajevi ilustriraju spontani ulazak klavirske minijature u glazbeni život početkom 19. st. Do sredine stoljeća postat će okosnica stvaranja velikana romantizma, a nazivi koji će se koristiti bit će uvjetovani karakterom, namjenom, zemljom u kojoj je nastala te su najčešći ovi: „pjesma bez riječi (njem. *Lied ohne Worte*, fran. *Chant sans paroles*), nokturno (fr. *nocturne*, tal. *notturno* – noćna pjesma), barkarola (tal. *Barcarolla* – pjesma na barci), uspavanka (fr. *berceuse*), romansa (španj. *romance*), serenada, poema, legenda, impromptu (fr. improvizacija), intermezzo, arabeska, bagatela, humoreska, capriccio (tal. hir, ćud), razni plesovi (valcer, *ländler*, mazurka, poloneza, polka, furijant, bolero, habanera i dr.) te skladbe s programnim naslovima“ (Perak Lovričević, Ščedrov, Ambruš-Kiš 1998: 56).

Klavirska minijatura ostat će do kraja stoljeća protuteža sve krupnijim orkestralnim djelima i sve širem izvođačkom korpusu. U takvim odnosima do izražaja dolazi Johannes Brahms koji je svoje minijature pisao pri kraju stvaralačkog vijeka što se podudara s krajem ere romantizma, i to nakon što je već ostavio neizbrisiv trag u simfonijskoj glazbi. To više govori o karakteru Johannesa Brahmsa i njegovim klavirskim minijaturama koje će biti predmet daljnje analize.

3. Johannes Brahms

3.1. Od Hamburga do Beča – životni put Johannesa Brahmsa

Johannes Brahms rođen je 1833. godine u Hamburgu te je već u dječačkoj dobi proglašen glazbenim čudom. Bio je iz glazbene obitelji jer mu je otac bio kontrabasist, međutim već u ranoj dobi bio je primoran zarađivati sviranjem jer je obitelj živjela u oskudici. Za miran studij glazbe nije bilo ni vremena ni novca. Kao dječak svirao je s ocem po gostioničkim zabavama, a Žmegač (2009.) ističe kako bi ta činjenica bila samo anegdota da nije trajno oblikovala skladateljevo stvaralaštvo. Po lokalima je upoznao tzv. *gradski folklor,* plesove i napjeve u kojima je u prilagođenu obliku upoznao i elemente autentične sjevernonjemačke glazbe iz pučke predaje. Nju je Brahms nazivao *Volkslieder* (narodna glazba). S druge strane, Andreis (1976.) navodi da su Brahmsovi nastupi u dječjoj dobi odisali ozbiljnošću i, kada je u 14. godini javno nastupao, na programu su bila djela J. S. Bacha i L. van Beethovena. Brahms je izbjegavao svaku površnost.

Brahms se sam morao pobrinuti za sredstva za život, stoga je nastupao na koncertnim turnejama kao solist, ali i s drugim glazbenicima. Najvažnija su poznanstva s dvojicom violinista: Eduardom Remenyijem (madžarskim izbjeglicom) i Josephom Joachimom, koji je kasnije postao njegov savjetnik u skladanju za violinu. Prema Andreis (1976.) ti susreti vode u 1853. godini koju autor ističe kao značajnu u Brahmsovu životu. Te je godine kao Remenyijev klavirski suradnik Brahms proputovao cijelu Europu upoznavši znatan dio repertoara za violinu i klavir, a nerijetko su dodaci na nastupima bile pjesme i plesovi mađarsko-romskog podrijetla. Melodije su Brahmsu *ostale u uhu* pa ih je petnaestak godina kasnije unio u svoje četveroručne *Ungarische Tänze* s kojima je, u različitim obradama, postigao svoj najveći komercijalni uspjeh i osigurao egzistenciju. Isto je tako, proputovavši cijelu Njemačku, uspio zabilježiti velik broj njemačkih narodnih popijevki kojima je Brahms bio izrazito sklon i čije je motive ugrađivao u svoja buduća djela.

Ista 1853. godina u hamburškom razdoblju života osobito je važna zbog prijateljstva s Robertom Schumannom i njegovom suprugom Clarom Schumann. Robert Schumann je, dajući osvrt na tek izašlu klavirsku sonatu op. 1, dvadesetogodišnjeg Brahmsa okarakterizirao kao zanosnog predstavnika nove generacije. Predstavio ga je kao *onoga koji je morao doći* ili kao *umjetnika kome nije potrebno prelaziti stupnjeve usavršavanja, jer se odjednom našao na visini.* S Clarom, najvećom pijanisticom tog razdoblja, Brahms je ostao u trajnoj vezi i suradnji, o čemu svjedoče mnoga pisma, ali i koncertni programi. S njom je nastupao na zajedničkim

koncertima, izvodeći i skladbe za klavir četveroručno, a još je važnija njezina uloga u promicanju njegovih djela kao npr. zahtjevnog *Prvog klavirskog koncerta* koji je 1859. izvela u Leipzigu. Njoj je posvećena i sonata op. 2 tada još mladog skladatelja, kao i brojna druga djela (Žmegač, 2009.). Iako je u Schumannu našao uglednog posrednika čiji mu je zagovor otvorio vrata izdavačkih kuća, Andreis (1976.) otkriva da je Schumann Brahmsu učinio lošu uslugu smatrajući ga novom nadom njemačke glazbe, a izostavljajući imena Liszta, Wagnera i dr. Autor je mišljenja da je Brahmsovo ime time dovedeno u vezu s negodovanjem oko djelovanja *Novonjemačke škole* kojoj je Schumann bio suprotstavljen i da je to izvor antipatije tog kruga glazbenika prema Brahmsu koja će u radu biti detaljnije obrazložena.

Poslije dvadesetak godina razmjerno nemirna života, u kojima je bio zaokupljen ne samo skladanjem nego i mnogim koncertnim nastupima kao pijanist i dirigent, počinje mirno razdoblje materijalno zbrinutog čovjeka koji se može potpuno posvetiti skladanju. To je razdoblje počelo preseljenjem u Beč 1862. godine gdje je neko vrijeme bio ravnatelj pjevačkog društva. Brahms je bio jedan od rijetkih skladatelja toga vremena koji je mogao živjeti od neoperne glazbe (nespektakularne), a prihode je ostvarivao iz nakladnih prava. Ravnanje zborom ubrzo je napustio jer se njegova narav opirala organizacijskim poslovima (Žmegač, 2009.).

U posljednjim godinama života malo je skladao i rijetko nastupao, tek kada mu je do nekog djela bilo izuzetno stalo. U Beču su djelovali izvrsni instrumentalni ansambli, komorni sastavi, pa i odlični amateri na području kućne glazbe. S njima bi Brahms ponekad muzicirao i upriličio bi im privatne praizvedbe. Povučen po naravi najbolje se osjećao u užem krugu prijatelja od kojih se najviše isticao kirurg svjetskog glasa i vrstan glazbeni amater Theodor Billroth, kojem je Brahms posvetio dvije od najvažnijih komornih skladbi, dva gudačka kvarteta op. 51. (Žmegač, 2009.) Gledajući njegove težnje spokoju i miru u posljednjim godinama života, izričaj Brahmsovih klavirskih minijatura, koje su najvećim dijelom skladane u tom razdoblju, sasvim je logičan, s razlogom nepretenciozan i krajnje intiman. Majstor je umro 1897. godine.

3.2. Skladateljev opus

Osim klavirskih minijatura koje će biti predmet analize daljnjih poglavlja, kao najznačajnije iz Brahmsova skladateljskog opusa mogu se izdvojiti neka klavirska, komorna, orkestralna i vokalno-instrumentalna djela.

Od *ostalih* skladbi pisanih za klavir (isključujući minijature) skladao je tri sonate: prvu u C-duru op. 1, drugu u fis-molu op. 2 i treću u f-molu op. 5. Jednako tako varijacije na temu R. Schumanna u fis-molu op. 9, varijacije na vlastitu temu u D-duru op. 21, br. 1, varijacije i fugu na temu G. F. Händela u B-duru op. 24 te varijacije na temu Paganinija u a-molu op. 35. Za klavir četveroručno, među ostalim, skladao je varijacije na temu Schumana u Es-duru op. 23 te najkomercijalnije djelo *Ungarische Tänze*. Andreis (1976.) ističe da su početci Brahmsova klavirskog skladanja (op. 1, op. 2, op. 5) bili čvrsto strukturirani po uzoru na Beethovena, ali koje prožima duh romantike i veza s narodnim napjevima. Jednako tako, autor ističe osebujnost klavirskog stavka koji izbjegava kolorističke i virtuoske elemente romantičara.

Četiri simfonije, prva u c-molu op. 68, druga u D-duru op. 73, treća u F-duru op. 90 i, kao vrhunac, četvrta simfonija u e-molu op. 98 okosnica su orkestralnog djelovanja. Uz bok im stoje i dva klavirska koncerta, prvi u d-molu op. 15 i drugi u B-duru op. 83 te violinski koncert u D-duru op. 77. Isti autor mišljenja je da je razlog Brahmsova kasnog pristupa simfoniji također Beethoven, kao nedostižni uzor. Nadalje otkriva kako ni na tom polje Brahms nije otkrio *nove putove,* nego se pridržavao klasičnih formalnih okvira, ali ispunjavajući ih posebnom umjetničkim stvaralaštvom, svojstvenim samo Brahmsu.

Brahms je klaviru i orkestru bio odan, no Žmegač (2009.) otkriva da ga je najviše privlačila komorna glazba. Nju je smatrao svojom specifičnom domenom te je nedvojbeni predvodnik u povijesti komorne glazbe poslije Beethovena. Razmjerno velik broj djela, veći od klavirskog i orkestralnog, prema autoru je neobično ujednačen na najvišoj razini. Prema kriteriju sastava dijeli komorni opus na djela s klavirom i drugim instrumentima (jedan kvintet, tri kvarteta, pet trija, tri violinske sonate i po dvije za čelo i klavir te klarinet i klavir) i na djela koja obuhvaćaju skladbe za gudački sastav (dva seksteta, dva kvinteta, jedan kvintet za klarinet i gudače te tri kvarteta). Nadalje tvrdi kako su zajednička točka većini skladbi strukturalne osobine. Sva su djela pisana za sastave već poznate iz bečke klasike dok, bez obzira na sastav, pretežu nizovi od četiri stavka u kojima skladatelj, obično u prvom i zadnjem stavku, želi ponuditi uvijek nova i individualna rješenja u sklopu sonatnog oblika. Andreis (1976.) govori kako u komornim djelima visoko tehničko znanje i rutina nadomještaju invenciju, ali da u pretežnom broju

komornih radova Brahms ostavlja djela visoke vrijednosti. Ističe još Brahmsovo uživljavanje u komorni stil i smisao za samostalnost dionica u komorno-glazbenom sklopu.

Iako pretežno instrumentalni skladatelj, Brahms je svoj prvi veliki javni uspjeh postigao vokalno-instrumentalnim djelom, monumentalnom kompozicijom *Ein deutches Requiem* za sopran, bariton, mješoviti zbor i orkestar (orgulje ad libitum) op. 45. koja je, prema Andreis (1976.), jedno od najljepših djela novije duhovne glazbe. Mnogi danas smatraju da je *Njemački rekvijem* po dubini zamisli i snazi najveće oratorijsko djelo poslije Bacha i Mozarta. Stvoren za velike koncertne dvorane zapravo je iznimka u odnosu na brojna vokalno-instrumentalnih djela koja pripadaju vokalnoj lirici, *Liedu* i manjim pjevačkim sastavima, tj. glazbi posve intimne komorne vrste. Brahms je skladao približno 200 pjesama u trideset i dvije zbirke. U popijevkama ne dramatizira, već ih izgrađuje na lirskoj osnovi nagašujući njihovu pjevnost. Daje prednost strofnim okvirima ispred prokomponirane strukture, a stihove je crpio iz bazena najistaknutijih njemačkih pjesnika 18. i 19. stoljeća (Andreis, 1976.)

3.3. Uzor skladateljima

Brahmsov dolazak u Beč, prema Žmegaču (2009.), stvorio je važnu poveznicu između *Prve bečke škole* (Haydn, Mozart, Beethoven) i analogno nazvane skupine skladatelja u 20. stoljeću (Schönberg, Berg, Webern i njihovi učenici) – *Druge bečke škole.* Schönberg je nerijetko isticao i usmeno i u svojim pisanim radovima da je uz Wagnera upravo Brahms kreativna osoba koja je bila bitna za njegovo shvaćanje glazbe općenito i skladateljske tehnike u pojedinostima. Tim tragom Žmegač (2009: 722) ističe da nas „usporedba s Brahmsom svakako [nas] vodi u središte razmatranja o Schönbergovim inovacijama“. S obzirom na Schönbergov autoritet već je odavno neprimjereno ponavljati neke kritičarske fraze da Brahmsa treba svrstati među *konzervativne* kompozitore. Dalhaus (2007.) također razmišlja kako je komorna glazba bila prostor u kojem se dogodio tkz. *prelazak* u atonalitetnost, a već je istaknuto da je Brahms prije svega bio skladatelj komorne glazbe. Isti autor navodi da je Schönberg Brahmsa nazivao i *Brahms the Progresive.* Dakle, činjenica je da je on za avangardu 20. stoljeća jednako važan kao i Wagner, a u nekim skladateljskim smjerovima još i važniji. Lakše je npr. neoklasicizam povezati s velikim autorom komorne glazbe, nego sa skladateljem velikih scenskih djela, zaključuje Žmegač (2009.).

Isti autor uočava da je potkraj 19. i na početku 20. stoljeća sve vidljivije skladateljsko usvajanje Brahmsova načina izražavanja, ne samo u krugovima u Njemačkoj i Austriji koji su mu bili

bliski nego i u većini drugih europskih zemalja. Ponajviše u skladatelja koji su se htjeli oduprijeti Wagnerovu utjecaju. Tako su prva djela Bele Bartoka i Ernöa von Dohnanyija u Mađarskoj, Karola Szymanowskoga u Poljskoj, Georgesa Enescua u Rumunjskoj nezamislivi bez Brahmsova utjecaja. Posebno je snažna prisutnost skladateljeva izraza bila u Velikoj Britaniji, gdje su počeci novije engleske glazbe posve u njegovu znaku (Charles Hubert Parry, Charles Villiers Stanford itd.).

Određeni pad zanimanja za Brahmsa, prema istom autoru, bilježi se u onom razdoblju 20. stoljeća kada je u Europi jačao utjecaj francuskog impresionizma ili, nešto kasnije, europskog neoklasicizma. Velik Brahmsov povratak dogodio se poslije Drugog svjetskog rata zbog brojnih čimbenika. Ponajprije zbog utjecaja *Druge bečke škole* na skladatelje i publiku tog razdoblja, a jedan od velikih tradicijskih oslonaca u stvaranju dodekafonije, kako je već istaknuto, upravo je Brahms. S gledišta koncertnog repertoara još je više značila činjenica da je njegov tonski izraz bio vrijedan s više motrišta. Razlog je tomu Brahmsovo visoko kompleksno stvaralaštvo, a u isto vrijeme jednostavno i pristupačno. U toj se sintezi otkriva tajna ovog velikog skladatelja.

4. *Klasičar* romantizma

4.1. Brahmsov konzervativizam

Brahms je u povijest glazbe ostao zabilježen kao *klasičar* romantizma, što nam govori da je u svojim djelima brižno čuvao vrste, oblike i tehnike skladatelja klasičnog glazbenog razdoblja. Iako je danas bespredmetno razmišljati u tom pravcu jer je Johannes Brahms jedan od najvećih skladatelja u povijesti glazbene umjetnosti, njegovi su suvremenici mogli ostati zbunjeni, i u raskoraku između modernog, suvremenog poimanja skladanja i onog konzervativnog koji je primjenjivao Brahms. Što je značilo *konzervativno* u svijetu glazbe u 19. st. otkriva nam Dahlhaus (2007.) kada objašnjava da je središnja kategorija konzervativnog mišljenja bio pojam forme. Autor dijeli forme (prema riječima Jacquesa Handschina) na *arhitektonske forme* koje se zasnivaju na odnosu između fraza, perioda i periodnih skupina, i na *logičke forme* koje se zasnivaju na motivskim odnosima koje stavak drže na okupu iznutra. Autor primjećuje da se od kasnog 18. do ranog 20. stoljeća premješta naglasak s arhitektonskih na logičke forme, ali i to da Brahmsu ni arhitektonski ni logički moment, gledajući samostalno, nisu odgovarali. On je pronalazio rješenja ne libeći se koristiti oba pravca u skladanju kako bi zadovoljio potrebu za čvrstinom u svojim djelima. To se potkrepljuje uvidom u niz Brahmsovih skladbi, kao npr. u Capriccio (op. 116, br. 3) gdje se unatoč „raspadu ili preoblikovanju periodne strukture i kadence harmonije, jasno vidi netaknuta arhitektonska forma jednostavnog plana“ (Dahlhaus, 2007: 256).

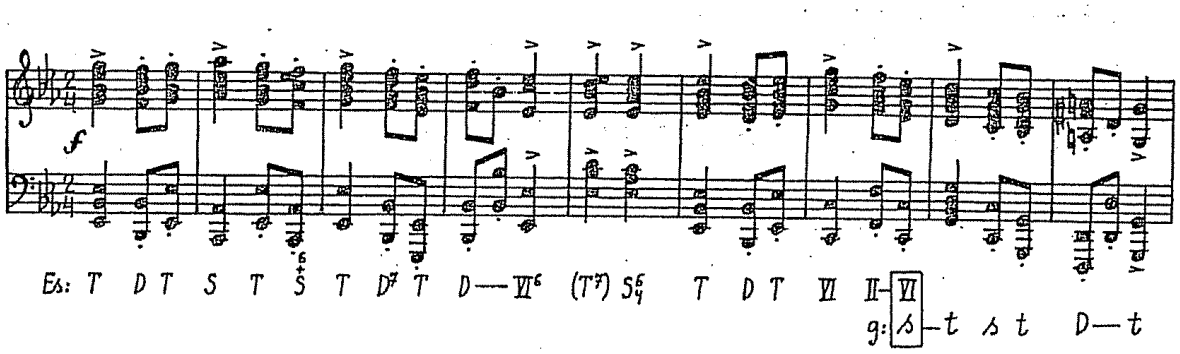
A		B			A	
a1	a2	b1	b2	b1	a1	a2

Gledajući općenito, prema Muzičkoj enciklopediji (1971.), dvije su bitne odlike Brahmsove glazbe. Jedna je smirena snaga koja raste promišljeno i ustrajno, punoća zvuka, kako u sporim, tako i u brzim stavcima. Druga je nježnost, čežnjivo sanjarenje, melankolija, katkada i rezigniranost. U melodijama rado upotrebljava kretanja na tonovima trozvuka. Voli i kromatska kretanja, ali ipak daje prednost dijatonici, što se jasno vidi u konstrukciji harmonija koje koristi. Građa je najčešće na glavnim harmonijskim funkcijama koje zamagljuje i mijenja prohodnim tonovima, zaostajalicama[4], *appoggiaturama*[5] i drugim neakordnim tonovima. Slično tvrdi i

[4] Zaostajalica je neakordički ton koji se pojavljuje na naglašenoj dobi, a nalazi se sekundu više ili niže od akordičkog tona u koji se na nenaglašenoj dobi rješava (Devčić, 2010.).
[5] Neakordički ton koji se naslanja na akordički ton (Devčić, 2010.).

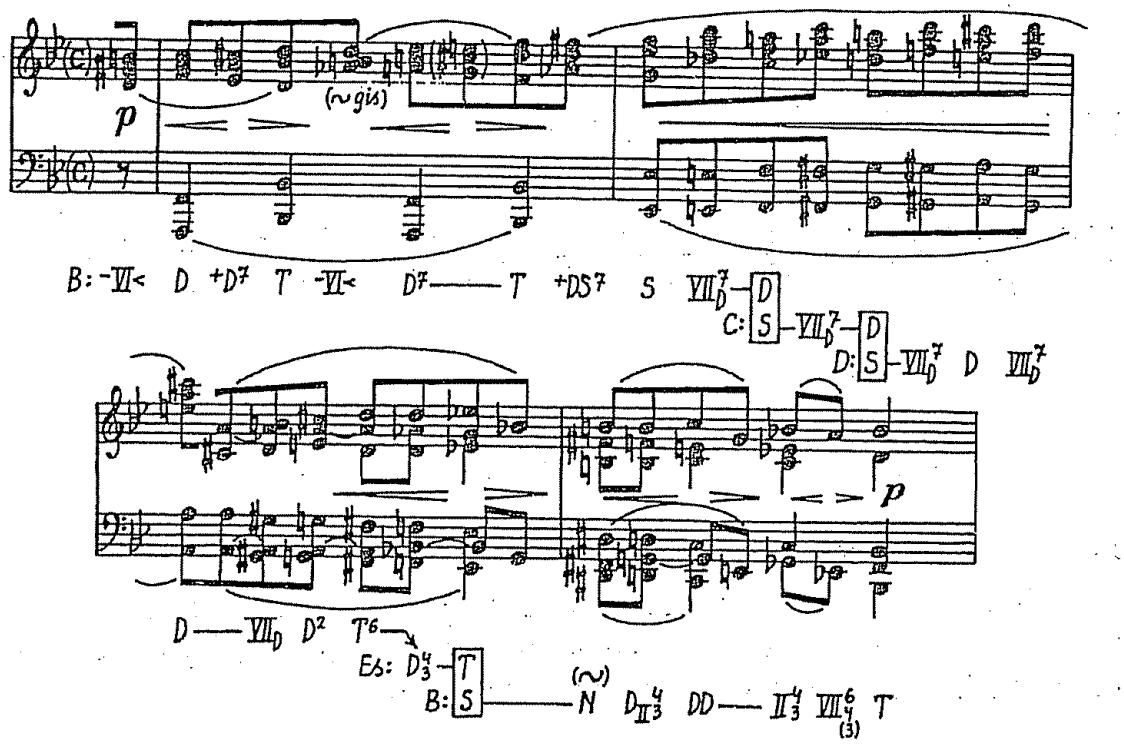
Despić (2002.), koji također ističe dijatonske teme, *čvrste* u izrazu, jasne pa i jednostavne u harmonijskom izrazu. To potkrepljuje primjerom i harmonijskom analizom dijela Rapsodije u Es-duru (op. 119, br. 4.) gdje je melodija harmonijski oslonjena na kvintakorde glavnih stupnjeva.

Primjer 1 – Jednostavnost i čvrstina harmonijskog izraza.



Isti autor potvrđuje i kromatska kretanja koja su ponekad i relativno gusta, ali ističe da ona više doprinose čvrstini, odnosno da imaju „čvrst tonalni oslonac“ (Despić, 2004: 219). Takvu zgusnutu kromatiku Brahms uglavnom koristi za *bojanje* osnovne dijatonske građe. Autor harmonijski analizira odlomak iz Varijacije i fuge na Händlovu temu (op. 24, 20. var.) gdje se uz kromatsko nizanje melodije ne gubi tonalni oslonac.

Primjer 2 – Kromatsko nizanje melodije.



U ovom radu moguće je otkriti tek naznake Brahmsove posebnosti u kontekstu *suvremenosti* skladanja 19. stoljeća. Sve navedeno u prethodnim primjerima govori kako se Brahms nije libio koristiti forme, harmonijske, melodijske i ritamske obrasce prethodnih glazbenih razdoblja. Dahlhaus (2007.) ističe da je čak i u lirskoj klavirskoj skladbi Brahms slijedio ideju Bachove tradicije fuge i Beethovenove sonatne tradicije. Dakle, tu se uočava kontinuitet i stvaranje posebnog glazbenog stila temeljenog na specifičnim tradicijama pojedinih glazbenih vrsta.

I dalje je gledajući općenito, prema Muzičkoj enciklopediji (1971.), Brahmsova ritmika, iako ne izlazi izvan okvira pravilne (klasičarske) grupacije taktovnih jedinica, ispunjena nemirom romantičarske osjećajnosti. Autor nadalje obraća pažnju na Brahmsovo često korištenje sinkopa, komplementarnih ritmova i drugih ritmičkih figura koje prividno ubrzavaju ritmičko pulsiranje. Ističe kako je bio sklon polifonom načinu skladanja, posebno otvoren kanonu, dok je u instrumentaciji volio tamne boje i gust, zasićen zvuk. Zvukovna su mu rješenja bila masivna, a dominirao je gudački korpus. Slično je i s klavirskim i komornim opusom te je Schumann u jednom trenutku izjavio da su Brahmsove sonate *prigušene simfonije*. Potvrdu da se zaista radi o *klasičaru* romantizma, prema istom izvoru, donosi i glavni glazbeni oblik koji je Brahms koristio, sonatni oblik. Sada je, za razliku od klasičnog glazbenog razdoblja, ispunjen

novim, snažnim i osobnim sadržajem. To se poglavito vidi u izjednačavanju važnosti tema pa čak i zamjeni tema, odnosno da prva tema bude lirska, a druga dramatična, što do tada nije bio slučaj. Počinjući pjevno, Brahms u nekim djelima dramaturške sukobe prenosi u provedbu koja tako dobiva posebnu težinu (ME, 1971.).

Iako se u ovom dijelu nije ulazilo u harmonijske, melodijske i ritamske pojedinosti koje će obilježiti nastavak rada, može se naslutiti posebnost skladateljeva stvaralaštva koje je u ono vrijeme bilo okarakterizirano kao konzervativno. Dublji uvid u razloge zašto je tomu bilo tako, može se steći analizirajući okruženje u kojem je Brahms stvarao, odnosno, razmišljanja *glavne struje* skladateljskih krugova tog vremena. Još jedna novost koja pobliže može odgovoriti na pitanje svakako je rađanje glazbene kritike kao zasebnog entiteta koji dolazi izvan same glazbe, a progovara o njoj.

4.2. Razvoj glazbene kritike i Johannes Brahms

U 19. stoljeću glazbenu kritiku tvorile su tri okosnice, ističe Dahlhaus (2007.). Nasljeđe 18. stoljeća, kada se glazbena kritika postupno oblikovala s pojavom žurnalistike, bilo je *pojam pravila i pojam ukusa*. U 19. st. glazbena kritika poprima nezamjenjivu ulogu u glazbenoj kulturi i u njenom razvoju stvara se novi pojam, *pojam povijesnosti*. U vremenu koje je sebe smatralo romantičkim, isti autor navodi, ideja je povijesnosti utjecala na glazbenu estetiku i publicistiku, ali se i mijenjala s obzirom na udruženost raznih struja promišljanja.

Prema istom autoru, rast Brahmsova ugleda bio je nesretno isprepleten s njegovim sudjelovanjem u sukobu progresivne skupine tzv. *novonjemačke škole* i konzervativne skupine, *neoklasične* struje koja je započela sredinom 19. st., točnije manifestom 1860. godine. Brahms je bio primoran potpisati manifest kojim se svrstao uz konzervativnu opciju iako je, kako se kasnije pokazalo, želio izbjeći svaki sukob. Autor otkriva da je njemačka glazbena kultura bila podijeljena na stranke, a da je „polemička revnost srozala na parole estetičke teorije“, odnosno obezvrijedila ih (Dahlhaus, 2007: 250).

Razlozi ovoj dubokoj podjeli među krugovima skladatelja u Njemačkoj, a kojima je pripadao Johannes Brahms, dolaze iz javnih polemika glazbenih kritičara i estetičara koji su pojavom sredstava javnih priopćavanja dobili na važnosti i na utjecaju. Iz današnje perspektive može se smatrati da su skladatelji romantičarskog glazbenog razdoblja imali jasno zacrtan put u svojim glazbenim stremljenjima. Ali to nikako nije bilo tako. Genijalnost i originalnost nekog mladog autora propitkivala je kritika prema predodžbi glazbenih pravila, ukusa i povijesnosti. Postojao

je strah autora koji su imali svježe ideje, ideje koje nisu bile uključene u ove navedene skupine da će ostati neshvaćeni ili, još gore, da će biti ismijani. Dahlhaus (2007.) otkriva da su istaknuti skladatelji poput Schumanna, Berlioza, Listza, Wagnera i Musorgskog zbog ovih ili onih razloga bili izloženi sumnji zbog diletantizma. Prema autoru, to nije bilo zbog nekog uskogrudnog straha od genija novih skladatelja, već su i sami skladatelji bili nesigurni u svoje korake te su svakom skladbom koja je odstupala od prihvaćenih estetskih normi riskirali.

Sud ukusa, kako se shvaćao u 19. st., prema Dahlhausu (2007.), *subjektivno* je morala braniti osoba koja ga je donijela. Iako se Brahms opirao svakoj vrsti javne polemike, on je nužno bio svrstan u konzervativnu struju jer ga je tamo svrstala njegova glazba kada je prošla *sito pravila, ukusa i povijesnosti*. U ovom je radu već zabilježeno blisko prijateljstvo Brahmsa s obitelji Schumann i utjecaj Roberta i Clare na skladatelja. Robert Schumann, govoreći javno u uvodniku časopisa *Neue Zeitschrift für Musik*, ističe da „svom snagom treba podsjećati na staro doba i njegova djela, upozoravati na to kako se na samo tako čistom vrelu mogu osnažiti nove umjetničke ljepote“. Takvo estetsko shvaćanje izvire iz svijesti o tradiciji, iz kritike vremena i vjere u napredak. Prema Dahlhausu (2007.), ta tri korijena prelaze jedan u drugi i dopunjuju se.

Razvoj estetike u glazbi i glazbene kritike iznjedrio je i ključne osobe oko kojih su bili nositelji određenih postavki kakva bi glazba trebala biti u sadašnjosti, a onda i u budućnosti. Bečki kritičar i estetičar glazbe Eduard Hanslick (1825. – 1904.) bio je, prema Andreis (1976.), ideolog tabora koji je zastupao teze suprotne *novonjemačkoj školi*. Spor je, pojednostavljeno, rješavao pitanje o programnosti[6] glazbe. On je 1854. izdao djelo *O glazbeno lijepom* u kojem je poricao glazbi sposobnost da može izraziti bilo što što se zbiva izvan glazbe. Smatrao je, prema istom autoru, da glazba nije ništa drugo već puka *igra oblika koji se zvučeći kreću*. Iako je Andreis (1976.) Hanslicka u negativnom kontekstu okarakterizirao kao formalista, postoje i suprotna mišljenja. Škrbić (2016: 237) opravdava kritičara i zaključuje kako „Hanslickov imanentistički[7] pristup glazbi predstavlja svojevrstan odmak od tzv. estetičkog formalizma“. Nadalje, isti autor, ulazeći dublje u Hanslickove stavove, navodi da je kritičar zapravo smatrao da je ono *glazbeno* zapravo „dinamička moć“ kretanja, kao ritmičko nastajanje i nestajanje, koje se ne da do kraja objasniti matematičkim zakonitostima, odnosno da glazbeno lijepo nadilazi ograničenja matematičko-glazbenih pravilnosti.

[6] Vidi br. 3.

[7] Imanentizam – filozofska teorija koja poriče mogućnost shvaćanja objektivne stvarnosti i metafizičkog bitka predmeta vlastite spoznaje (Hrvatski jezični portal, (2014.). Dostupno na http://hrvatski.enacademic.com/110032/imanentizam).

Upravo ove posljednje tvrdnje otkrivaju zašto je Johannes Brahms služio kao polazište strane koja je zastupala apsolutnu[8] glazbu i koji je bio uzor grupe skladatelja konzervativnog promišljanja. Njegova *apsolutna* glazba skladana je u gotovo pravilnim formama, čvrste strukture i tonalnog uporišta, ali ipak se nije mogla podvrći matematičko-glazbenim pravilima i ograničenjima. Ona nadilazi svaki pokušaj hladnog i racionalnog objašnjavanja i tumačenja. Stoga je Eduard Hanslick za mnoge bio neshvaćen u nastojanjima da iskaže ideal estetski lijepe glazbe. Najbliže tomu prepoznao je u glazbi Johannesa Brahmsa. Iako, Dahlhaus (2007.) ističe kako Hanslick prema Brahmsu nije bio nipošto nekritičan. Andreis (1976.) je pak mišljenja da je Brahms, iako *apsolutni* glazbenik, i sam na svoj način pokolebao Hanslickove tvrdnje o bezidejnosti glazbe. Do današnjeg se dana razni autori opredjeljuju za strane, a sve prema osobnim shvaćanjima uloga pojedinih glazbenih kritičara u tom sporu. Tako se sama glazba svodi na raspravu o glazbi, ali ponekad se iz takvih rasprava rode nove ideje i kreiraju novi glazbeni pravci.

Brahms je protiv svoje volje bio uvučen u sukobe podijeljenih stranaka i stoga nije bilo nimalo slučajno da se odlučio skrasiti u Beču koji mu je, kao sjevernjaku, po načinu života bio potpuno stran, mišljenja je Žmegač (2009.) No u Beču je bio u srcu najslavnije tradicije europske instrumentalne glazbe, u okružju nasljeđa *Bečke škole,* koja je uz Schumannov romantizam njegovo glavno skladateljsko uporište. Isto tako, poslije Mozarta u Beču više nije bilo velikih opernih majstora što govori koliko je bečka tradicija apsolutne glazbe bila snažna pa su se Brahmsovi pobornici, poput Brucknera, također čvrsto držali simfonizma. Možda i najznačajnije – Beč je za njega bila povoljna sredina gdje nije bio u središtu glazbenih rasprava i polemika, gdje je – iako je njegova glazba bila predmet rasprava – imao i moćne saveznike koje je predvodio Eduard Hanslick (Žmegač, 2009.).

4.3. Johannes Brahms u okrilju *wagnerizma*

Kako bi se bolje razumjela polemika koja je njemačku glazbenu kulturu podijelila u dva tabora, potrebno je pobliže upoznati i skladatelja koji je bio vođa progresivne struje, tzv. *novonjemačke škole*. Richard Wagner (1813. – 1883.) snažna je glazbena osoba 19. st., ponajprije kao operni skladatelj. Otkrivajući njegov glazbeni put i područje glazbenog interesa, mogu se jasnije razaznati goleme oprečnosti, ali i neke sličnosti u glazbenom djelovanju uspoređujući ga s

[8] Apsolutna glazba podrazumijeva da glazbeni jezik govori dovoljno za sebe, stoga ne opisuje izvanglazbeni sadržaj (Perak Lovričević, Ščedrov, Ambruš-Kiš, 1998.).

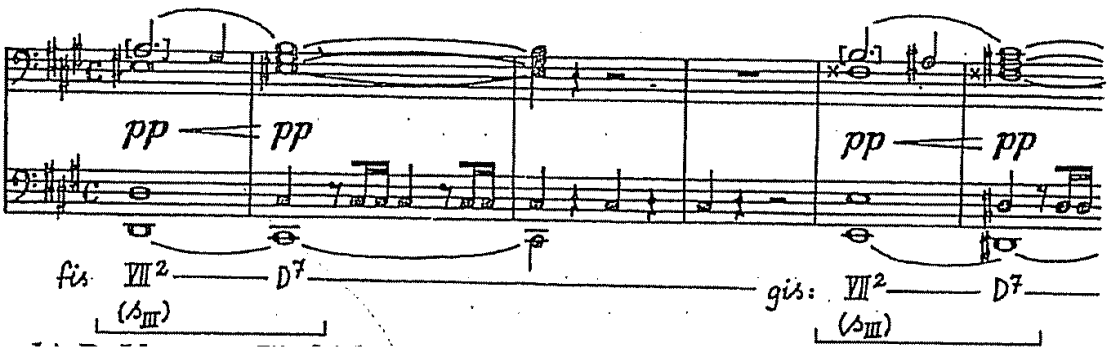
Johannesom Brahmsom. Sve je to korisno kako bi se *klasično* u opusu Johannesa Brahmsa još više istaknulo i kako bi se na novi način vrednovala njegova upornost, dosljednost i glazbena odanost svojim uvjerenjima. To će se pokazati presudnim pri analiziranju glazbenih sastavnica u njegovim djelima.

Wagnerova djelatnost i odnos njegovih pristaša i protivnika prema njoj uzburkali su svu glazbenu Europu, otkriva Andreis (1976.), a postupno je osvojila sve čvršće položaje te se tako širio skladateljev utjecaj. Nastao je *wagnerizam*, pokret Wagnerovih nasljedovatelja. Wagnerova su djela vrhunac njemačke romantične opere, ističe Pettan (1962.), ali i otkriva kako je u njima proveo značajnu reformu operne umjetnosti, tzv. *Gesamtkunstwerk*, odnosno cilj mu je bio stvoriti cjelokupno, sveobuhvatno umjetničko djelo u kojem sve grane umjetnosti udružene sudjeluju u prikazivanju radnje. Zanimljivo je da područje Wagnerova najvećeg interesa, a to je bila opera, Brahms nikada nije dotaknuo. Već je rečeno kako nije našao adekvatan libreto, dok je Wagner sam pisao tekstove za svoje opere. To nam govori o suprotnim osobnostima ta dva skladatelja. Međutim, Žmegač (2009.) otkriva da je za Brahmsa ključni razlog bila averzija prema kazališnom spektaklu, pjevačkom prenemaganju u pjevanoj glumi i nametljivosti grubih orkestralnih efekata. Wagner je bio revolucionar, ekspanzivan, neumjeren, živio je burno, stvarao djela velikih razmjera i težio za sjedinjenjem svih umjetnosti dok je Brahms bio građanskog mentaliteta, povučen i tih, volio je miran život bez uzbuđenja, proširivao je formalne okvire i nastavljao klasičnu predaju (Pettan, 1962.). Na istom tragu Žmegač (2009.) govori kako je Wagner okrenut svijetu, scenskim projektima velikog obujma, željan spektakla dok Brahms teži intimnom ugođaju te virtuoznost nikada nije isticao u prvi plan. Klonio se svih vrsta blještavosti. Dok je Wagneru bila strana nova glazba bez vizualne prezentacije, isti autor nastavlja kako je Brahms u suštini komorni glazbenik pa su i njegova orkestralna djela bliža suptilnom slogu komornih djela, nego koncepcijski velikih, snažnih zvukovnih ploha kakve su znakovite za Liszta, Brucknera, Straussa i dr.

Zanimljivo je koliko su ekstrovertirani Wagner i introvertirani Brahms zapravo bili sličnog razvojnog puta, primjećuje Žmegač (2009.). Samouki, gotovo amateri, glazbenu naobrazbu nikada nisu stekli. Bili su prepušteni sami sebi. Wagner je dirigiranje naučio povremenim hospitiranjem i amaterskom praksom dok je Brahms u ranoj mladosti stekao solidnu pijanističku poduku koju je kasnije razvio do samog vrha vještine. Autor zaključuje da tu tezu nije mogao pobiti ni Listz, kao istaknuti Wagnerov saveznik, ali i da je stvaralaštvo ovih skladatelja na kraju plod njihove osobnosti.

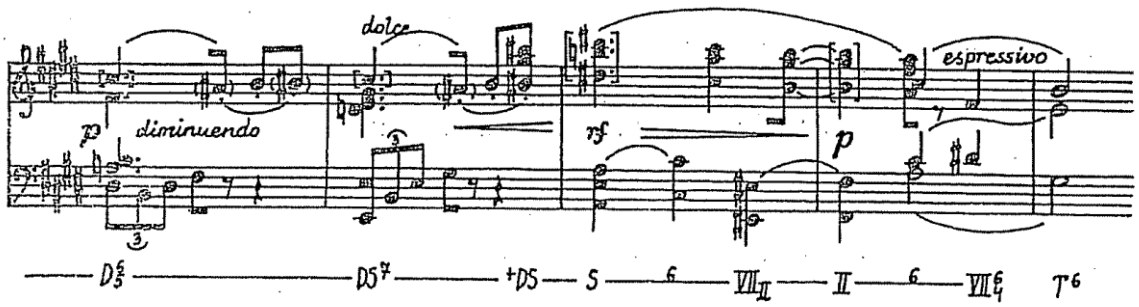
Upravo Franza Listza, uz Richarda Wagnera, Despić (2002.) izdvaja kao dominantne figure naročito druge polovine 19. st., a njima suprotstavlja Johannesa Brahmsa i Cesara Franka koji zastupaju drugačiju, *klasičnu,* liniju ovog glazbenog razdoblja. Brahmsa ovaj autor izdvaja po ozbiljnom stvaralačkom stavu u kojem, za razliku od Wagnerijanskog kruga, nigdje nema „težnje za vanjskim efektima i površno sentimentalnoj ili razbarušenoj osjećajnosti" (Despić, 2002: 217). Uspoređujući dalje Brahmsovu glazbu sa suprotstavljenom stranom, isti autor primjećuje neusporedivo manje kromatike, težnju za arhaičnim baladnim prizvukom, primjećuje elemente modalnosti i upadljivo prisustvo moldura. Korištenje zaostajalica još je jedna stavka koja bitno određuje konzervativniji Brahmsov pristup u odnosu na Wagnera. Iako su duge i brojne i odaju romantičarsku ekspresivnost, nikada nisu, kao kod Wagnera, primijenjene da bi stvarale neodređene akordske strukture. Naprotiv, uvijek su jasno neakordske, pa samim time imaju i jasno razrješenje (Despić, 2002.). Autor donosi i primjer Wagnerova korištenja zaostajalica (iz opere *Valkira*, 2. čin, 4. scena, *leitmotiv*[9] sudbine) i primjer Brahmsova korištenja zaostajalica (1. simfonija u c-molu, op. 68).

Primjer 3 – Wagnerove neodređene akordske strukture.



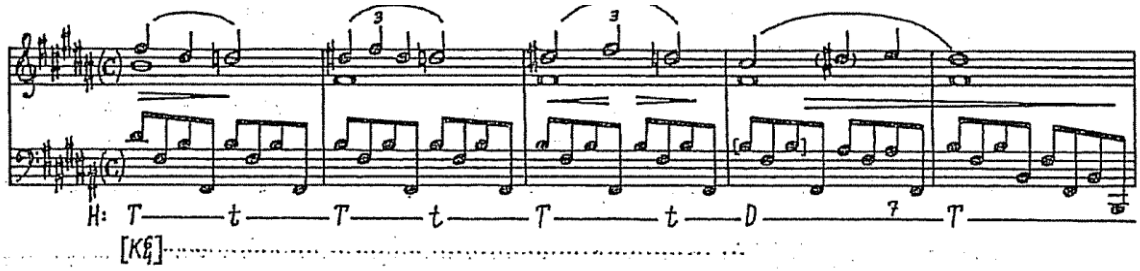
[9] *Leitmotiv* – karakteristične teme koje predstavljaju poneku od glavnih osoba u drami, njihovu osobinu, značajan predmet ili ideju na kojima počiva glazbeni tijek opere (Andreis, 1976.).

Primjer 4 – Brahmsovo rješavanje zaostajalica.



Despić (2002.) nadalje navodi kako je skladateljevo korištenje varijantnih akorda i medijantike bilo izrazito rijetko za razliku od romantičarskih strujanja. To Brahmsa više vodi k rješenjima ranih romantičara i njegova se harmonija, prema istom autoru, nadovezuje na njih. To vrijedi i za kolebanje tonskog roda što se primjećuje u *Rapsodiji u h-molu,* op. 79, br. 1.

Primjer 5 – Kolebanje tonskog roda.



Davna glazbena prošlost kada su se ljudi opredjeljivali za Johannesa Brahmsa ili za Richarda Wagnera danas su teško razumljiva i bude određene nejasnoće, smatra Žmegač (2009). Dalje nastavlja kako je sukob danas zanimljiv isključivo s društvenog motrišta, ali nipošto ne s vrijednosnog. Kritičar koji bi se danas opredjeljivao, ne bi se smatrao ozbiljnim. Korijen osobne netrpeljivosti, koja je bila osobito izražena u Wagnera, može se tražiti u opreci umjetničkih programa i načelnih estetskih uvjerenja. Drugi motivi, kao zavist ili imovinske koristi, nisu bili posrijedi jer su glazbenici djelovali u oprečnim područjima, smatra autor. Sporna je bila projekcija o budućnosti glazbe. Teza je Wagnerova kruga da je čista instrumentalna glazba stvar prošlosti i da budućnost pripada *sveumjetničkim* oblicima, tj. glazbenoj drami u sklopu gesla *Gesamtkunstwerk* i Lisztovoj literarno utemeljenoj simfonijskoj pjesmi. Wagneru i Lisztu

glazbena je prošlost od Bacha do Beethovena mnogo značila, međutim kao završeno poglavlje koje treba poznavati, ali se na njega ne nadovezivati. S druge strane Brahms je bio uvjerenja da to poglavlje nije zaključeno, nego je ono bilo stalan izvor i poticaj pa su neki Brahmsovu *Prvu simfoniju* nazivali *Desetom Beethovenovom*. Po tom mišljenju apsolutna glazba nije predmet prepušten zaboravu ili umjetničkom proučavanju, nego glazba i dalje puna živosti koju druge umjetničke tvorevine ne mogu ugroziti (Žmegač, 2009.)

Njihove razdvojene putove ponovno će pod isti nazivnik svesti tek skladatelji u 20. st. koji su uzore tražili u obje suprotstavljene strane.

5. Klasično i romantično u klavirskim minijaturama Johannesa Brahmsa – analitički pristup

5.1. Karakter i stil

Izuzimajući skladbe velikog opsega, glavnina Brahmsove klavirske glazbe skladana je u glazbenoj vrsti koja je tipična za razdoblje romantike, klavirskoj minijaturi. Skupini klavirskih minijatura pripadaju i komorna djela skladana za klavir četveroručno. Već navedeni *Ungarische Tänze* te *16 Walzer* op. 39 (prerađeno i za klavir dvoručno), *Libeslider op*. 52a (valcer prerađen iz vokalnog kvarteta br. 52) i *Neue Libeslider* op. 65a (valcer prerađen iz vokalnog kvarteta br. 65) do današnjih se dana ističu kao Brahmsove posebnosti. Međutim, postoji sedam opusa klavirskih minijatura (za klavir dvoručno) koji na osobit način progovaraju o skladateljevoj osobnosti: *Vier Balladen* op. 10 (koje su svrstane među najmanje uspjele Brahmsove radove), tri zbirke *Klavierstücke* op. 76, 118, 119, *Phantasien* op. 116, *Drei Intermezzi* op. 117 i *Rhapsodies* op. 79 (druga je rapsodija uključena u op. 119).

Sva ta djela, osim balada, nastala su zadnjih dvadeset godina skladateljeva života. Gilespie (1965: 263) smatra da se su one „umjetnička djela zrelog uma potpomognuta savršenim glazbenim vještinama i glazbenim finesama“. U isto vrijeme, autor nastavlja, lišena su svega izvanjskog što narušava njihov sklada te odbacuju svaki oblik površnog razmetanja i neukusa. Umjesto toga nude kratke komade koji su prožeti lirikom, sažeti, emocionalni i koji preispituju unutarnji doživljaj slušatelja u prolaznom trenutku. Skladatelj stvara takav ugođaj da se te klavirske minijature mogu usporediti s liedom koji je Brahms skladao jer su skladbe u sebi raznolike s velikim kontrastima među temama na Brahmsov specifičan način, zavijene pod plašt mističnosti.

Iste tehnike i načine izražavanja koje je razvio u dužim klavirskim djelima ovdje su obuhvaćene u kraćem i sažetom obliku. Brahms je ponajviše bio sklon trodijelnoj pjesmi u formi A B A, a harmonijski obrasci nepogrješivo njeguju prepoznatljiv stil koji je konstantan od samih početaka karijere. Naslovi skladbi, prema Gilespie (1965.), predviđaju ugođaj sadržaja koji je u njima. Većina je njih nazvana *Capriccio, Intermezzo* ili pak *Rhapsodies*, a pojavljuju se još *Romance* i *Ballade.* Autor objašnjava kako je izraz u *Capricciu* otvoren, direktan i snažan u odnosu na *Intermezza,* a tri su rapsodije, prirodno, šireg opsega i sadržaja te ih se zapravo može svrstati u zasebnu kategoriju Brahmsovih djela. Nadalje, isti autor ističe blještavost i iskričavost glazbenog jezika, a s druge strane sposobnost prilagodbe ako trenutak zahtjeva suprotno, kod prve dvije rapsodije (op. 79) dok je završna rapsodija (op. 119, br. 4) veličanstvena i herojska.

Kao dodatak skladnosti građe i zrelog glazbenog promišljanja u *Capriccima* i *Intermezzima* još veće je umijeće s kojom jasnoćom skladatelj prenosi određene emocije na slušatelja. Tako se npr. u *Intermezzu*, op. 117, br. 1 uočava smirujuća jednostavnost koja graniči s naivom; uznemirenost u op. 119, br. 2, dramatičnost u op. 118, br. 6 i sanjarsko raspoloženje u op. 118, br. 2 (Gilespie, 1965.).
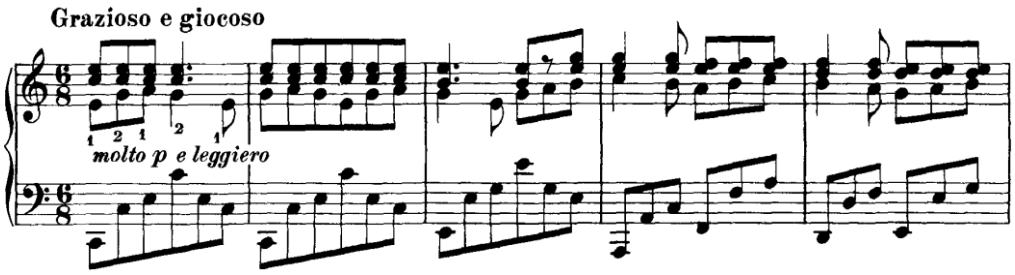
Gledajući njegove skladbe za klavir, Brahmsa se može nazvati i pjesnikom glazbe. Njegova sjevernonjemačka ozbiljnost, združena s prirodnom osjetljivosti, rezultirala je velikom raznolikošću tonskih ploha i bogatstvom zvuka koji u majstorovim skladbama dolazi do granice savršenog.

5.2. Melodija
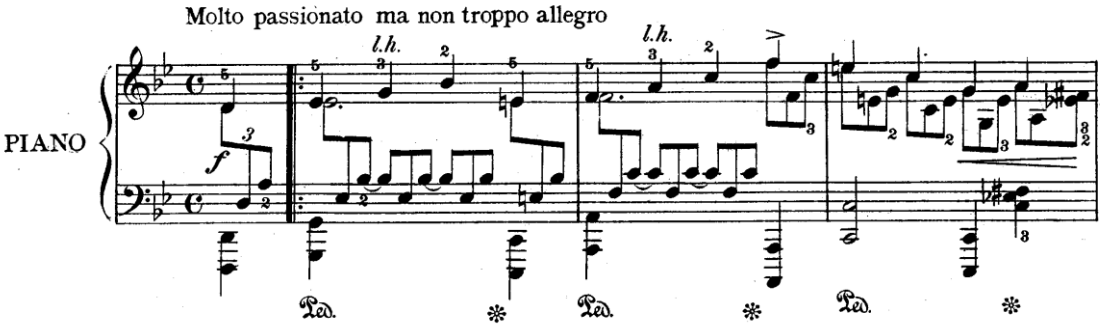
U vrijeme kada su mnogi skladatelji podlegli jakom pritisku romantičnog (modernog) načina izražavanja i mnogi učitelji zanemarili osnovna pravila skladanja, Brahms se odlučio vratiti izvornim vrijednostima skladateljskog zanata što se očitovalo ponajprije u njegovim melodijama. Od Bacha i drugih baroknih majstora naučio je slušati melodijske linije neovisno o harmoniji i ritmu tako da melodija postaje snažna okosnica njegova skladanja. To ne znači da je Brahms kopirao druge skladatelje, pogotovo skladatelje klasicizma koji su se crpili na istim izvorima, nego se kroz teksturu njegovih skladbi (posebno u polifonim dijelovima) uočava vraćanje melodijskih uspona i padova u samu srž glazbenog djela. U njegovim su djelima vanjski glasovi okosnica dok su unutarnji glasovi harmonijsko popunjavanje. Time se postiže veća izražajnost i jasnija melodija što je odlika klasičnog razmišljanja i pristupa melodiji. Naravno, prisutne su i iznimke koje samo potvrđuju skladateljevo duboko razmišljanje o melodiji (primjer br. 6). To znači da je najdubljem glasu pridavao jednaku pozornost kao i najvišem. To ga izdvaja od većine skladatelja 19. st. koji basove dionice nisu tretirali kao dio smislene basovske linije, nego su basovu dionicu gledali isključivo akordski, kao najdublji ton u akordu. Brahmsova pažljivost prema svakom glasu jasno se može vidjeti na početku *Rapsodije u g-molu*, op. 79, br. 2 gdje se najviši glas uspinje sekventno kroz dva takta da bi uslijedio skok i vrhunac melodije koji traje samo jednu dobu (primjer br. 7). Nakon vrhunca slijedi naglo spuštanje melodije. Za to je vrijeme basova dionica pomno promišljena te su kroz prvih nekoliko taktova uzlazni skokovi basa posebno vođeni. Prvi takt započinje kvartnim skokom, drugi sekstnim, treći započinje decimnim, a završava undecimnim skokom. Ravno i logično vođenje basove dionice kompenzira nepredvidljive uspone i padove melodije u

najvišem glasu. Ovakvo otvaranje skladbe pod nazivom *rapsodija* odražava Brahmsovu posebnost jer umjesto herojskog donosi melodiju potpuno drugačijeg karaktera.

Primjer 6 – Melodijska linija u unutrašnjem glasu (op. 119, br .3).
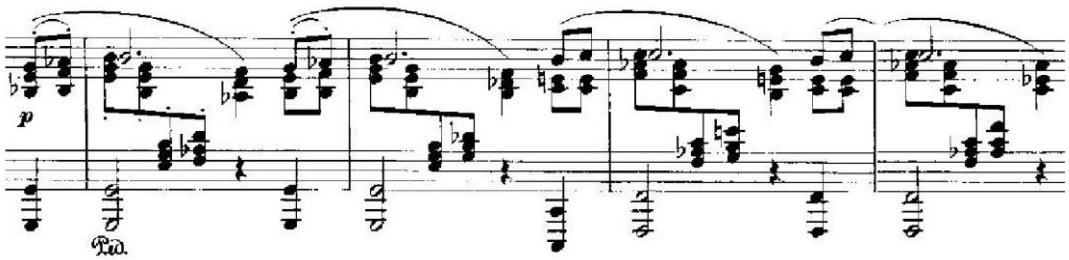


Primjer 7 – Vanjski glasovi kao okosnica skladanja (op. 79, br. 2).
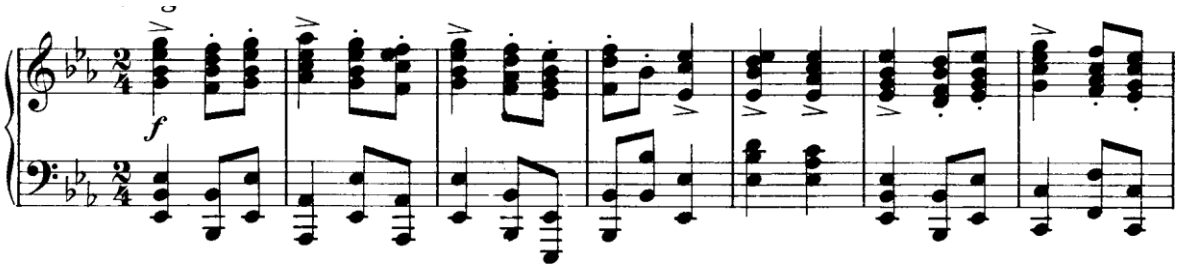


Slično je u *Baladi u g-molu,* op. 118, br. 3 tijekom prva četiri takta druge teme prvog dijela melodija u najvišem glas skladana u folklornom stilu, ponavljajući sadržaj prvog takta u drugi, a trećeg u četvrti. Ova namjerno jednostavna melodija oživljena je basovim kvartnim skokom na prijelazu u treći takt koji izmiče logici zadanoj u vodećem glasu. Zasebno su melodije jednako nedovršene, ali se zajedno savršeno nadopunjuju i osmišljene su da se međusobno podupiru.

Primjer 8 – Zajedničko djelovanje najvišeg i najnižeg glasa (op. 118, br. 3, 11. – 14. takt).
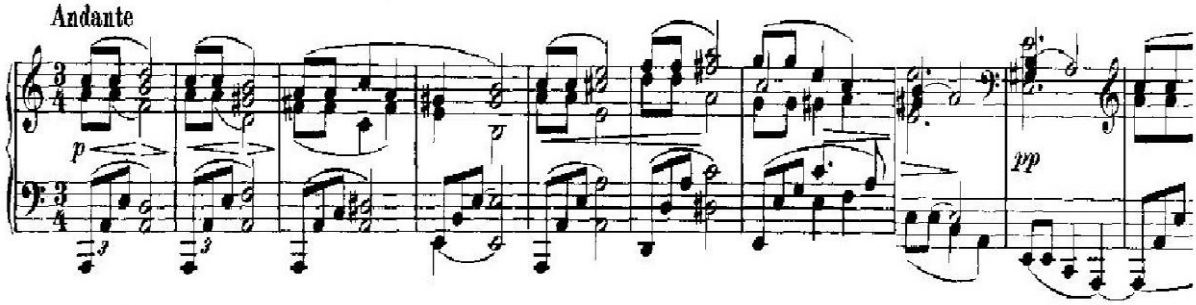


Brahmsova melodija razlikuje se od drugih melodija po tome što je ona u suštini kombinacija ljestvičnog nizanja, akordskog pristupa, *arpeggiranja,* balansiranih tako da se ne može reći koji je pravac dominantan i ključan, smatra Wolff (1990.). Objašnjava nadalje kako se ponekad čini da melodija lebdi iznad jednog središnje postavljenog tona, kao pčela oko cvijeta, te da je melodija bez početka i bez kraja, potpuno otvorena, što ga pak definira kao punopravnog predstavnika romantizma.

Primjer 9 – Melodijska linija u vanjskom glasu kao sastavni dio akorda (op. 119, br. 4).
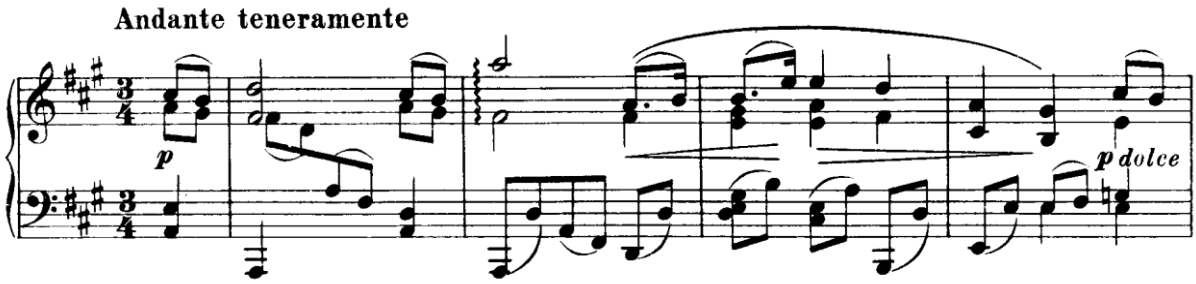


Također, melodija jasno ocrtava njegovu introvertiranost, skromnost, čežnju za lijepim i harmoničnim, kao i njegovo sjevernonjemačko porijeklo, smatra isti autor. Integralni su dio Brahmsovog stila melodije inspirirane njemačkim folklorom, po svojoj preciznosti i logičkoj konstrukciji. Takva je i tema *Intermezza u a-molu,* op. 116, br. 2 koju u prvih osam taktova možemo zamijeniti s nekom narodnom pjesmom, da bi tek *odjek* u devetom taktu donio Brahmsov dodir. Sličnost s njemačkim narodnim pjesmama još je izraženija kada je melodija mirna i kada se kreće gore-dolje u malim razmacima. Melodija teme čuvenog *Intermezza u A-duru*, op. 118, br. 2 bila bi zatvorena u najvećem intervalu male sekste da Brahms i ovdje ne nudi iznenađenje te u drugom taktu čini nagli skok za septimu.

Primjer 10 – Utjecaj narodne glazbe na melodijsku liniju (op. 116, br. 2).
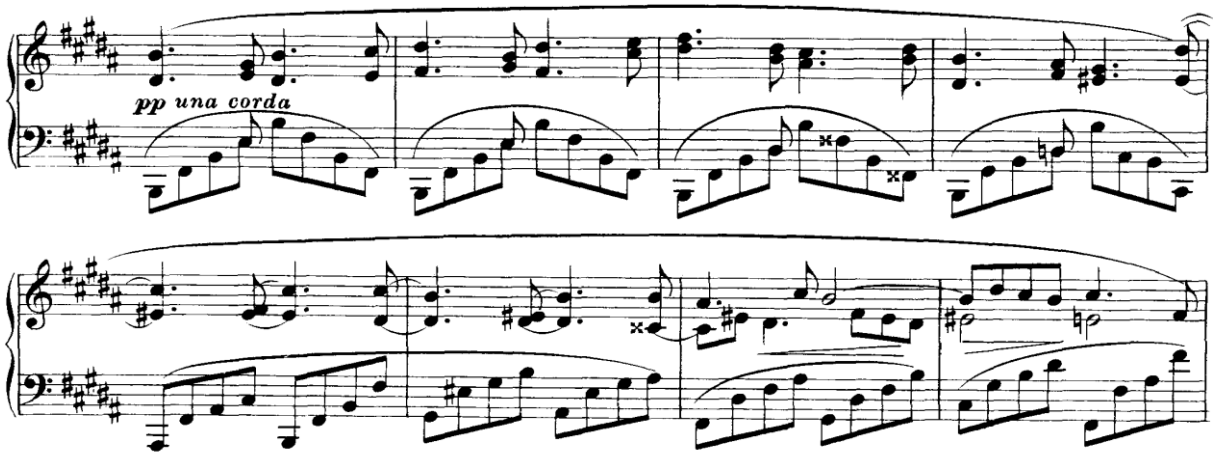


Primjer 11 – Iznenađenja u melodiji kao Brahmsov potpis (op. 118, br. 2).



Dok je u harmonijskom promišljanju sprječavao preveliku disonantnost koja bi zamagljivala jasnoću skladbe, Brahms je melodijskoj liniji prilazio puno slobodnije u tom smislu, ističe Wolff (1990.). Prema istom autoru, tu se ponajviše vidi nadahnutost Mozartovom glazbom, kojom je Brahms bio impresioniran. Njegovi su intervali mirni, obično konsonantni i bez prevelikih skokova, osim kad su u službi melodijskog iznenađenja (primjer br. 11). Štoviše, to je njegova posebnost. To je njegovo melodijsko promišljanje što ga je razdvajalo od skladatelja wagnerijanskog kruga koji su se oslanjali na grublja melodijska previranja. Ipak, postoji jedan vid melodijskog promišljanja koji je nalik Wagnerovom, a to je obris *neprekinute melodije* koja je bila Wagnerova utopijska zamisao. Mogu se u Brahmsovim melodijama pronaći dijelovi koji nisu podijeljeni u fraze kako bi se zamišljeno podudarale s duljinom pjevačkog daha. To se jasno može primijetiti u *Baladi u g-molu,* op. 118, br. 3. gdje je melodijsko-ritamska progresija najvišeg glasa obimna (Wolff, 1990.).

Primjer 12 – Dugačka melodijska linija (op. 118, br. 3, 41. – 48. takt).
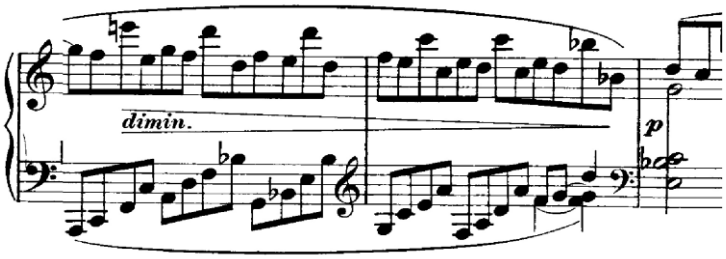


Ovi primjeri samo malim dijelom otvaraju vrata u složenost Brahmsova promišljanja o melodiji kao vodećem parametru glazbenog izražavanja. Takav pristup rezultira doživljajem njegovih djela kao jednostavnih, preciznih i jasnih za što je najteže postići i za što je potrebna izvanredna vještina. Jednako su tako jednostavnost i jasnoća odlike klasičnog glazbenog razdoblja. Brahms je uspio pomiriti u svojim melodijama naizgled nespojivo, čineći tako neponovljiv glazbeni doživljaj u vremenu romantizma.

5.3. Harmonija

Brahmsovo nevjerojatno postignuće na harmonijskom planu ogleda se u tome da harmonija nije pod utjecajem melodije i da, s druge strane, melodijska linija egzistira slobodno o harmonijskoj podlozi. To treba imati na umu prije nego li se počne razmatrati opaske da je Brahmsov zvuk bio tradicionalan i staromodan za ono vrijeme, da je u njegovoj glazbi neusporedivo manje kromatike nego u Lisztovoj, i pogotovo u Wagnerovoj glazbi, da su mnoge teme izrazito dijatonske, jasne pa i jednostavne u harmonijskom izrazu. To ne znači da u njegovom harmonijskom jeziku ima nedostataka. Ovaj dubinski pogled na harmonijski plan otkriva Wolff (1990.) i nastavlja da to više govori o tome kako njegovi suvremenici nisu bili u stanju prepoznati Brahmsovu suptilnu ideju proširenja upotrebe akorda i njihove progresije jer je od 49 akorda (kvintakorda i septakorda i njihovih obrata svakog dura i mola) Brahms vješto i glazbeno ukusno koristio svih 49. Jednako je tako uporište našao u 18. st., u vremenu *klasicizma*, koristeći sekvence i izmjenjujući obrate septakorda u nizu. Tipičan model takvog progresa pojavljuje se u *Capricciu* u *C-duru*, op. 76, br. 8 gdje u jednom trenutku u F-duru, Brahms sekventno niže obrate septakorda jedan za drugim. Počinje s toničkim
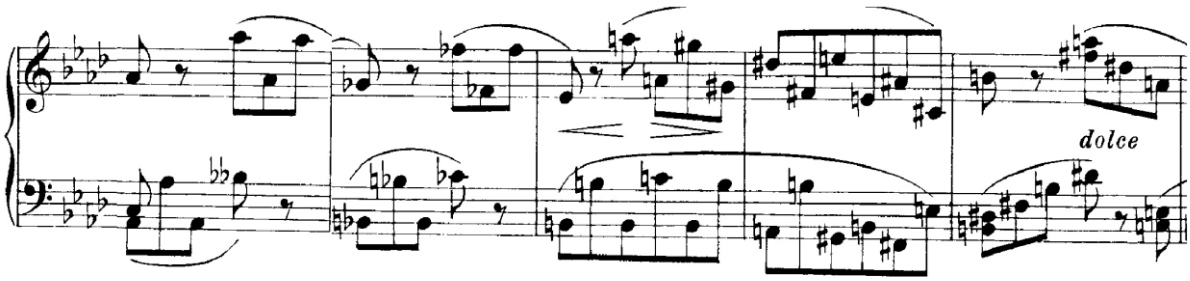
kvintsekstakordom ($I\frac{6}{5}$), prelazi na subdominantni sekundakord ($IV\frac{2}{}$) pa redom $VII\frac{6}{5}$, $III\frac{2}{}$,$VI\frac{6}{5}$, $II\frac{2}{}$ da bi sve završilo na dominantnom kvintsekstakordu ($V\frac{6}{5}$).

Primjer 13 – Sekventno nizanje obrata septakorda (op. 76, br. 8, 42. – 44. takt).



Autor nadalje otkriva kako je Brahms s lakoćom koristio akorde, razmišljao je tonalno, ali je s vremenom postao majstor indirektnog definiranja tonaliteta. Tako je npr. u *Intermezzu u a-molu*, op. 118, br. 1 uspio ostvariti zapanjujuć podvig stvarajući jasnoću tonaliteta bez upotrebe izvornog toničkog akorda do 30. takta. Kada se kretao kroz tonalitete, obično je koristio dijatonske modulacije i koristio se tehnikom *korak po korak*. Samo se rijetko koristio iznenadnim modulacijskim rješenjima kao u *Intermezzu u f-molu*, op. 118, br. 4 kada naglo prelazi iz As-dura u H-dur nepotpunim septakordom na sniženom drugom stupnju (kraj prvog takta) i nepotpunim sekstakordom sniženog sedmog stupnja (početak drugog takta) koji enharmonijskom zamjenom akorda možemo smatrati nepotpunim dominantnim sekstakordom u H-duru. U trećem i četvrtom taktu dolazi do izmjena dominante za subdominantu i subdominante u H-duru, ali se još ne vidi čvrsti oslonac da se može sa sigurnošću potvrditi H-dur. Da je riječ o H-duru, postaje jasno na kraju četvrtog takta kada se uočava jasni i potpuni dominantni septakord koji se rješava u tonički kvintakord H-dura.

Primjer 14 – Netipična harmonijska progresija (op. 118, br. 4, 25. – 29. takt).
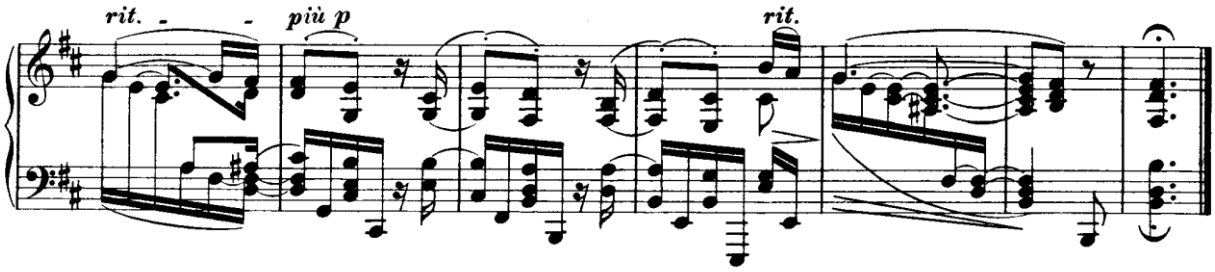


U njegovoj je glazbi, autor nastavlja, upadljivo prisustvo harmonijskog dura (moldura), kao i melodijskog dura. Oni, osim molske subdominante i smanjenog akorda na drugom stupnju,

ističu i modalni, miksolidijski prizvuk kroz odnos durske tonike i molske dominante. Alterirani akordi, posebno oni kromatskog tipa, također su brojni i u raznim mogućim funkcijama, ali kromatizacija harmonijskog tijeka nikada ne vodi u pretjeranost i krajnju tonalitetnu labilnost. Naprotiv, Brahmsova kromatika uvijek ima čvrst tonalni oslonac i ishod, čak i kad je relativno gusta. Puno je češća melodijska kromatika koja je jedan od glavnih činilaca izražajnosti kod romantičara. Međutim, kod Brahmsa se i ona redovno oslanja na funkcionalno i tonalno dovoljno jasnu harmonijsku podlogu (Wolff, 1990.). Sve što je bilo istaknuto u ranijim poglavljima o posebnostima Brahmsove harmonije, potvrđeno je i u njegovim klavirskim minijaturama. Čistoća i jednostavnost harmonijskog izraza nasljeđe su glazbene prošlosti kojoj Brahms nije dao da padne u zaborav, nego joj je dao novo viđenje spojivši ju s romantičarskom ekspresivnošću.

Romantičarsku ekspresivnost Brahms ostvaruje brojnim, dugim zaostajalicama. Međutim, prema mišljenju Wolffa (1990.) one nisu primijenjene da stvaraju labilne harmonijske strukture (kao kod Wagnera), nego su jasno neakordne pa samim time imaju jasno rješenje kojemu teže[10]. Još jedan dokaz da je riječ o punokrvnom romantičaru, uvijek okrenutom emocionalnoj strani, nalazi se u predzadnjem taktu *Intermezza u h-molu*, op. 119, br. 1 gdje Brahms koristi sedam tonova u tercnom silaznom pomaku. Zadržavajući svaki, čini akord u rasponu tercdecime koji daje poseban, intiman ugođaj. Akord je pomno pripremljen toničkim akordom u D-duru u rasponu undecime u prvom taktu primjera br. 15 da bi na kraju takta povišenom kvintom nagovijestio daljnje harmonijsko razvijanje. Tako odlazi u subdominantni septakord s izraženom kvartom u odnosu na temeljni ton koja se rješava tek u sljedećem akordu koji je potpuni septakord sedmog stupnja. U tom momentu događa se i dijatonska modulacija gdje septakord sedmog stupnja u D-duru postaje septakord drugog stupnja u h-molu. Drugi stupanj prirodno vodi dominantnoj funkciji u trećem taktu primjera gdje se pojavljuje dominantni nonakord s kvartom u odnosu na temeljni ton koji se tek u sljedećem akordu (toničkom septakordu) rješava. Još jedan odlazak u subdominantni predio (II $\frac{6}{5}$) nagovještava tercdecimni akord koji na toničkom temeljnom tonu sadrži i tonove koji pripadaju dominanti, stoga više izražava dominantnu funkciju. Skladba završava jasnim toničkim kvintakordom.
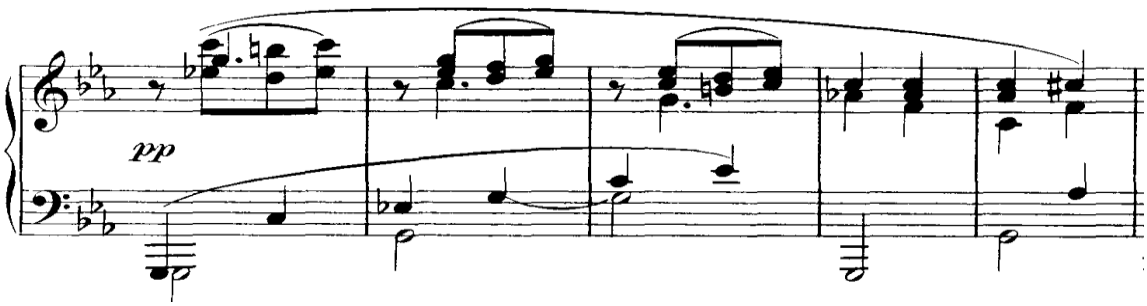
[10] str.27, pr.4

Primjer 15 – Romantična ekspresivnost (op. 119, br. 1).



Jedan se moment mora spomenuti govoreći o Brahmsovu harmonijskom jeziku, a to je pedalni ton. Wolff (1990.) otkriva da ga je Brahms često koristio iz jednog jednostavnog razloga što je Clara Schumann voljela pedalni ton, sudeći po sačuvanim pismima njihova dopisivanja. Pisma govore da joj je u *Rapsodiji u Es-duru*, op. 119, br. 4 (168. - 172. takt) htio izmamiti osmijeh na licu misterioznim pedalnim ton na dubokom G, dominanti c-mola, poznavajući njezinu staru *slabost* prema pedalnim tonovima. Njihova povezanost bila je duboka i za nju je Brahms pisao gotovo cijeli klavirski opus, uključujući i svoja posljednja djela (op. 119). Nakon njezine smrti Brahms je prestao pisati za klavir.

Primjer 16 – Pedalni ton kao posveta Clari Schumann (op. 119, br. 4, 168. - 172. takt).
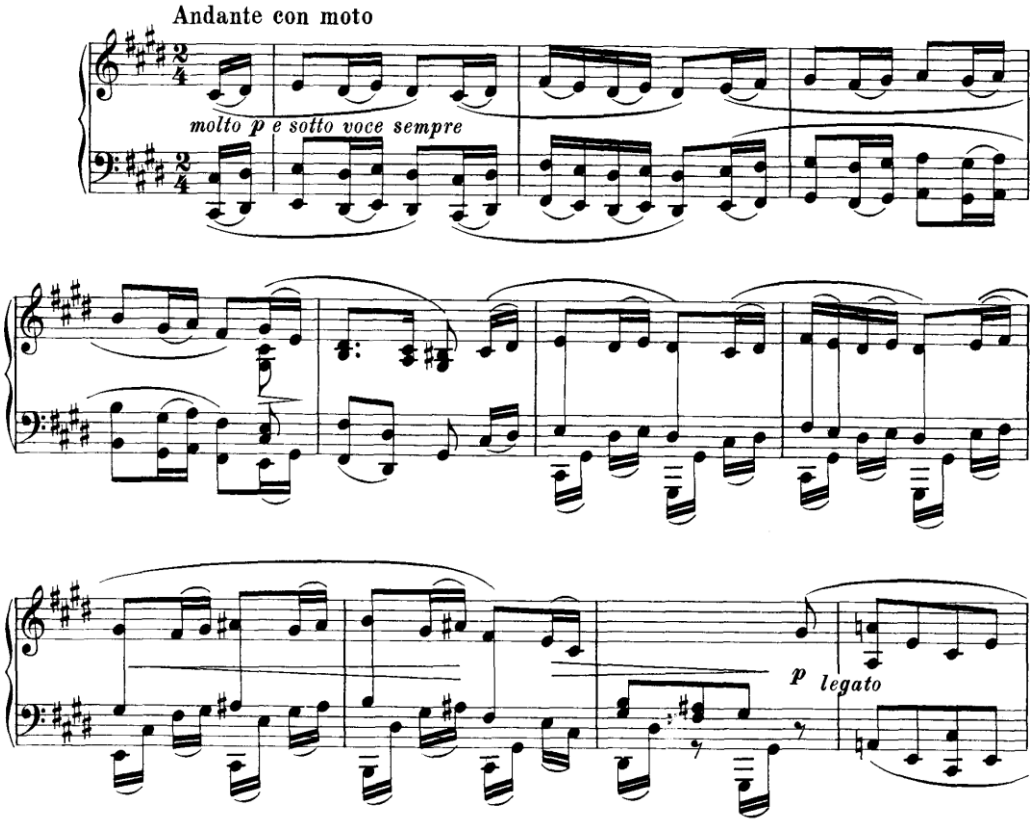


5.4. Ritam i metar

Brahms je ritmu i metru pristupao s jednakom pozornošću kao drugim glazbenim parametrima. Po njima se možda i najbolje vidi da je on punopravni predstavnik romantičnog glazbenog razdoblja. Kako bi se bolje shvatila njihova zajednička uloga, Wolff (1990.) predlaže da se ritam zamisli kao slika, a metar kao okvir te slike. U Brahmsovim skladbama ritmička slika i
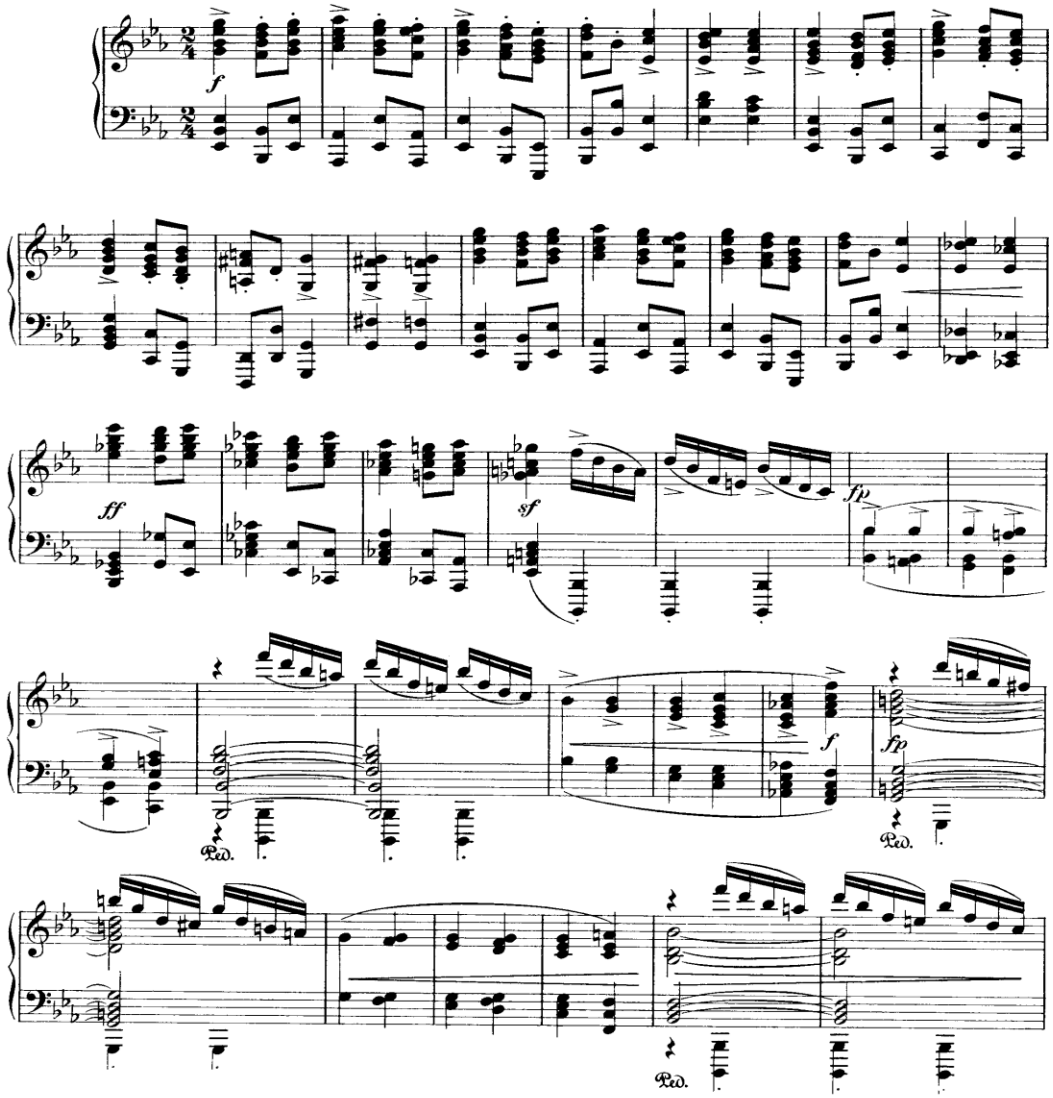
njen metrički okvir često variraju od fraze do fraze. Pitanje metra Brahms je najviše potencirao u posljednjem opusu (op. 119) u kojem je imao slobodu eksperimentiranja s glazbenim elementima. Tako je u *Rapsodiji u Es-duru*, op. 119, br. 4 prvih 60 taktova pisano u frazama od pet taktova. Takav pristup, prema istom autoru, nije bio neuobičajen, pogotovo ako skladba ima folklornu bazu, međutim, u ovom je djelu takva konstrukcija namjerno osmišljena. Nekoliko se puta mijenja ritmička slika unutar peterotaktnog okvira kako bi izbjegao naglaske na istom mjestu od fraze do fraze. Štoviše, peterotaktne fraze u sebi su dosljedno podijeljene u formi 3+2, nikada u formi 2+3. Nakon četiri fraze u periodu od 21. takta uho slušatelja zbog harmonijske progresije registrira četverodobnu mjeru. U prvom dijelu situacija nije tako jednostavna jer se slušno prepoznaje dominanta na početku 4. i 9. takta basovim uzlaznim kretanjem te se tako rješenje događa na iznenađujućoj poziciji u frazi (primjer br. 13).

Još jedan slučaj dosljednosti u metričkoj nepravilnosti uočava se u *Intermezzu u cis-molu*, op. 117, br. 3 gdje je tema predstavljena također u frazama od pet taktova, ovaj puta podijeljene u formi 2+3, što se uz slušni doživljaj može i vidjeti gledajući povezanost taktova lukovima (primjer br. 17).

Primjer 17 – Romantičko poimanje metra u glazbi (op. 17, br. 3.).

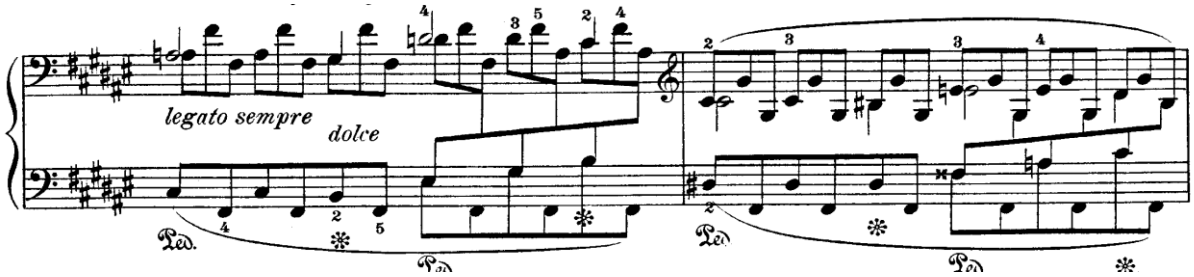


Primjer 18 – Variranje ritma u metričkom okviru (op. 119, br. 4).
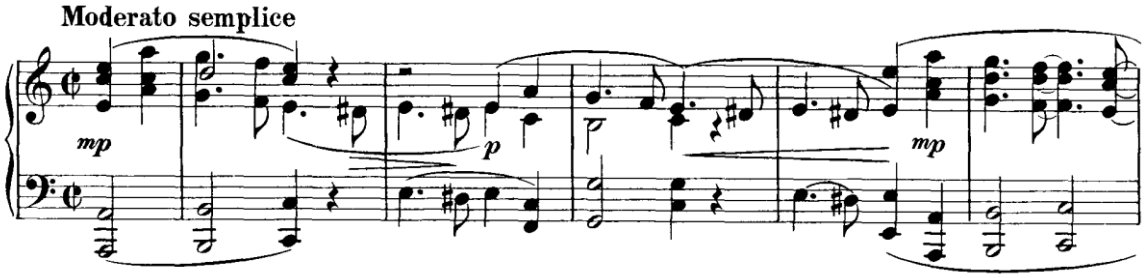


Brahms je imao reputaciju da piše *sinkopiranu* glazbu, posebno u njegovim solo pjesmama i komornoj glazbi. Ali ono što je izgledalo sinkopirano, rijetko je tako i zvučalo. Više su to obrasci kako proširiti tonove u pripadajućim akordima i izbjeći pojavljivanje tonskih klastera. Brahmsov je recept jednostavan i efektan, s gledišta broja tonova koji se čuju unutar jedne dobe. Pojednostavljeno to izgleda tako da npr. četvrtinku podijeli na osminsku triolu (tri note) i na šesnaestinke (četiri note). Lijevoj ruci daje triolu, dok desna ruka svira šesnaestinke te dolazimo do šest nota unutar jedne dobe. Tu se vidi utjecaj Schumanna koji je osmislio takav model pratnje. Još jedan utjecaj Schumanna na Brahmsa očituje se u sjedinjavanju melodije i triolske pratnje unutar istog glasa. Brahms je to primijenio još rano, u svojim *Baladama* op. 10 (Wolff, 1990.).

Primjer 19 – Zajednički nastup melodije i triolske pratnje (op. 10, br. 4, 55. – 56. takt).



Još jednu posebnost koja obilježava Brahmsov melodijski ritam susrećemo pri njegovu nježnu pristupu notama s točkom. Produžena nota je istaknuta dok se oko nje nota s nižom vrijednosti trajanja kreće u malim intervalima, najčešće sekundama i tercama. Takav pristup kod Brahmsa je karakterističan (primjer br.12) jer odiše smirenošću, a dobro ga ilustrira i početak *Intermezza u a-molu,* op. 76, br. 7 (Wolff, 1990.).

Primjer 20 – Ritmičko oblikovanje melodije (op. 76, br. 7).



Nježan pristup melodiji, pogotovo u skladbama koje je pisao zadnjih godina života, u svakom pogledu ocrtava Brahmsovu stalnu težnju k skromnosti i umjerenosti jer su te vrline bile dio njegova bića. Brahms nije dopuštao kompromise da ih iznevjeri, stoga je često nailazio na nerazumijevanje i neslaganje.

6. Zaključak

Johannes Brahms je u povijesti glazbene umjetnosti ostao upamćen kao jedan od najvećih skladatelja. Njegov smireni karakter, potpuna posvećenost glazbi i odanost bliskim osobama karakteriziraju njegov cjelokupni opus i određuju glazbene vrste kojima se koristio u svojim djelima. Samozatajnost, bijeg od svake slave, ali i upornost na granici tvrdoglavosti vodile su ovog skladatelja da svojim djelima nagovijesti buduća vremena, stvori nove obrasce skladanja i bude uzor novim naraštajima skladatelja. Brahms je to postigao svojom dosljednošću i potpunim predanjem svojim uvjerenjima.

Brahmsa su muzikolozi i istraživači nazvali *klasičarem romantizma* svrstavajući ga, prema svojim potrebama, u posebnu kategoriju skladatelja romantičnog glazbenog razdoblja.

Cilj ovog rada bio je uočiti *klasične* i *romantične* odrednice u Brahmsovim djelima, poglavito klavirskim minijaturama kojima je uz komornu glazbu bio odan, uočiti ono što ga je izuzelo od vodećih glazbenih strujanja u 19. st., odrediti ono što je potaknulo žučne rasprave kod njemačkih skladatelja, kritičara i estetičara. Nadalje, želja je bila potvrditi tezu da je, na postavkama prošlih glazbenih razdoblja, korištenjem suvremenih tekovina i ne popuštajući utjecajima koji bi vodili odstupanju od osobnog unutarnjeg osjećaja, moguće stvoriti potpuno novu viziju umjetničke ljepote. Johannes Brahms snagom svoje glazbe dokazuje da je moguće. I ne samo to, nego donosi olakšanje onim glazbenicima i skladateljima koji su ukorijenjeni u tekovine glazbene prošlosti i onima koji zaziru od svake vrste ekstravagancije.

Ovaj konzervativac, klasičar, njegovatelj apsolutne glazbe i osoba koja vodi glazbene tijekove u stagnaciju, kako su ga nazivali neki njegovi suvremenici, pokazao je da postoji most koji premošćuje sve glazbene tijekove i mišljenja. Taj je most građen od strpljenja, odanosti, principijelnosti i uvjerenja. Tim je mostom hodio Johannes Brahms.

7. Sažetak

Razmišljanja o djelima nekog velikana svjetske glazbene povijesti u sadašnjosti, dovodi do isticanja izvrsnih aspekata njegova djelovanja te se sabire pozitivna ostavština. Činjenice se vežu na činjenice, a nerijetko se izostavlja kontekst u kojem je osoba djelovala te se izostavljaju uvjeti koji su doveli do toga da se osoba istakne u nekom momentu povijesti. Svako isticanje ima i svoje protivne struje koje su u datom vremenu bile nasuprot promatranoj osobi ili djelu. Johannesa Brahmsa se u ovom radu sagledava se iz okruženja 19. st., u vrijeme afirmacije glazbene kritike, nastanka javnih glasila te upliva politike u glazbene tijekove. Promatraju se i glazbena razmišljanja toga doba koja su bila nasuprot Brahmsovim, a koje je predvodio Richard Wagner. Donosi se i sveobuhvatna analiza skladateljeva glazbenog stila i karaktera, cjelokupan opus, te se s posebnom pažnjom naslanja na klavirske minijature, po kojima se isticao. Prije samog analiziranja skladateljevog života, stvarnog i onog glazbenog, donosi se kratak pregled odlika razdoblja klasicizma i romantizma u glazbenoj povijesti kako bi se što točnije moglo utvrditi, s povijesnog motrišta, sudjelovanje tih odrednica u specifičnom Brahmsovom opusu, poglavito klavirskim minijaturama.

Ključne riječi: Johannes Brahms, klavirska minijatura, klasicizam, romantizam, glazbena kritika

Keywords: Johannes Brahms, piano miniature, classicism, romanticism, music criticism

8. Literatura

1) Abraham, Gerald (1979.). *The Concise Oxford History of Music*. Oxford University Press.
2) Andreis, Josip (1976.). *Povijest glazbe.* Zagreb: Liber, Mladost.
3) Dahlhaus, Carl (2007.). *Glazba 19. stoljeća*. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo.
4) Despić, Dejan (2002.). *Harmonija s harmonskom analizom*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
5) Devčić, Natko (2010.). *Harmonija.* Zagreb: Školska knjiga
6) Gilespie, John (1965.). *Five Centuries of Keyboard Music.* New York: Dover Publications.
7) Hoyt-Nikolić, Matej (2015.). *Jezične osobitosti glazbene terminologije hrvatskog i nizozemskog jezika.* Neobjavljeni diplomski rad. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, Odsjek za germanistiku – Katedra za nederlandistiku.
8) Muzička enciklopedija (1971.). Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod.
9) Pettan, Hubert (1965.). *Repetitorij povijesti glazbe 2*. Zagreb: Muzička naklada.
10) Reich, Truda (1956.). *Muzička čitanka.* Zagreb: Savjet za prosvjetu NRH.
11) Ščedrov, Lj.-Perak Lovričević, N. (1998.). *Glazbeni susreti 4. vrste*. Zagreb: Profil International.
12) Ščedrov, Lj.-Perak Lovričević, N. (1998.). *Glazbeni susreti 3. vrste*. Zagreb: Profil International.
13) Škrbić, Tomislav (2016.). Hanslickovo shvaćanje glazbe. *Filozofska istraživanja 142*, god. 36, sv. 2, str. 237. – 253.
14) Wolff, Konrad (1990.). *Masters of the Keybord*. Bloomington and Indianapolis: Indiana Univerity Press.
15) Žmegač, Viktor (2009.). *Majstori europske glazbe*. Zagreb: Matica hrvatska, Biblioteka Peristil.

Internetski izvori:

1) Hrvatski jezični portal. URL: http://hrvatski.enacademic.com/110032/imanentizam, 15.6.2017.