

Dirigiranje prije Francuske revolucije

Bilić, Franjo

Master's thesis / Diplomski rad

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of Music / Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:116:113791>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-06-29**



Repository / Repozitorij:

[Academy of Music University of Zagreb Digital Repository - DRMA](#)



MUZIČKA AKADEMIJA SVEUČILIŠTA U ZAGREBU
III. ODSJEK ZA DIRIGIRANJE, HARFU I UDARALJKE

FRANJO BILIĆ

DIRIGIRANJE PRIJE
FRANCUSKE REVOLUCIJE

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2021.

MUZIČKA AKADEMIJA SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
III. ODSJEK ZA DIRIGIRANJE, HARFU I UDARALJKE

DIRIGIRANJE PRIJE FRANCUSKE REVOLUCIJE

DIPLOMSKI RAD

Mentor: doc.art. Ivan Josip Skender

Student: Franjo Bilić

ak.god. 2020./2021.

ZAGREB, 2021.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR

doc.art. Ivan Josip Skender

U Beču, 20. veljače 2021.

Diplomski rad obranjen _____

POVJERENSTVO:

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI

MUZIČKE AKADEMIJE

SADRŽAJ:

Sažetak	5
1. Uvod	6
2. Kronološki pregled nekih dostupnih izvora	7
2.1 Francuska i Italija	18
2.2 Njemačka	24
2.3 Razlike u praksama	27
3. Posljedice i zahtjevi povijesnih izvora	43
4. Zaključak	45
5. Literatura	47
6. Popis slikovnih priloga	50

Sažetak

U ovome diplomskome radu predstaviti ću umijeće dirigiranja prije Francuske revolucije. Temu sam koncipirao kao kronološki pregled dostupnih pisanih i slikovnih izvora kroz povijest od novoga vijeka (16. stoljeća) do okvirno sredine 19. stoljeća. Rad je podijeljen u dva glavna djela. Prvi dio iznosi prije svega slikovne prikaze praksi vođenja ansambla i dirigiranja, dok se drugi i glavni dio rada bazira na pisanim tragovima o spomenutoj praksi. Sakupio sam svjedočanstva, kritike, osvrte, pisma i traktate o dirigiranju i vođenju ansambala te ih koncipirao po zemljama odnosno glavnim centrima i izvorištima nacionalnih stilova rane glazbe (do ca. 1800. godine). Posljednji dio rada iznosi posljedice koje donose iznesene tvrdnje na današnju praksu dirigiranja spomenutim repertoarom te viđenje idealnog dirigenta iz najpoznatijih spisa 17. i 18. stoljeća.

Za ovaj diplomski rad koristio sam povijesne slikovne prikaze, stručnu literaturu i povijesne spise na engleskom, francuskom, talijanskom i njemačkom jeziku.

Summary

In this dissertation I will present conducting before the French Revolution. I conceived the topic as a chronological overview of available written and pictorial sources through history from the 16th century to roughly the middle of the 19th century. The paper is divided into two main parts. The first part presents primarily pictorial representations of the practice of ensemble-leading and conducting, while the second and main part of the dissertation is based on written traces of the above-mentioned practice. I collected testimonies, critiques, reviews, letters, and treatises on conducting and ensemble-leading and ordered them by countries or main centres and sources of national styles of early music (until *circa* 1800). The last part of the paper presents the consequences of the statements made on today's practice of conducting of above-mentioned repertoire and the vision of the ideal conductor from the most famous writings of the 17th and 18th centuries.

For this thesis, I used historical pictorial representations, professional literature and historical writings in English, French, Italian and German.

1. Uvod

Još kao dječak zaljubljen u klasičnu glazbu, a posebno fasciniran zvukom i pojavom čembala kao svog najomiljenijeg instrumenta, primijetio sam da mnogo čembalista koje sam pratio na seminarima, koncertima i gledao na snimkama, vode, odnosno dirigiraju baroknim orkestrima i ansamblima. U tom trenutku mi je sinulo da očitom moram završiti studij dirigiranja kako bih mogao stručno voditi bilo koji orkestar ili zbor, a naravno i onaj sastav koji izvodi ranu glazbu. Mnogo godina kasnije, na samome kraju svojega dirigentskog studija koji sam proveo u Zagrebu, Bernu i Beču, odlučio sam se vratiti korijenima dirigiranja i pogledati unatrag u prošlost te pokušati pronaći dokumente i svjedočanstva o tome kakvi su zapravo nekoć bili dirigenti te otkuda sâma profesija dolazi.

Tada se ništa nije činilo očiglednijim od pogleda na ono što su povijesni izvori morali reći o vođenju i dirigiranju ansamblom kako bih otkrio može li me to možda nadahnuti i pomoći mi da preispitam vlastitu osobnost dirigenta. Stoga sam započeo ovo malo istraživanje kako bih otkrio koje su najvažnije osobine, dužnosti i karakteristike voditeljâ ansambala, zborova i orkestara – dirigenata u razdoblju prije Francuske revolucije, okvirno prije 1800. godine u Europi, prvenstveno na području današnje Engleske, Francuske, Njemačke, Austrije i Italije. Oko 1850. godine interpretativna je dirigentska palica u današnjem smislu te riječi postala institucionalizirana gotovo svugdje u Europi. Prema *Oxford English Dictionary*, dirigent je:

...ravnatelj orkestra ili zbora koji izvođačima ukazuje na ritam, izražavanje glazbe itd. pokretima palice ili ruku.

To je netko, drugim riječima, tko u trenutku izvođenja djela kontrolira sve tehničke i izražajne aspekte glazbenoga djela, ali osobno ne sudjeluje u ijednoj vokalnoj ili instrumentalnoj aktivnosti. Da bi se spriječila zabuna, čini se mudrim stoga, od sada termin "dirigent" rezervirati doista za takvu osobu pri izvedbi, a u drugim slučajevima koristiti neutralniji termin „voditelj ansambla“ u nedostatku trenutno bilo kojeg drugog međunarodno prihvaćenog povijesnog izraza za tu ulogu.

Ostaje činjenica, međutim, da je, davno prije nego što se „moderni“ dirigent popeo na svjetske pozornice, fizičko djelovanje, odnosno pokreti tijela, bilo

neodvojivo povezano s funkcijom voditelja ansambla pri izvedbi, koja je uključivala veliki izvođački aparat. Jedna od njegovih glavnih dužnosti bila je tada (a i danas) ritmička i metrička koordinacija glazbenika pokretima ruku ili drugog pomagala.

2. Kronološki pregled nekih dostupnih izvora



Ilustracija 1: Gregor Reisch¹:

Naslovna stranica enciklopedije *Margarita philosophica* (1503.)

Tijekom 15. i početkom 16. stoljeća *taktiranje* (odnosno pokazivanje vremenskih intervala pokretima ruke) smatralo se neophodnim da bi se svi izvođači održali na okupu u prevladavajućim notnim menzurama i ritamskim proporcijama, što je ponekad moglo biti prilično zamršeno, pa je, stoga, ilustraciji 2 dodan i skraćeni

¹ Gregor Reisch (oko 1467. – 1525.) bio je njemački redovnik kartuzijanac i humanist. Najpoznatiji je po svojoj kompilaciji *Margarita Philosophica*, jednoj od najranijih tiskanih enciklopedija općeg znanja.

epitet *pars mathematica*² iznad štapa za taktiranje. Krajem 16. stoljeća nadalje, taktiranje je prvenstveno služilo održavanju zajedničkog ritma i mjere³ većih grupa izvođača pri muziciranju, posebno u rezonantnim prostorima poput crkava.



Ilustracija 2: Stranica glazbenih vrsti (*TYPVS MVSICES*)
iz *Margarita philosophica* (1503.)

Ovdje prikazano dirigentsko pomagalo je vrsta štapa ili štapića. Njegovo podrijetlo vjerojatno potječe iz rimske antike. Moguće je da potječe od palice vinove loze koju su nosili rimski stotnici (*centurioni*), a koja se također koristila za kažnjavanje vojnika. Kao što ćemo vidjeti na kasnijim ilustracijama, nedvojbeno je ta „didaktička“ funkcija prenesena na glazbenog učitelja i dirigenta kasnije u povijesti.

² Lat.: matematički dio (op. a.).

³ Treba napomenuti da pri notaciji renesansne glazbe postoji mjera, no ne i taktne crte. S obzirom da su gotovo bez iznimke (osim intabulacija) sve skladbe tiskane u knjižicama, odnosno svežnjicima po dionicama, pojedini izvođač mogao je jedino čuti što izvode ostale dionice, no ne ih i vidjeti u notama (partiturni zapis pojavljuje se tek kasnije). S time u svezi, valja zaključiti kako je glazbeno, metričko, i ritamsko vodstvo pri izvedbi bilo od presudne važnosti (pogotovo pri složenijim polifonim skladbama) (op. a.).



Ilustracija 3: Detalj slike s pjevačkom kapelom, Giorgio Vasari⁴: Klement VII kruni Karla V u San Petronio u Bologni.

Freska stropa Palazzo Vecchio (1556. – 1562.), Firenca.

Ipak, najčešći način za taktiranje kapelmajstora bio je rukom, kao što je ilustrirano na ilustraciji 3, fresci Giorgia Vasarija.



Ilustracija 4: Naslovna stranica traktata *Battuta della Musica* (1611.)

⁴ Giorgio Vasari (1511. – 1574.) bio je talijanski slikar, arhitekt, inženjer, pisac i povjesničar.

Agostino Pisa⁵ autor je prve poznate rasprave u cijelosti posvećene taktiranju. U njoj Pisa jasno ističe da se:

„...*takt kuca rukom ili drugim alatom koji je ruka pokrenula*“⁶.

Prema poznatom bolonjskom skladatelju i teoretičaru Adrianu Banchieriju⁷:

„...*takt se kuca rukom, štapom ili komadom tkanine [rupčićem, op.a.]*“⁸.



Ilustracija 5: Portret nepoznatog autora:
Johann Hermann Schein, ulje na platnu (1620.)

Nije jasno kada je točno svitak papira ušao u uporabu kao pomagalo dirigentu, no na ilustraciji 5 nalazi se jedan od najstarijih poznatih portreta na kojima svitak papira označava autoritet *maestra* skladatelja.

⁵ Agostino Pisa talijanski je glazbenik djelovao početkom 17. stoljeća. Diplomirao je pravo u Rimu (1600.). Objavio je najraniju poznatu raspravu o taktiranju – dirigriranju, *Battuta della musica ... opera nova utile e necessaria alli professori della musica* (Rim, 1611.)

⁶ Pisa, Agostino, *Battuta della musica*, Rim, 1611., poglavlje 7., str. 101

⁷ Adriano Banchieri (1568. – 1634.) bio je talijanski skladatelj i teoretičar. Djelovao kao orguljaš u Bologni, Imoli, Gubbiju, Veneciji, Veroni i Sieni. Godine 1615. utemeljio je *Accademia de' Floridi* u Bologni, gdje je organizirao liturgijsko-glazbene manifestacije, podučavao i animirao glazbeni život.

⁸ Banchieri, Adriano, *Cartella musicale*, Venecija, 1614., str. 34



Ilustracija 6: Naslovnica *Theatrum Instrumentorum* (1619.)

Krajem 16. i početkom 17. stoljeća skladbe su se često skladale u više zborova (više-zborsko pjevanje) odnosno skupina izvođača (vokalno-instrumentalnih sastava) koji su pri izvedbi često bili prostorno udaljeni.⁹ Održavanje svih glazbenika zajedno nerijetko je podrazumijevalo upotrebu više dirigenata, kao što je prikazano ovdje na ilustraciji 6, naslovnoj stranici ogleđa ranobaroknog instrumentarija *Theatrum Instrumentorum* Michaela Praetoriusa¹⁰.

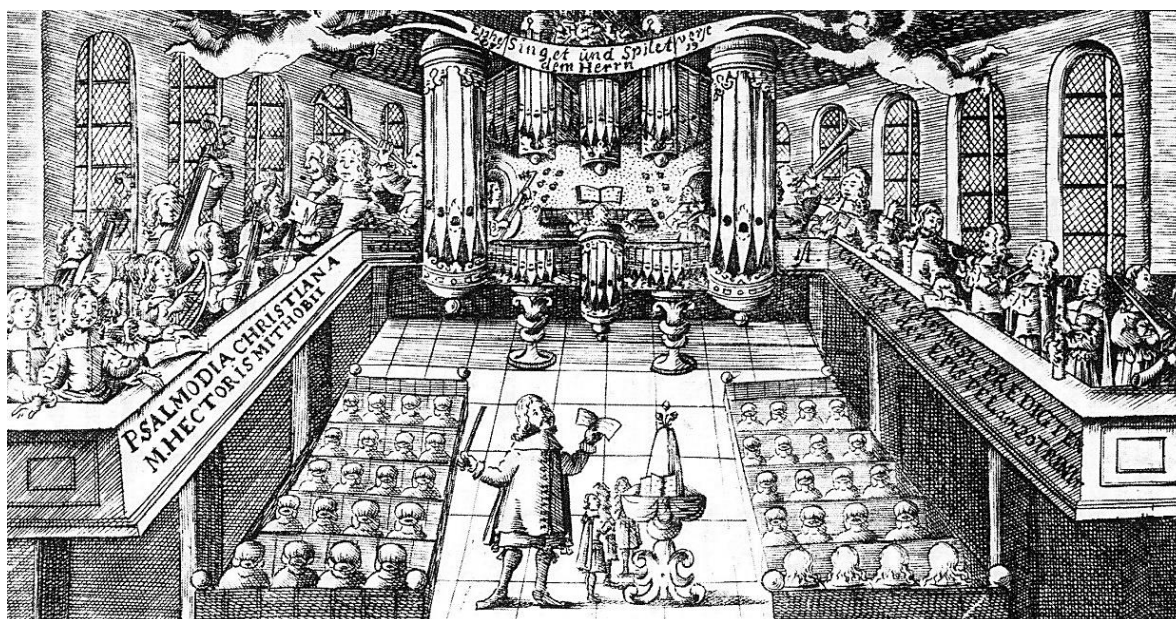
⁹ Poznata praksa *cori spezzati* (tal.: razlomljeni zborovi) nastala je u bazilici sv. Marka u Veneciji sredinom 16. stoljeća. Zbog svoje karakteristične arhitekture, zborovi su bili pozicionirani na galerijama bazilike. Takav efekt prostornog razdjeljivanja izvođača rodio je stilom skladanja kojeg su imitirali mnogi skladatelji od Italije do sjevera Njemačke (op. a.).

¹⁰ Michael Praetorius (1571. – 1621.) bio je njemački skladatelj, glazbeni teoretičar i orguljaš koji je ostavio vrlo opsežan opus. Skladao je više od 1000 djela temeljenih na protestantskim himnima i luteranskoj liturgiji. Jedino Praetoriusovo svjetovno djelo zbirka je francuskih instrumentalnih plesova *Terpsichore* (1612.). Najpoznatiji je po svojem trosveščanom teorijskom spisu *Syntagma musicum*, 1614., prvoj svojevrsnoj glazbenoj enciklopediji.



Ilustracija 7: Detalj sa slike, Pierre-Paul Sevin¹¹: Izvedba mise za četiri zbor (1660.)

Na ilustraciji 7 prikazan je prvi poznati prikaz papirnato g svitka u svojstvu dirigentskog štapića tijekom izvedbe.



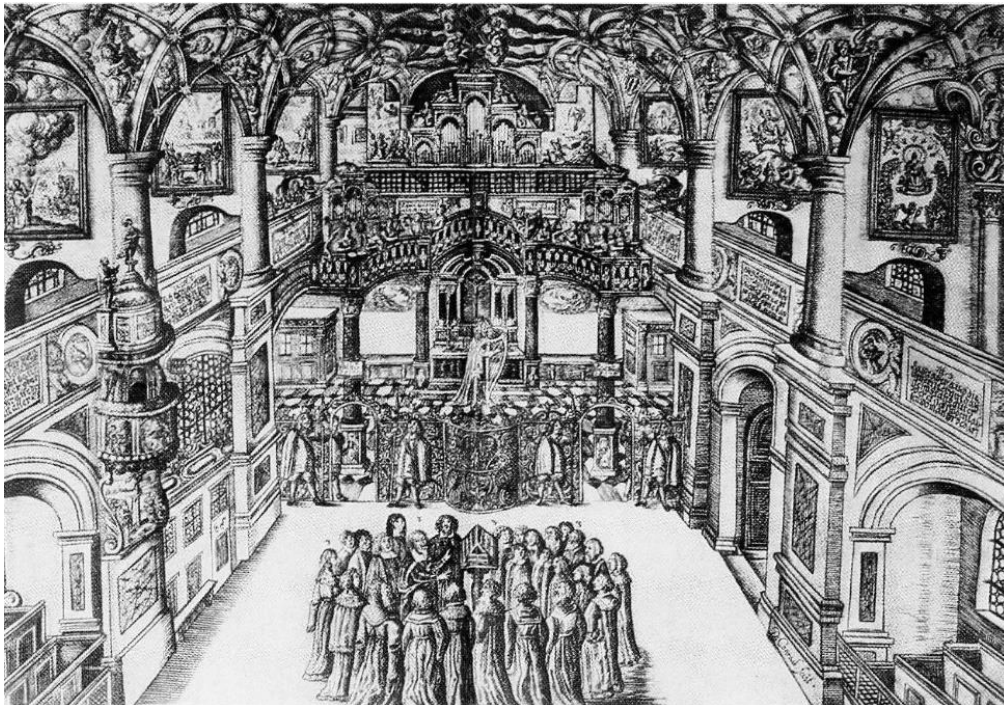
Ilustracija 8: Hector Mithobius¹²: *De Psalmodia Christiana* (1665.)

Na ilustraciji 8 prikazane su tri skupine izvođača smještene na različitim mjestima u crkvi. Vide se tri dirigenta; osim *kapelmajstora* u sredini sa svojim štapom,

¹¹ Pierre-Paul Sevin (1650. – 1710.) bio je francuski slikar.

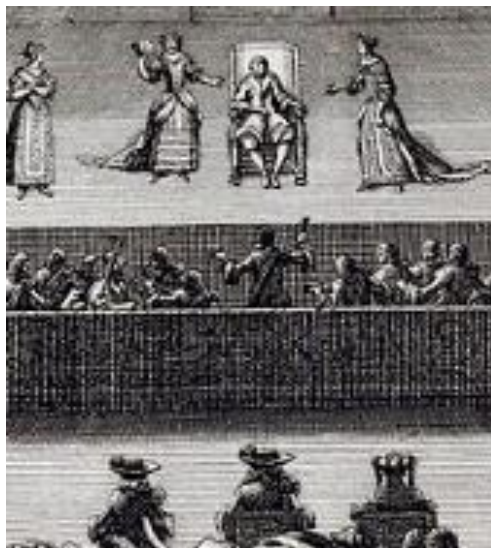
¹² Hector Mithobius (1600. – 1655.) bio je njemački luteranski teolog. Njegov sin istog imena dokumentirao je očeve propovijedi u spisu *De Psalmodia Christiana*, u kojoj je branio višeglasnu (polifonu) glazbu od kritike.

na lijevom balkonu nalazi se dirigent koji drži štap ili svitak papira i gleda u trećeg dirigenta krajnje desno koji taktira samo rukom.



Ilustracija 9: David Conrad: Schütz¹³ i Drezdenska Dvorska Kapela, gravura (1662.)

Na ilustraciji 9 vidimo Heinricha Schütza (u sredini pred notnim stalkom) kako objema rukama dirigira velikom skupinom pjevača.



Ilustracija 10: Detalj slike Jean Le Pautrea: *Le Malade imaginaire* (1674.)

Ilustracija 10, gravura istog autora i iste godine kao i prikaz Lullyeve *Alceste* (ilustracija 11), najranija je gravura koja prikazuje dirigenta kako dirigira, čini se,

¹³ Heinrich Schütz (1585. – 1672.) bio je njemački skladatelj ranoga baroka.

svitkom papira, smještenoga po prvi puta u sredini orkestra, mjesto koje će od tada zauzimati svi budući operni dirigenti.



Ilustracija 11: Detalj sa slike, Jean Le Pautre¹⁴:
Alceste (Jean-Baptiste Lully¹⁵), gravura (1674.)

Na ilustraciji 11, prikazu izvedbe Lullyeve *Alceste* u tada novoizgrađenoj palači u Versaillesu, u desnom gornjem kutu prostora u kojem su smješteni glazbenici instrumentalisti s lijeva, može se vidjeti dirigent, možda je to sâm Jean-Baptiste Lully. On taktira onim što bi mogao biti ili kratki štapić ili svitak papira.



Ilustracija 12: Lullyjev portret prema Pierreu Mignardu¹⁶ (1685.)

¹⁴ Jean Le Pautre (1618. – 1682.) ili Lepautre bio je francuski dizajner i graver, pripravnik tesar i građevinar.

¹⁵ Jean-Baptiste Lully, pravim imenom Giovanni Battista Lulli (1632. – 1687.) bio je francuski skladatelj talijanskoga podrijetla, tvorac klasične francuske opere. Djelovao je na dvoru francuskog kralja Luja XIV. (1638. – 1715.) kao violinist dvorskog orkestra, te plesač, pjevač, glumac i scenograf.

¹⁶ Pierre Mignard (1612. – 1695.), zvani "Mignard le Romain" kako bi ga razlikovali od njegova brata Nicolasa Mignarda, bio je francuski slikar poznat po svojim religijskim i mitološkim scenama i portretima.

Na ilustraciji 12, portretu, opet lako uočljiv svitak papira. Baš kao štap ili štapić koji su prikazani na prethodnim slikama, svitak papira izveden je iz vojnog simbola vlasti kao što možemo vidjeti na ilustraciji niže. Sama palica vjerojatno je izvedena iz drevnog rimskog simbola vlasti: *fasces*¹⁷.



Ilustracija 13: Pierre Mignard: Luj XIV. okrunjen pobjedom nakon Bitke kod Maastrichta (1673.)

Na ilustraciji 13 vidimo jedan od Mignardovih portreta Luja XIV., u ovom ga možemo vidjeti kao generala s maršalovom palicom u ruci.

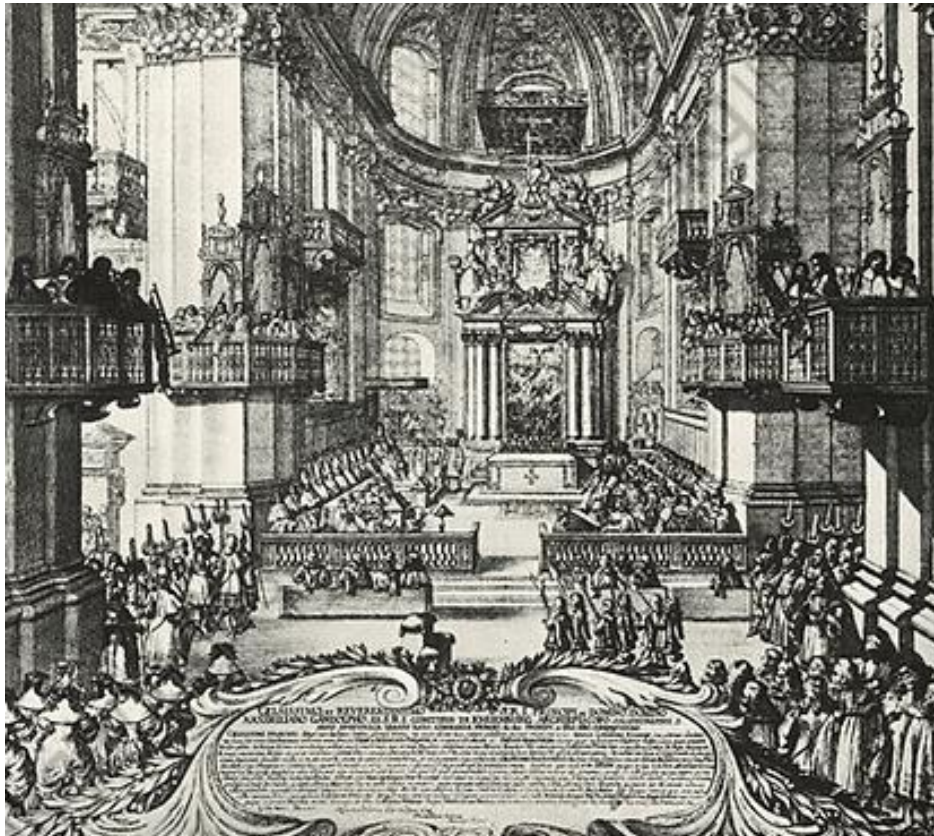


Ilustracija 14: Girolamo Martinelli¹⁸: *Concerto in Casa Lazzari* (ca. 1675.)

¹⁷ *Fasces* (lat.: snopovi), u antičkom Rimu, svežanj pruća od breze ili brijesta, vezan remenom; u sredini svežnja nalazila se sjekira. *Fasces* su liktori nosili na ramenu pred visokim civilnim službenicima i svećenicima kao simbol njihove vlasti. *Fasces* careva i zapovjednika koji bi izvojevali znatnu pobjedu bili su ukrašeni lovorom. *Fasces* znači i samu čast, napose konzulsku.

¹⁸ Girolamo Martinelli bio je talijanski slikar druge polovine 17. stoljeća.

Časna sestra koja je prikazana na ilustraciji 14 sa svitkom papira vjerojatno je bila glazbeno najobrazovanija od članova obitelji Lazzari, možda čak i *maestra di musica* u vlastitom samostanu. Iz toga je razloga ovdje prikazana sa svitkom papira, jer se iz glazbenih razloga čini teško opravdanim nužnost dirigenta s tako malim ansamblom.



Ilustracija 15: Detalj slike, Melchior Küsel¹⁹: Salzburška katedrala, bakropis (1682.)

Na ilustraciji 15 vidimo prikaz izvedbe mješovitoga vokalno-instrumentalnog sastava smještenog na četiri balkona sa četiri zbora u salzburškoj katedrali. Na prednjem lijevom vidi se dirigent s papirnatim svitkom. Balkoni-korovi i danas se nalaze na istom mjestu.

¹⁹ Melchior Küsel (1626. – 1683.) bio je njemački graver.



Ilustracija 16: Detalj sa slike: *La Sala d'Ercole di Palazzo d'Accursio durante un concerto per l'Annunciazione di Maria Vergine*, Bologna (1705.)

Kao i kod svakog slikovnog izvora trebamo dovesti u pitanje istinitost ilustracije 16. Ipak, ovdje postoji poseban element: dirigent nije prikazan u uobičajenom umjerenom, flegmatičnom i autoritativnom držanju usred ili ispred svojih glazbenika, nego glazbeno vrlo angažiranom gestom te se čini da pokušava privući pažnju jednog od njegovih kontrabasista, koji je u tom trenutku bio „u svom svijetu“.

U svom narativnom pregledu *Phrynis Mitilenaeus* šleski kapelmajstor Caspar Printz²⁰ iznosi sljedeće:

*„...i vidio sam nekoga u Sirakuzi koji je svoj rubac pričvrstio na svoj štap za dirigiranje i taktirao njime, kao da želi mahati zastavom“.*²¹

Ovo je drugi puta da se rupčić pojavljuje u opisima dirigiranja onoga vremena.²²

²⁰ Wolfgang Caspar Printz (1641. – 1717.), koji se obično naziva Wolfgang Printz (ponekad varijacijom Caspar), bio je njemački skladatelj. Studirao je teologiju te je imenovan kantorom na Promnitzu, Treibelu i Sorauu. Njegov *Historische Beschreibung der edlen Sing- und Klingkunst... von Anfang der Welt bis auf unserer Zeit* (njem.: *Povijesni opis plemenite umjetnosti pjevanja i instrumentalne glazbe ... od početka svijeta do našeg vremena*) bila je prva povijest glazbe napisana u Njemačkoj.

²¹ Printz, Wolfgang Caspar, *Phrynis Mitilenaeus, Oder Satyrischer Componist, Dritter Teil*, Dresden i Leipzig, 1696., str. 175

²² Do sada, međutim, nisam pronašao povijesni prikaz ove neobične dirigentske „naprave“ (op. a.).



Ilustracija 17: Pier Leone Ghezzi²³: Leonardo Vinci²⁴ (1722.)

Na gornjoj slici vidimo još prikaza koji idu u prilog činjenici da je papirnati svitak definitivno prvenstveno bio simbol autoriteta: poznati karikaturist Pier Leone Ghezzi portretirao je napuljskog skladatelja Leonarda Vincija sa svitkom papira u ruci. Ipak, Vinci je prvenstveno bio operni skladatelj i skladao je vrlo malo liturgijske glazbe. Stoga je teško za pretpostaviti da bi Vinci upotrijebio papirnati svitak kao svoj dirigentski alat.

2.1 Francuska i Italija

Vođenje – dirigiranje u Francuskoj i Italiji nalazilo je na hvale i kritike raznih skladatelja, kritičara i pisaca o glazbi. Kao dio opisa ljudi koji rade u Pariškoj Operi, Charles Dufresny²⁵ piše sljedeće:

*„Svatko ovisi o suverenom orkestru, princ, čija je moć toliko apsolutna da podizanjem i spuštanjem žezla, u obliku smotuljka papira koji drži u ruci, regulira svaki pokret ovog prevrtljivog pučanstva“.*²⁶

Ova primjedba posebno je važna iz dva razloga:

1. Citat jasno pokazuje da je 1699. papirnati svitak još uvijek bio u upotrebi u operi, a ne drvena palica.

²³ Pier Leone Ghezzi (1674. – 1755.) bio je talijanski rokoko slikar i karikaturist aktivan u Rimu.

²⁴ Leonardo Vinci (1690. ili 1696. – 1730.) bio je talijanski barokni skladatelj poznat ponajviše po svojim operama.

²⁵ Charles Dufresny, Sieur de la Rivière (1648. – 1724.) bio je francuski dramski pisac.

²⁶ Dufresny, Charles, *Amusemens sérieux et comiques*, Amsterdam, 1699., izdanje 1751., str. 41

2. Potvrđuje da je papirnati svitak prvenstveno doživljavan kao simbol autoriteta.

Raguenetova²⁷ rasprava²⁸, iz 1702. godine, prva je iz dugoga niza francuskih polemičkih spisa o relativnim vrijednostima francuske u odnosu na talijansku operu i glazbu:

„Kada se predstavlja bilo koje novo djelo u Francuskoj, naši pjevači su primorani vježbati opetovano više puta prije nego se usavrše: koliko samo puta moramo izvježbavati prije nego smo spremni za izvedbu, ovaj počinje prerano, onaj prekasno; jedan pjeva van tonaliteta [falš, op.a.], drugi van tempa (27); u međuvremenu skladatelj se trudi svojim rukama i glasom te izvrće svoje tijelo u tisuću grčeva, uviđa da sve to nedovoljno služi njegovoj svrsi. Naprotiv, Talijani su savršeni, i, ako smijem koristiti izraz, toliko nepogrešivi, da je s njima cijela opera izvedena s najvećom preciznošću, bez puno taktiranja ili saznanja tko vodi glazbeni tijek.“²⁹

Ovo je prva poznata rasprava u kojoj se navodi kako u talijanskoj operi nije bilo dirigenta, odnosno glazbenika koji taktira. Već od druge polovice 17. stoljeća voditelj orkestra talijanske opere bio (prvi) čembalist. Ulogu voditelja dijelio je zajedno s violončelistom, a najčešće i kontrabasistom, koji mu je stajao sa strane i koji je čitao notni zapis iz njegove partiture. Čembalist je zadavao tempo čitavom orkestru, potpomognut prvim violinistom, svojim ađutantom, koji je sjedio u njegovoj neposrednoj blizini.³⁰ Bila je uobičajena praksa tijekom 18. stoljeća da je sâm skladatelj bio i dirigent. On je vodio orkestar s prvog čembala samo tijekom prve tri izvedbe. Nakon toga, na čembalu ga je zamijenio drugi čembalist, dok će prvi violinist voditi sve naredne izvedbe. Ova praksa je potvrđena 1791. godine.³¹

²⁷ François Raguenet (c. 1660. – 1722.) bio je francuski povjesničar, biograf i muzikolog.

²⁸ François Raguenet: *Parallele des Italiens et des François en ce qui regarde la musique & les opéra*, Pariz, 1702.

²⁹ Raguenet, François, *Défense du Parallele des Italiens et des François en ce qui regarde la musique & les opéra*, Pariz, 1705., str 23, 24

³⁰ To se može vidjeti iz prikaza glazbenih izvedbi i smještaja glazbenika unutar orkestra onoga vremena (op.a.).

³¹ Galeazi, Francesco, *Elementi teorico-pratici di musica*, Rim, 1791.

U orkestralnoj glazbi, tj. koncertima i kasnijim simfonijama, voditelj bi uvijek bio prvi violinist, kao što znamo npr. od Corellija³² oko 1700., od Quantza³³ 1752. i od Reichardta³⁴ 1793.

Glazbeno vodstvo-dirigiranje u Pariškoj Operi, službeno nazvanoj *Académie royale de musique*³⁵, djelovalo je na sasvim drugačiji način. Dvije vrste uredbi za *Akademiju* koje je izdao kralj 1713. i 1714. pokazuju da je jedino pravo voditi probe i izvedbe imao isključivo skladatelj djela koje se priprema i izvodi. U suprotnom, pripremu i izvedbu opere trebalo je voditi troje službenika.

1. *maître de musique* bio je odgovoran za uvježbavanje i nadzor pjevača te kao dirigent (smješten u jednom od ograđenih dijelova orkestra) s papirnatim svitkom ruci, spreman dati znakove zboru i održavati tempo;
2. *maître de ballet* bio je zadužen za ples/balet i plesače; i
3. *batteur de mesure*, koji nije samo taktirao pri izvedbama i na probama, već i nadzirao članove orkestra, osiguravajući da na probu ili izvedbu dođu točno na vrijeme i da tijekom opere ne napuštaju svoja mjesta i instrumente. Ta je uloga uvijek bila u rukama iskusnog glazbenika i bivšeg člana takozvanog *petit choeur*³⁶, temeljne skupine opernog orkestra (orkestar unutar orkestra) koja je bila odgovorna za izvođenje recitativa i solističkih arija. Ovoj je skupini pripadao čembalist i prvi violinist. André Campra³⁷, Marin Marais³⁸ i Jean-Féry Rebel³⁹, svi su u nekom trenutku svoje karijere imali ulogu *batteur de mesure*.

Vrlo je zanimljiv gore spomenuti Raguenetov opis grčevitih pokreta vođe ansambla; barem tijekom proba, čini se da dirigent u francuskoj *operi* nije samo radio ravnomjerne pokrete rukama. U engleskoj verziji⁴⁰ Raguenetove rasprave iz 1709. pojavljuje se sljedeća fusnota, koja zapravo nije dio izvornog Raguenetovog teksta:

³² Arcangelo Corelli (1653. – 1713.) bio je značajan talijanski violinist i skladatelj.

³³ Johann Joachim Quantz (1697. – 1773.) bio je njemački flautist, skladatelj, pisac o glazbi i graditelj flauta.

³⁴ Johann Friedrich Reichardt (1752. – 1814.) bio je njemački skladatelj, pisac i glazbeni kritičar.

³⁵ Ustanovio Luj XVI. 1669. g. kao *Académie d'Opéra*.

³⁶ Manji orkestar koji je pratio dijelove opera fleksibilnijeg tempa. Vidi: Térey-Smith, Mary, *Orchestral Practice in the Paris Opéra (1690-1764), and the Spread of French Influence in Europe*, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 31, no. 1/4, 1989, pp. 81–159. JSTOR, www.jstor.org/stable/902330. Pristupljeno 17. travnja 2021.

³⁷ André Campra (kršten 1660. – 1744.) bio je francuski skladatelj i dirigent.

³⁸ Marin Marais (1656. – 1728.) bio je francuski skladatelj i svirač viole da gamba.

³⁹ Jean-Féry Rebel (1666. – 1747.) bio je inovativni francuski barokni skladatelj i violinist.

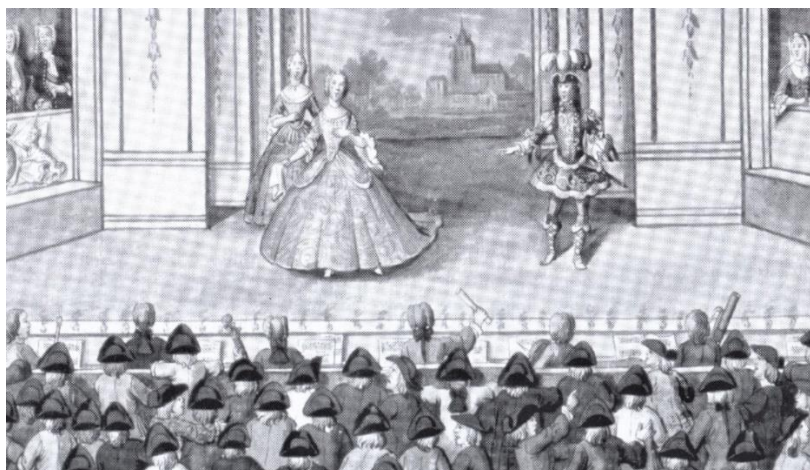
⁴⁰ *A Comparison Between the French and Italian Musick and Operas*

„(27) Nekoliko godina otkako je *maître de musique* (Master of the Musick) u *Pariškoj Operi* imao stolicu (*Elboe-Chair*) i stol smješten na pozornicu, gdje je, s partituroom u jednoj ruci i palicom u drugoj, taktirao [udarao] o stol koji je tamo bio postavljen upravo zbog te svrhe, toliko glasno, da je radio veću buku negoli cijeli orkestar, namjerno to čineći da bi ga izvođači mogli čuti. Malo po malo su premjestili to zlostavljanje s pozornice u glazbenu sobu (*Musick Room*) gdje je skladatelj kucao [udarao] dobe glasnije nego ikada prije. Isto se moglo primijetiti u Londonu šest ili sedam godina ranije; ali otkad su među nas došli talijanski glazbenici (*Masters*) i izveli operu, oni su okončali taj smiješan običaj koji je ustanovljen više iz kakve bolesne navike nego iz nužnosti za time, na taj način radeći više štete nego koristi; opera se bez toga sada izvodi bolje nego li bilo koje muzičko djelo prije; zbog toga što su oči bile previše ometene, budući da su bile prisiljene paziti na taktiranje i note istovremeno; osim toga, to je držalo pjevače i svirače u prevelikoj podređenosti i strahu od pogreške zbog koje su bili lišeni te slobode toliko apsolutno neophodne za glazbu, koja daje snagu i dušu notama.“⁴¹

Ovo je prvi poznati povijesni prikaz čujnog (u ovoj prilici izrazito bučnog) taktiranja u *Pariškoj Operi*. Iako gore spomenuta međusobna povezanost uloga *maître de musique*, *batteur de mesure* i skladatelja ne ulijeva povjerenje da je anonimni svjedok iz prve ruke iskusio i zabilježio praksu *Académie*, čujno taktiranje u *Pariškoj Operi* povijesna je činjenica ne samo na probama, nego i pri izvedbama. Taktiranje vjerojatno nikada nije bio konstantno tijekom cijele opere i služilo je prvenstveno pjevačima zbora koji su često stajali iza pozornice ili iza kulisa pozornice, a možda i plesačima koji nisu uvijek bili okrenuti prema *batteur de mesure*.

Međutim, u manjim kazalištima u Francuskoj nije bilo čujnog taktiranja. Na ovom prikazu produkcije opere vidimo *batteur de mesure* s papirnatom svitkom.

⁴¹ Ragueneau, François, *A Comparison Between the French and Italian Musick and Operas*, London, 1709., str. 42



Ilustracija 18: Detalj slike: Opera u Lille (1729.)

Tijekom druge polovice 18. stoljeća, naslov *maître de musique* postupno će zamijeniti pojam *batteur de mesure* i odgovarajuće dužnosti obje uloge objedinit će se u jednoj osobi. To bi u konačnici označilo „rođenje“ modernog dirigenta.

Fusnota Raguenetovog engleskog prevoditelja još je jedan spomen na činjenicu da je *batteur de mesure* shvaćen kao simbol apsolutističkog autoriteta, koji je uz to, glazbenike lišio (tada očito vrlo bitne) slobode pri muziciranju. Talijansku operu doživljavalo se kao neautoritarnu (a u Francuskoj i Engleskoj čak i anti-autoritarnu), jer nije bilo dirigenta, odnosno osobe koja je taktirala. No, glavni razlog zašto u talijanskoj operi nije postojao dirigent jest, naravno, činjenica da također nije bilo ni zbora (uz vrlo rijetke iznimke) niti plesača koji su sudjelovali u izvedbi.

Le Cerf de la Viéville⁴², veliki pobornik francuske glazbene tradicije (u tom pogledu Raguenetov suparnik) dolazi do poznate priče o Lullyjevoj smrti 1687. godine:

„Lully, skladajući ili pripremajući glazbu za izvođenje, nije ništa prepuštao slučaju, a da bi učinkovitije oživio samu izvedbu taktirao je. U žaru trenutka udario je palicom po nožnom palcu kojom je taktirao [mahao]. Pojavila se sitna upala koja je malo po malo rasla.“⁴³

Lully je umro od gangrene nekoliko mjeseci kasnije.

⁴² Jean-Laurent Le Cerf de La Viéville (1674. – 1707.), seigneur de Fresneuse, bio je francuski sudac i muzikograf.

⁴³ Jean Laurent Le Cerf de la Viéville: *Comparaison de la musique italienne et le musique française*, Bruxelles, 1704., str 104

Peter Holman⁴⁴ smatra da Le Cerf opisuje izolirani udarac štapom umjesto kontinuiranog zvučnog taktiranja štapom o pod. U prilog tome doprinosi i činjenica da za sada nema drugih dokaza da je Lully ili bilo koji njegov suvremenik koristio zvučno taktiranje u crkvi ili bilo gdje drugdje. U Francuskoj u 17. stoljeću, prije uvođenja palice u Pariškoj Operi, gotovo se sa sigurnošću može tvrditi da su velike izvedbe vokalno-instrumentalne glazbe gotovo sigurno tiho vođene-dirigirane svitkom papira kao što je bila praksa u ostalim dijelovima Europe.

Fleksibilnost u tempu, dinamici i afektu, poznato je, bitna je karakteristika barokne glazbe. Stoga se pretpostavlja kako su u 17. stoljeću dirigenti prestali s praksom pukog stalnog taktiranja (kucanja doba) sa ciljem koordinacije svojih glazbenika u skladu s prevladavajućim menzurama i proporcijama koje je bilo češće u renesansnom stilu.

⁴⁴ Peter Kenneth Holman (1946.) engleski je dirigent i muzikolog najpoznatiji po oživljavanju glazbe Purcella i njegovih engleskih suvremenika.

2.2 Njemačka

Sažetak svih mogućih metoda za taktiranje u njemačkoj crkvenoj glazbi nalazi se u sljedećem tekstu regensburškog skladatelja Johanna Beera⁴⁵:

„Vidio sam različite načine taktiranja na različitim mjestima: na nekim mjestima orguljaši imaju drvenu konstrukciju [polugu] u obliku ruke koja se kreće gore-dolje pokretima nogu; jedni udaraju nogom o pod; drugi se kreću glavom kao da neprestano kimaju 'da'; treći imaju svitak papira i izgledaju poput vojnih generala koji zapovijedaju svojom eskadrilom pomoću pukovničke palice; neki taktiraju jednom, neki dvjema rukama; a neki koriste dugi štapić. Sve je to prihvatljivo sve dok ne prelazi granice [pretjerivanja]; svoju metodu taktiranja treba prilagoditi mjestu događaja [dvorani], prigodi i 'subjektima'⁴⁶.“⁴⁷

Veza između svitka papira i vojne palice nije nigdje tako eksplicitno opisana kao u gornjem tekstu.



Ilustracija 19: Johann Christoph Weigel⁴⁸: *Musicalisches Theatrum* (1722.)

U nekim prikazima, kao na ilustraciji 19, kapelmajstor dobiva čak dva svitka papira. Razlog tome bi mogao biti činjenica da dirigira motet za dva zbora, što se može vidjeti na knjizi i partituri zdesna.

⁴⁵ Johann Beer, također Behr ili Bär, (1655. – 1700.) bio je austrijski pisac i skladatelj. Radio je kao glazbenik, skladatelj i glazbeni teoretičar. Kao pisac objavio je veliki broj romana pod različitim pseudonimima.

⁴⁶ Misli se na izvođački sastav (op. a.).

⁴⁷ Beer, Johann, *Musicalische Discourse*, Nürnberg, 1719.

⁴⁸ Johann Christoph Weigel (1661. - 1726.) rođen je u Nürnbergu. Bio je njemački graver, trgovac umjetninama i izdavač.



Ilustracija 20: Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon* (1732.)

No, na ilustraciji 20, nije moguće koristiti spomenuto objašnjenje. Možemo samo nagađati zašto bi mogla biti korisna dva svitka papira; možda za povećanje vidljivosti; to međutim, definitivno ne olakšava okretanje stranica.

Prvi tekstualni opis raznih zadataka i dužnosti vođe ansambla-dirigenta objavljen je u velikoj raspravi Johanna Matthesona⁴⁹ pod naslovom *Der Vollkommene Capellmeister*. Evo što on govori o taktiranju:

„Tijekom izvođenja glazbenog djela vođenje takta (Die Führung des Takts) je zapravo glavna aktivnost dirigenta (Regierer). Ovo taktiranje svi glazbenici ne bi trebali pratiti samo s preciznošću/redovitošću, već kad okolnosti to zahtijevaju, kada na primjer vješti pjevač napravi prikladan ukras (geschickte Manier), dirigent može i treba napraviti malu iznimku u tempu, odgoditi puls, napraviti popuštanje [u tempu] ili s obzirom na određenu specifičnu emociju te iz drugih razloga, ubrzati taktiranje [otkucaje] i taktirati jače [primjetnije/sigurnije] nego prije.“⁵⁰

⁴⁹ Johann Mattheson (1681. – 1764.) bio je njemački skladatelj, pjevač, pisac, leksikograf, diplomat i glazbeni teoretičar.

⁵⁰ Johann Mattheson: *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg, 1739., str. 481, 482

Ovaj važan fragment prvi je poznati povijesni prikaz činjenice da ponekad dirigent *mora* slijediti izvođače, što implicira da su izvođači doista imali pravo na određenu autonomiju i slobodu te da dirigent nije bio apsolutni autokrat.

Nadalje Mattheson navodi da treba izbjegavati pretjerane pokrete rukama, nogama i glavom te taktiranje i udaranje palicama, tipkama i nogama.

„U slučaju kada bi izvođači pozorno gledali dirigenta, mišljenja sam da je najučinkovitiji mali znak, ne samo rukom, već isključivo i samo očima te [glumačkim] gestama bez potrebe za pribjegavanjem nekoj vrsti oponašanja neukusnog načina mačevanja (Federfechten).“⁵¹

Ovo je prvi poznati povijesni izvještaj o činjenici da dirigenti nisu trebali samo taktirati, već su i, s pravom, očekivano, činili afektivne geste.

Nekoliko stranica dalje, Mattheson iznosi sljedeći zanimljiv prijedlog:

„Budući da stvari ne teku uvijek tako glatko, pri izvođenju novog glazbenog djela mora se preduhitriti i izbjeći moguća pogreška. Oprezni voditelj zbora (Chor-Regent) trebao bi se pripremiti za to te označiti specifična mjesta u skladbi gdje, ukoliko bi nastala mala zabuna, mogli bi lako ponovno početi od prethodno dogovorene oznake...“⁵²

⁵¹ *Ibid.*, str. 482

⁵² *Ibid.*, str. 484

2.3 Razlike u praksama

U Francuskoj je stara polemika između francuske i talijanske glazbe ponovno buknila tijekom takozvane *Querelle des Bouffons*⁵³ u godinama 1752. – 1754. Polemika je započela izvedbom Pergolesijeve⁵⁴ komične opere *La serva padrona* u Pariškoj Operi 1752. godine u produkciji talijanske trupe u režiji Eustachia Bambinija⁵⁵. Tijekom sljedećih godina zagovornici ovog novog, laganijeg stila okupljali bi se u blizini *coin de la Reine* (kraljičina loža u operi), dok bi se zagovornici tradicionalnog stila francuske opere okupljali u *coin du Roi*. Svi važni protagonisti francuskog prosvjetiteljstva bili su nastrojeni pro-talijanski. Među njima su bili budući enciklopedisti Jean-Jacques Rousseau⁵⁶ i Denis Diderot⁵⁷, ali i Nijemci: Barun d'Holbach⁵⁸ i Friedrich Melchior von Grimm⁵⁹. Potonji je 1753. objavio malu knjigu pod naslovom *Le petit prophète de Boehmischbroda* koja govori o dječaku iz Češke koji je pošao u Pariz kako bi svjedočio jadnom stanju francuske opere.

Ispod naslova *Le Bucheron* (drvosječa), mali prorok kaže:

„Počeli su svirati uvertiru. Vidio sam čovjeka koji je držao palicu i mislio sam da će istući loše violiniste jer sam čuo mnoge od njih. Udarao je i bućio kao da cijepa drva. Zapanjio sam se što nije iščašio rame, a silina njegove ruke me zapanjila. Pomislio sam u sebi: s takvim talentom definitivno bi postao bogati drvosječa u mojoj domovini Češkoj. Navodno, ovo su zvali taktiranjem (battre la mesure), te premda je tukao prilično snažno, glazbenici nikada nisu bili

⁵³ Fran.: "Svađa komičnih glumaca", poznata i kao *Guerre des Bouffons* (fran.: "Rat komičnih glumaca"), ime je dano sukobu glazbenih filozofija koja se održala u Parizu između 1752. i 1754. Kontroverza se odnosila na relativne zasluge francuske i talijanske opere. Bio je poznat i kao *Guerre des Coins* ("Rat loža"), s onima koji favoriziraju francusku operu u kraljevoj loži, i onima koji favoriziraju talijansku operu u kraljičinoj loži (op.a).

⁵⁴ Giovanni Battista Pergolesi (1710. – 1736.) bio je talijanski skladatelj. Jedan je od glavnih predstavnika napuljske škole, a bio je prvenstveno operni skladatelj. Komičnom operom *La serva padrona*, stvorio je remek-djelo talijansko *buffo* stila.

⁵⁵ Eustachio Bambini (1697. – 1770.) bio je talijanski skladatelj i poduzetnik. Između 1723. i 1729. bio je *kapelmajstor* u Cortoni, kasnije u Pesaru, a od 1745. preselio se u Milano. Kasnije je bio direktor putujuće glazbene trupe koja je s velikim uspjehom izvodila operne predstave u različitim gradovima Europe.

⁵⁶ Jean Jacques Rousseau (1712. – 1778.) bio je francuski književnik, pedagog i politički filozof. Protivio se ograničenjima civiliziranog društva i zagovarao povratak prirodi.

⁵⁷ Denis Diderot (1713. – 1784.) bio je francuski filozof i književnik.

⁵⁸ Barun Paul Henri Thiry d'Holbach, izvorno njemačkog imena Paul Heinrich Dietrich von Holbach (1723. – 1789.) bio je francuski filozof i enciklopedist njemačkog podrijetla.

⁵⁹ Friedrich Melchior, barun von Grimm (1723. – 1807.), 1765. napisao je *Poème lyrique*, utjecajan članak za *Enciklopedie* o lirskom i opernom libretu. Poput Christopa Willibalda Glucka i Ranierija de' Calzabigija, Grimm se zainteresirao za reformu opere.

*zajedno. Tada sam se sjetio serenada koje smo svirali kao studenti u isusovačkoj školi u Pragu: bili smo zajedno, a nije bilo palice.*⁶⁰

Postoji ikonografski prikaz opere toga doba u Parizu:



Ilustracija 21: Detalj slike, Gabriel de Saint-Aubin: *Lully Armide, Palais Royal* (1761.)

Dirigent maše palicom s okruglom *glavom*, kojom bi doista mogao zvučno taktirati, kada bi to bilo potrebno.

Nekoliko godina ranije, u Parizu je objavljena anonimna knjižica pod naslovom *Lettre sur le mechanisme de l'opera italien*⁶¹. Autor, koji je mogao biti plemić Daniel Jost de Villeneuve⁶² ili možda talijanski kazališni specijalist Rainieri Calzabigi⁶³, nudi manje nakloni pogled na talijansku opernu praksu:

„Bez sumnje ste više puta čuli što kažu o talijanskoj taštini, o činjenici da u njihovoj operi nema taktiranja, za razliku od naše [francuske]; kažu da je to zato što su njihovi glumci glazbenici, a naši nisu: prihvaćam ovaj prijedlog, ali ne i njegovu posljedicu; jednostavno opažanje raspršit će ovu prijetvornu superiornost. U talijanskoj operi nema taktiranja, to je istina; ali tamo koncertni majstor pomaže na način koji je ponekad podjednako upitan; nogom udara o pod [kako bi održao tempo], bori se poput luđaka i vodi orkestar potezima [ili:

⁶⁰ von Grimm, Friedrich Melchior Freiherr, *Le petit prophète de Boehmischbroda*, izdanje 1774., poglavlje 4., str. 10, 11

⁶¹ Fra.: Pismo o ustroju talijanske opere

⁶² Daniel Jost de Villeneuve (17?? -17??) bio je francuski pisac, čije je puno ime možda bilo Daniel Jost de Villeneuve de Listonai. Objavio je 1761. proto-znanstveno fantastični roman *Le voyageur philosophe dans un pays inconnu aux habitants de la Terre*.

⁶³ Ranieri Simone Francesco Maria de' Calzabigi (1714. – 1795.) bio je talijanski pjesnik i libretist.

pokretima/udaranjem] gudala koji su toliko izraženi da ih se može čuti na drugom kraju kazališta. Čembalist koji svira u punoj pratnji⁶⁴, ponekad lupa [po tipkama] tako bezobrazno kako bi označio mjeru da bi bilo bolje da nosi rukavice od bivolje kože kako ne bi slomio prste: ali kad kapelmajstor izvodi vlastitu operu, može ga se lako prepoznati, jer ima privilegiju da taktira pokretima ruku. Štoviše, ako bi Talijani imali zborove [u operi], bez obzira ima li među njihovim glumcima dobrih glazbenika, ne bi mogli izbjeći taktiranje kao što to i čine u crkvenoj glazbi.⁶⁵

Jasno je da vodstvo s čembala ili s prve violine nije uvijek vodilo do umjetnički zadovoljavajućih rezultata. Slične kritike, vidjet ćemo u nastavku rada, iznijet će ih brojni njemački autori oko 1780. godine.

Vrlo je zanimljiva i primjedba na činjenicu da su skladatelji (kapelmajstori) očito imali pravo koristiti pokrete rukama dok su dirigirali s čembala. Postoji slikovni izvor od desetak godina ranije koji izgleda potvrđuje ovu naviku.



Ilustracija 22: Detalj sa slike, G. P. Panini⁶⁶: *Fête musicale*⁶⁷ (1747.)

⁶⁴ Misli se na praksu sviranja *bassa continua* u talijanskoj operi sa što više nota u akordima (od 8 do čak 12 nota u akordu) kako bi čembalo bio što čujniji pjevačima zbog inače prirodnog kratkog trajanja zvuka čembala te suhe akustike u talijanskim teatrima koji su većinom bili građeni od drveta. Takvu praksu opisuje Francesco Gasparini u *L'Armonico Pratico al cimballo*, Venecija, 1708., a temelji se na uporabi *acciaccatura* i *mordenta* (op.a).

⁶⁵ Daniel Jost de Villeneuve ili Rainieri Calzabigi: *Lettre sur le mecanisme de l'opera italien*, Napulj-Pariz, 1756., str. 61-63:

⁶⁶ Giovanni Paolo Panini or Pannini (1691. – 1765.) bio je slikar i arhitekt koji je radio u Rimu i prvenstveno je poznat kao jedan od vedutista. Kao slikar, Panini je najpoznatiji po svojim vizurama Rima, u kojem se posebno zanimao za gradske starine.

⁶⁷ *Fête musicale donnée par le cardinal de La Rochefoucauld au théâtre Argentina de Rome en 1747 à l'occasion du mariage du Dauphin, fils de Louis XV* (fra. Glazbena gozba koju je kardinal de La Rochefoucauld priredio u Teatru Argentina u Rimu 1747. godine povodom vjenčanja Dauphina, sina Luja XV.).

Na ilustraciji 22 vidimo veliki ansambl od oko 100 izvođača okupljenih za izvedbu slavljeničke kantate u teatru Argentina u Rimu. Očekivano nema dirigenta, ali vođa ansambla za prvim čembalom, napuljski skladatelj Nicollo Jommelli⁶⁸, očito dirigira pokretima desne ruke. Možemo primijetiti prisutnost dva zbora sa strane što je bilo prilično neobično u talijanskoj svjetovnoj glazbi toga razdoblja, ali ovdje se radi o djelu koje je naručio francuski veleposlanik u Rimu za proslavu drugog vjenčanja Luja Ferdinanda, sina Luja XV.

U Rousseauovom *Dictionnaire de musique*⁶⁹ iz 1768. nalazimo sljedeću definiciju „*Baton de mesure*“:

„...vrlo kratka palica, ili čak papirnati svitak, koju dirigent (Maître de musique) koristi na koncertu [!] za reguliranje pokreta [= tempa] i za označavanje mjere i glazbenog toka. U operi se ne koristi papirnati svitak, već prilično debela palica izrađena od tvrdog drveta, kojom Maître [!] snažno udara kako bi se čula izdaleka.“⁷⁰

Njegov je članak⁷¹ o *battre la mesure* vrlo opsežan i dugačak, stoga, evo sažetka:

1. tempo se taktira pokretima ruku ili stopala + tehničke značajke
2. Talijani taktiraju drugačije od Francuza

-Talijani taktiraju prve dvije u četverodobnoj mjeri:

prva dolje, a druga gore

u trodobnoj: prva dolje, a treća gore

-Francuzi taktiraju samo prvu dobu na dolje, a ostale bočno (udesno i ulijevo)⁷²

3. Francuska je glazba ritmički vrlo slobodna, bez ikakve uobičajene preciznosti

⁶⁸ Niccolò Jommelli (1714. – 1774.) bio je talijanski skladatelj napuljske škole. Zajedno s drugim skladateljima uglavnom u Svetom Rimskom Carstvu i Francuskoj, bio je odgovoran za određene operne reforme, uključujući donekle smanjenje okičenosti stila i primata pjevača.

⁶⁹ *Dictionnaire de musique* predstavlja ključni stav koji glazba zauzima u životu Jean Jacquesa Rousseaua, bilo kroz teoretske zapise ili kroz kompoziciju glazbenih djela koja su mu donijela određenu razinu uspjeha na dvoru Luja XV. (op.a.).

⁷⁰ Rousseau, Jean Jacques, *Dictionnaire de musique*, Pariz, 1768., str. 48

⁷¹ *Ibid.* str. 50-53

⁷² Ovaj opis podsjeća na današnju shemu dirigiranja četverodobne mjere. Iako, Francuzi toga vremena 2. dobu mjere dirigiraju pokretom ruke od sredine tijela na van, dok Nijemci taktiraju četverodobnu shemu kao danas (op.a.). Vidi: Galkin, W., Elliot, *A history of orchestral conducting in theory and practise*, Pendragon Press, New York, 1988

- tempo žuri i usporava prema pjevačevom hiru
- u Operi su svi šokirani neumoljivim taktiranjem (udaranjem) *Batteur de mesure*;
- no to je neizbježno, zbog prirode francuske glazbe

4. U Italiji, mjera je srž glazbe.

- u Italiji mjera vodi glazbenika,
- u Francuskoj glazbenici upravljaju mjerom i besramno je deformiraju
- Pariška Opera jedino je kazalište na svijetu u kojem se taktira (udara) bez gledanja u dirigenta; svugdje drugdje se *promatra* dirigenta bez da on taktira (udaranjem).

5. naposljetku slijedi podugi ogled o grčkom antičkom kazalištu

U talijanskoj crkvenoj glazbi tempo je još uvijek bio vođen papirnatim svitkom, ali 1771. engleski muzikolog *avant la lettre* Charles Burney⁷³ svjedočio je izvedbi u napuljskoj crkvi u kojoj su *stvari* krenule po zlu, usprkos prisutnosti dirigenta. U svojem ogledu *The Present State of Music in France and Italy*⁷⁴ zapisao je:

*„Orkestar je bio brojan, sastojao se od preko stotinu pjevača i instrumenata. Oni su bili smješteni na dugačkoj privremenoj galeriji, potpuno prekrivenoj zlatnom i srebrnom pozlatom; iako se orkestar činio vrlo dobrim te je voditelj bio oprezan i pažljiv, ipak je razlika ponekih izvođača naspram drugih, pokazalo se, učinila gotovo nemogućim da se tempo uvijek jednako drži.“*⁷⁵

U crkvi u Torinu čuo je orkestralno djelo i premda je ansambl bio podijeljen u tri skupine smještene na različitim mjestima, nije bilo taktiranja, kao što je to bilo uobičajeno u instrumentalnoj glazbi.

„U kapeli se uobičajeno svako jutro svira simfonija, između 11 i 12 sati, izvodi je kraljev orkestar koji je podijeljen u tri sastava te smješten na tri različite galerije; te, iako daleko odijeljeni jedni od drugih, izvođači su znali svoj posao toliko dobro da nema potrebe za osobom koja bi taktirala, kao i u operi te Concert Spirituel u Parizu...“

⁷³ Charles Burney (1726. – 1814.) bio je engleski povjesničar glazbe, skladatelj i glazbenik.

⁷⁴ Eng.: Sadašnje stanje glazbe u Francuskoj i Italiji.

⁷⁵ Burney, Charles, *The Present State of Music in France and Italy*, London, izdanje 1775., str. 304, 305

1773. godine Burney je objavio izvještaje o svojim putovanjima po ostatku Europe u spisu *The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and the United Provinces*⁷⁶. U teatru u Bruxellesu primjenjivala se francuska praksa dirigiranja te je bila podvrgnuta istoj kritici kao u Parizu.

„Orkestar ovog teatra je slavljem diljem Europe. Trenutno je pod ravnanjem gospodina Fitzhumba, vrlo naočitog i inteligentnog mastro di capella, koji taktira i koji je neumoran u održavanju dobre discipline te gospodina Vanmaldere, skladateljevog brata toga vremena čije su simfonije dobro poznate u Engleskoj. Gospodin Vanmaldere⁷⁷, od smrti svoga brata, svira prvu violinu iako je violončelist.“⁷⁸

Tu se nalazi i činjenica da se, uz voditelja ansambla koji taktira, spominje i ime prvog violinista, što ilustrira sve veću važnost te uloge u 18. stoljeću, čak i u francuskoj operi.

André Ernest Modeste Grétry⁷⁹, belgijski operni skladatelj u Burneyevom izvještaju, također je u to doba bio vrlo aktivan u Parizu i Versaillesu. Godine 1789. objavio je svoje *Mémoires*⁸⁰ koji sadrže sljedeći zanimljivi fragment:

„U to je doba bilo općeprihvaćeno da se, osim zborova i plesova, u operi nije taktiralo. Glumac (tj. pjevač) izveo bi povremeni izražajni stih recitativa na način patetične arije. Kad bi ga (orkestralna) pratnja natjerala da poštuje stalan tempo, pjevač bi to poštivao stalno kasneći za njima. Rezultat je bio kontrapunkt, vječne sinkope, za koje se može pogoditi kakav su imale učinak.“

⁷⁶ Sadašnje stanje glazbe u Njemačkoj, Nizozemskoj i Sjedinjenim provincijama.

⁷⁷ Pieter (Pierre) van Maldere (1729. – 1768.) bio je violinist i skladatelj s područja današnje Belgije. Van Maldere je također svirao za caricu Mariju Tereziju (1717. – 1780.) u Beču, a njegova djela bila su poznata Wolfgangu Amadeusu Mozartu (1756. – 1791.) i Josephu Haydnu (1732. – 1809). Carl Ditters von Dittersdorf (1739. – 1799.) istaknuo ga je kao jednog od najvažnijih virtuoza svog vremena.

⁷⁸ Burney, Charles, *The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and the United Provinces*, London, 1773., str. 22, 23

⁷⁹ André Ernest Modeste Grétry (kršten 1741. – 1813.) bio je skladatelj iz Liègeove kneževske biskupije (današnja Belgija), koji je radio od 1767. nadalje u Francuskoj i preuzeo francusko državljanstvo. Najpoznatiji je po svojim *opéra comique*.

⁸⁰ Grétry, André-Ernest-Modeste: *Mémoires ou Essai sur la musique*, Pariz, 1789.

Jednu od proba prekinuo je sljedeći dijalog:

„Glumica, na sceni:

Što se događa, gospodine, čini se da se u vašem orkestru dogodila pobuna!

Batter (dirigent), u orkestru:

Nema pobune, gospođice, svi smo ovdje kako bismo revno služili kralju!

G: I ja bih željela isto, ali me vaš orkestar sprječava pri pjevanju,

B: Ali mi održavamo mjeru-dobe [mesure]

G: Mjeru, kakva je to zvijer! Radije me pratite i shvatite da je vaša instrumentalna glazba vrlo skromna sluškinja glumici koja pjeva recitativ.

B: Kad pjevate recitativ, ja vas slijedim, gospođice, ali ovdje pjevate pjesmu [ariju] u izmjerenom tempu, strogom tempu.

G: Hajde, ne gubimo vrijeme i slijedite me!⁸¹

Navedeno jasno pokazuje da je *batteur de mesure* tempo definirao samo u zborovima, plesovima i pjesmama u strogom tempu - arijama; u recitativima je slijedio slobodu pjevača.

Vraćajući se na sve veću važnost prvog violinista i njegovo nadmetanje s *maestrom al cembalo* u vodstvu orkestra koji će dominirati u posljednjim desetljećima 18. stoljeća, evo fragmenta iz pisma 1778. Wolfganga Amadeusa Mozarta ocu Leopoldu koje se odnosi na potencijalno novo radno mjesto Wolfganga u Salzburgu:

„Molim vas samo jedno: ne dajte mi da vodim s violine, želim voditi s klavijature [čembala-fortepiana].“⁸²

Kako su *secco* recitativi počeli nestajati u talijanskoj operi 1770-ih, uloga *maestra al cembalo* bila je znatno smanjena, pa se stoga prvi violinist ili koncert-majstor, bivši ađutant *maestra*, sve više natjecao za potpuno vodstvo. U sjevernoj Njemačkoj, odupiralo se toj novoj tendenciji tako da je *maestro al cembalo* ostao

⁸¹ *Ibid.*, str. 330 -332

⁸² Wolfgang Amadeus Mozart: Pisma, Pariz, 11. 9. 1778.

čvrsto na *vlasti* do oko 1810. godine, što potvrđuju rasprave Krausa⁸³ i Forkela⁸⁴ 1779. i 1783. godine. Međutim, u južnoj Njemačkoj i Austriji prevladao je talijanski način vođenja, a koncert-majstor (violinist) postao je službeni vođa ansambla, o čemu svjedoče Galeazzi⁸⁵ 1791. i Scaramelli⁸⁶ 1811.

U svakom slučaju, u Njemačkoj još nije bilo traga dirigiranju s palicom. U raspravi *Wahrheiten die Musik betreffend*⁸⁷ objavljenoj 1779. anonimno u Frankfurtu, Johann Martin Kraus jasno kaže:

*„Taktiranje iskusnim glazbenicima (Virtuosen) je cjepidlačenje, kao i u velikoj opernoj kući u Parizu, ne doprinosi ničemu, osim činjenice da su zbog toga glazbenici ismijavani; s pripravnici, naprotiv, to [taktiranje] je potrebno.“*⁸⁸

Jean-Benjamin de la Borde⁸⁹ godine 1780. uvjerljivo brani upotrebu palice u francuskoj operi u djelu *Essai sur la musique ancienne et moderne*⁹⁰:

„Postoje dobri razlozi za prisutnost batteur de mesure [dirigenta] u Pariškoj Operi: Baš kao što su stari Grci i Rimljani imali svoga, i Francuska ga ima; on je neophodan za pjevače zbora i njihovo zajedničko pjevanje koji, stojeći na stražnjem dijelu kazališta ili u krilima pozornice te često podijeljeni u dva dijela, teško mogu čuti bilo što od glazbe. Kroz svoje oči, uprte u dirigenta, vraćaju ono što izgube kroz uši.

⁸³ Joseph Martin Kraus (1756. – 1792.) bio je skladatelj klasicizma rođen u Njemačkoj. Preselio se u Švedsku u dobi od 21 godine, a umro je u 36. godini u Stockholmu. Nazivali su ga i "švedskim Mozartom". Napisao je djelo o njemačkoj glazbi druge polovine 18. stoljeća *Wahrheiten die Musik betreffend*, Frankfurt am Main, 1779.

⁸⁴ Johann Nikolaus Forkel (1749. – 1818.) bio je njemački orguljaš i muzikolog. Smatra se jednim od utemeljitelja (povijesne) muzikologije. Opisao je pregled cjelokupne njemačke glazbe u više svezaka raspoređenih po godinama nastanka *Musikalischer Almanach für Deutschland*.

⁸⁵ Francesco Galeazzi (1758. – 1819.) bio je talijanski violinist, teoretičar glazbe, skladatelj i znanstvenik. Napisao je ogleđ o sviranju violine *Elementi teorico-pratici di musica*, Rim, 1791.

⁸⁶ Giuseppe Scaramelli (1761. – 1844.) živio je neko vrijeme u Beču i bio prijatelj s J. Haydnom. Radio je u Bologni 1784., a od 1785. u Trstu, gdje je preuzeo dužnost prvog violinista u *Teatro S. Pietro*. Od 1801. bio je violinist u *Teatro Nuovo* i redatelj kazališnog orkestra. Napisao je esej o dužnostima koncert-majstora *Saggio sopra i doveri di un violino principale, direttore d'orchestra*, Trst, 1811.

⁸⁷ *Wahrheiten die Musik betreffend gerade herausgesagt von einem teutschen Biedermann* (njem.: Istine o glazbi koje je otkrio njemački pošten čovjek)

⁸⁸ Kraus, Joseph Martin, *Wahrheiten die Musik betreffend*, Frankfurt am Main, 1779., str 48

⁸⁹ Jean-Benjamin François de la Borde (1734. – 1794.) bio je francuski skladatelj, pisac glazbe i *fermier général* (carinik na farmi). Njegov *Essai sur la musique ancienne et moderne* objavljen je 1780. godine. La Borde je giljotiniran tijekom Francuske revolucije 1794. godine.

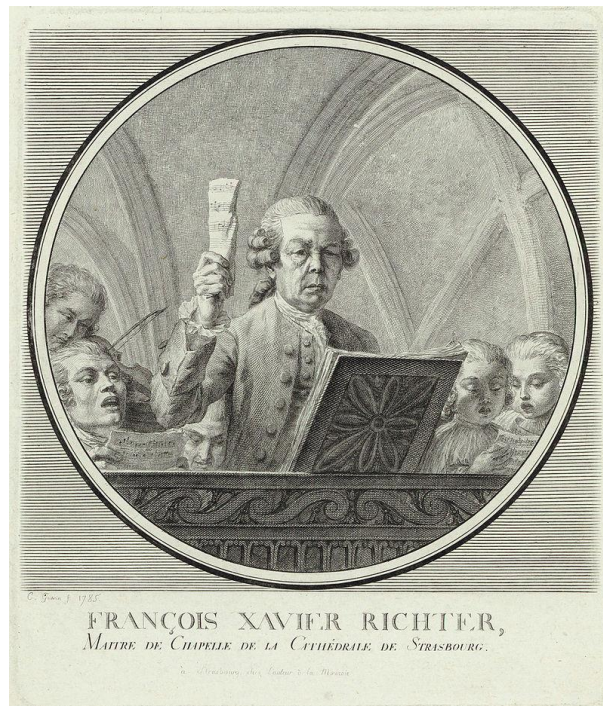
⁹⁰ fra.: Eseji o staroj i suvremenoj glazbi

Stoga Rousseau nije bio u pravu kada je kritizirao 'drvosječu' svojom dosjetkom:

'Pariška Opera jedino je kazalište na svijetu u kojem se taktira (udara) bez gledanja u dirigenta; svugdje drugdje se promatra dirigenta bez da on udara.'

Prvi dio nije istinit, jer su se zbarski dijelovi u Pariškoj Operi doista izvodili savršeno [na način da su pjevači gledali dirigenta], a drugi dio nije istinit, jer se taktira i svugdje drugdje, čim se pojave zbarski dijelovi.⁹¹

I doista, u crkvenoj glazbi papirnati svitak nastavio se koristiti svugdje u Europi kao što možemo vidjeti na prikazu Franza Xavera Richtera ⁹²1785.:



Ilustracija 23: Christophe Guérin⁹³:

Novogodišnja⁹⁴ kantata zbora katedrale u Strasbourg (1785.)

Nemamo puno dokaza o praksi u engleskim crkvama, ali postoje neki zanimljivi izvještaji o izvanrednom događaju u Londonu 1784. godine: obilježavanju 25. godišnjice Handelove smrti. Za ovu prigodu u Westminsterskoj katedrali okupljen

⁹¹ de la Borde, Jean-Benjamin, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, 1780., str. 54

⁹² Franz (Češki: František) Xaver Richter, poznat kao François Xavier Richter u Francuskoj (1709. – 1789.) bio je austro-moravski pjevač, violinist, skladatelj, dirigent i teoretičar glazbe koji je većinu svog života proveo najprije u Austriji, a kasnije u Mannheimu i Strasbourg, gdje je bio glazbeni direktor katedrale.

⁹³ Christophe Guérin (1758. – 1831.) bio je francuski graver i slikar.

⁹⁴ *Während der Neujahrskantate im Chor des Straßburger Münsters.*

je masivan izvođački sastav od stotinu pjevača i instrumentalista. Ipak, nije bilo dirigenta!

Tog događaja se sjeća William Thomas Parke⁹⁵ godine 1830. u svojem djelu *Musical Memoirs*⁹⁶:

„Kada je došlo vrijeme izvedbe te je gospodin Cramer, voditelj, taman naumio lupnuti gudalom (signal za pripravnost) te pogledati uokolo kako bi uhvatio poglede izvođača, vidio je, na svoje zaprepaštenje, visoku gigantsku ličnost, s neizmjerom napudranom perikom, potpuno odjevenu, s torbicom i mačem te ogromnim svitkom pergamene u svojoj ruci. 'Tko je taj gospodin?' rekao je gospodin Cramer. – 'Dr. Hayes', bio je odgovor. – 'Što će on učiniti?' – 'Taktirati [dirigirati].' – 'Budite ljubazni', reče gospodin Cramer, 'recite tom gospodinu da ću početi kada on sjedne.' Doktor, koji nije očekivao takav komentar neka sjedne, sjeo je, pa je gospodin Cramer započeo te su Njezino Veličanstvo i svi okupljeni svjedočili njegovoj vještini vođenja orkestra.“⁹⁷

Charles Burney također potvrđuje da za ovu prigode nije bilo dirigenta:

„Budući da ova komemoracija nije samo prvi slučaj okupljanja orkestra tolike veličine, nego općenito bilo kojeg sastava, od svih brojnih, da izvodi u sličnoj situaciji, bez pomoći dirigenta (Manu-ductor), koji bi regulirao mjeru, izvedba u Westminster-Abbey može se sa sigurnošću reći, nije samo izvanredna zbog mnoštva pjevača i instrumenata već i zbog točnosti i preciznosti. Kada su se svi kotači toga velikog stroja, orkestra, pokrenuli, rezultat je podsjećao na rad sata u svakom pogledu, ali sa željom za osjećajnošću i izražajnošću.“⁹⁸

⁹⁵ William Thomas Parke (1761. – 1847.) bio je engleski oboist i skladatelj. U mirovini je objavio *Musical Memoirs: comprising an account of the general state of music in England from the first commemoration of Handel in 1784 to the year 1830.*

⁹⁶ eng.: Glazbeni memoari

⁹⁷ Parke, William, Thomas, *Musical Memoirs*, London, 1830., str. 39.

⁹⁸ Burney, Charles, *An Account of the Musical Performances in Westminster-Abbey, and the Pantheon, May 26th, 27th, 29th, and June the 3d, and 5th, 1784: In Commemoration of Handel*, London, 1785., str. 14, 15

Johann Wolfgang von Goethe⁹⁹ u svojem djelu *Italienische Reise* iz 1786. pruža nam rijedak primjer čujnog taktiranja u Italiji, točnije, u venecijanskom *ospedale*¹⁰⁰:

„S kartom u ruci, trudio sam se naći svoj put kroz najčudniji labirint do crkve dei Mendicanti. Tamošnji konzervatorij slovi kao danas najbolji. Mlade djevojke su izvodile oratorij iza zvorske pregrade, crkva je bila puna slušatelja, glazba je bila ljupka, a glasovi veličanstveni. Alt je pjevao Kralja Šaula, glavnu ulogu pjesme. Nikada prije nisam iskusio takav glas; neke su pasaže bile beskrajno lijepe, tekst savršeno pjevan, takav talijanski izgovor latinskog da su me poneki stihovi tjerali na smijeh; no glazba ima veliki volumen ovdje. Bio bi to izbor užitka, da bijedan zvorski dirigent nije taktirao [udarao] o pregradu¹⁰¹ svojim svitkom papira, toliko bezbrižno kao da je podučavao učenike. Djevojke su često uvježbavale skladbu, tako da je njegovo šamaranje [svitkom] bilo potpuno bespotrebno i pokvarilo je cijeli dojam, baš kao što bi netko pokušao objasniti prekrasan kip tako što bi zalijepio grimizne krpice na svaki spoj. Strani zvuk je uništio svu harmoniju. Taj čovjek je glazbenik, zar to ne čuje? Vjerojatnije je da nas želi učiniti svjesnim njegove prisutnosti neumjesnim sredstvima, kada bi bilo bolje pustiti nas da nagađamo o njegovom doprinosu perfekciji izvedbe. Znam da su Francuzi sposobni za to, ne bih vjerovao i za Talijane, a publika se čini naviknuta na buku. Ovo ne bi bio prvi put da sam u zabludi pri razmišljanju da nešto doprinosi užitku kada zapravo uništava užitak.“¹⁰²

Ipak, u tom se razdoblju u Francuskoj pojavljuje prva definicija suvremenog dirigenta koju opisuje godine 1787. Chevalier de Meude-Monpas¹⁰³ u djelu *Dictionnaire de musique* pod pojmom *Maître de Musique*:

„Glazbenik koji dirigira orkestrom bez da svira ijedan instrument. On je taj koji taktira palicom. Dobar Maître de Musique rijedak je među ljudima, jer nije

⁹⁹ Johann Wolfgang von Goethe (1749. – 1832.) bio je najveći i najsvestraniji njemački književnik i mislilac.

¹⁰⁰ *Ospedale di San Lazzaro dei Mendicanti* (op.a.).

¹⁰¹ Radi se metalnoj pregradi između redovnica i puka još uvijek prisutnoj u crkvi (op.a.).

¹⁰² Goethe, Johann, Wolfgang, *Italienische Reise*, zapis od 3. listopada 1786.

¹⁰³ Chevalier de Meude-Monpas bio je francuski glazbenik iz 18. stoljeća, autor i rojalist mješovitog afričkoeuropskog podrijetla. Meude-Monpas je bio poznat kao J. J. O. de Meude-Monpas (vjerojatno Josse Jean-Olivier). Bio je "*gentilhomme-servant du roi*", što znači da je bio na kraljevom platnom spisku, te skladatelj i violinist, kao i član nekoliko akademija.

dovoljno što on označava mjeru u pravilnim pokretima i ukazuje na upade [izvođača], dinamiku itd., već također treba pripočiti svoje razumijevanje/uvid, glazbenicima kojima dirigira.“¹⁰⁴

No i dalje su ostale stare zamjerke protiv palice kako navodi godine 1789. Grétry u djelu *Mémoires*:

„Nije naodmet ako je maître de musique, tj. osoba koja taktira, prihvaćena i voljena među glazbenicima koje vodi. Svi glazbenici dobro razumiju i najmanju gestu, najmanji pokret njegove palice ili stopala: to postaje zračenje, poput aure, koja komunicira u svakom kutu orkestra, bez obzira koliko velik bio; no ne poznajem ništa dosadnije od batteur de mesure koji ne ulijeva povjerenje: udara (maše), uzbudi se, ali ne postiže ništa. U drugom trenutku daje znak za početak, veličanstveno dirigira; ali su se pobunjeni glazbenici urotili i nitko ne započinje ... Zbunjen je i vidi da je njegova palica, bez suradnje izvođača, instrument s malim učinkom. Uz iznimku velikih kazališnih zbornih dijelova, gdje smatram da je potrebno, palica šteti dobroj izvedbi, i evo zašto: svaki glazbenik trebao bi gledati pjevača; to je jedini način za dobru pratnju. To ne može činiti kad mu se taktira [udara] svaki takt, jer ne može i ne smije slijediti dvoje ljudi istovremeno. Osim toga, izražajnost izvlači svakog 'recitatora' iz tempa. Jao onome koga ta pogreška nikad ne iznenadi.

Stoga je jasno da instrumentalisti postaju hladni i ravnodušni kad ne prate solista izravno; dirigentska palica koja ih vodi ponižava ih, oduzima prirodnu želju za izvrsnošću svakog pojedinca koji se, iako sposoban slijediti svoj unutarnji vodič [puls], obvezuje poštivati zakon treće strane.

No, palica je potrebna u opernom kazalištu, gdje se često izvode veliki zborni brojevi kad dramska situacija to zahtijeva. Ne vjerujte da grupa pjevača tako daleko može čuti orkestar, bez obzira koliko je velik. [...] Kazali biste da bi zborovođa mogao doći malo bliže i baciti pogled na palicu tu i tamo; kad grupa plesača zauzme prednji dio pozornice, palica je praktički nevidljiva. Tada batteur de mesure udara o svoj stol, što je vrlo neugodno čuti.“¹⁰⁵

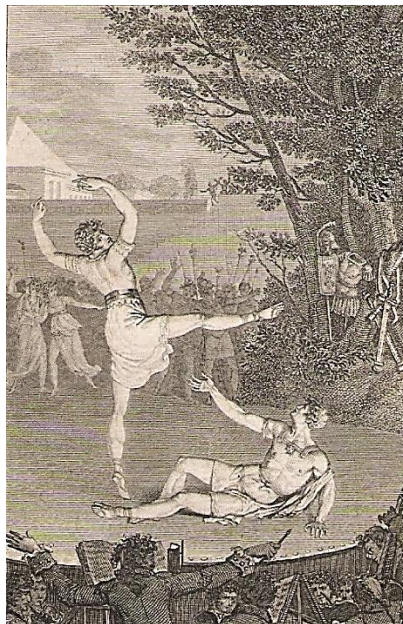
¹⁰⁴ de Meude-Monpas, Chevalier, *Dictionnaire de musique*, Pariz, 1787., str. 90

¹⁰⁵ Grétry, André-Ernest-Modeste, *Mémoires ou Essai sur la musique*, Pariz, 1789., str. 48 - 51

Grétry zatim nastavlja s vrlo originalnim prijedlogom za rješavanje ovog problema: velike orguljske svirale (za duboki registar) koje bi išle ispod pozornice i pružale zborskim pjevačima potrebnu akustičnu podršku. Njegov prijedlog, međutim, nikada nije realiziran, a *batteur de mesure* ostao je na svojoj dužnosti.

Rječnik iz 1791. Nicolas-Étienne Framerya¹⁰⁶ i Pierre-Louis Ginguenéa¹⁰⁷ *Encyclopédie méthodique* barem dio o glazbi, u osnovi se sastoji od komentara i dopuna Rousseauova *Dictionnaire de Musique* (1768.), baš kao što je to bio rječnik de la Borde iz 1780. godine. Rezimirano, ovo je ono što on ima reći o *Bâton de mesure* i *Battre la mesure*:

- upotrebljava se samo u operi (tj. ne u instrumentalnoj glazbi)
- smanjio se u veličini od Rousseauovih dana
- čujno taktiranje (udaranje) se upotrebljava samo kada je prijeko potrebno; "Kad zborovi ili neki udaljeni dijelovi orkestra odlutaju u tempu"
- na dvoru se još uvijek koristi za službene koncerte (bez čujnog udaranja)
- u današnje vrijeme jedva da postoji razlika između francuske i talijanske glazbe



Ilustracija 24: Joseph de Berchoux¹⁰⁸, Ilustracija pjesničke zbirke *La danse, ou Les dieux de l'opéra* (1806.)

¹⁰⁶ Nicolas-Étienne Framery (1745. – 1810.) bio je francuski glazbeni teoretičar, kritičar i pisac tekstova povezanih s operom, osobito s *opéra comique*. Pisao je i prilagođavao librete.

¹⁰⁷ Pierre- Louis Ginguené (1748. – 1816.) bio je francuski novinar, pjesnik i književni povjesničar.

¹⁰⁸ Joseph de Berchoux (1760. – 1838.) bio je francuski pjesnik i humorist.

Ilustracija 24 prikazuje plesača tijekom izvedbe francuske opere. Ona pokazuje među ostalim i dirigenta te svjedoči da su početkom 19. stoljeća izražajne geste definitivno bile dio dirigentskog arsenala.

U međuvremenu je u Italiji prvi violinist još dugo ostao neprikosnoveni vođa. U raspravi *Saggio sul gusto della musica* objavljenoj 1790. na dva jezika, francuskom i talijanskom, Giovanni Battista Rangoni veliča vodstvo Gaetana Pugnanija¹⁰⁹, koncert-majstora u Torinu:

„Maestralno dominira orkestrom, poput hrabrog zapovjednika usred svojih vojnika. Nadahnut bijesnom vatrom svojega genija i ispunjen svojim glavnim ciljem, a to je opće jedinstvo, prisiljava, sada pogledom, sada znakom, sve članove njegovog orkestra slušati njegove najmanje želje. Njegov luk je zapovjednikova palica, kojoj se svi pokoravaju s apsolutnom točnošću. Jednim prikladnim pokretom pojačava orkestar, usporava ga ili ga oživljava po svojoj volji; ukazuje glumcima na sve moguće nijanse i podsjeća sve na to savršeno jedinstvo, koje je duša izvedbe.“¹¹⁰

Početkom 19. stoljeća u Francuskoj su operu ponekad vodili violinisti. No, oni bi sve više koristili svoje gudalo kao palicu te rijetko kada svirali, iako bi mnogi i za vrijeme dirigiranja držali violinu u ruci.

Na kraju će palica pobijediti, ali tek 1830-ih (1840-ih u Engleskoj i 1860-ih u Italiji). Čak i u drugoj polovici 19. stoljeća godine 1878. francuski autor Édouard Deldevez¹¹¹ u svom *L'art du chef d'orchestre* i dalje se zalaže za violinsko gudalo.

U svojoj raspravi iz 1811., Giuseppe Scaramelli je dodijelio *violino principale* dužnost za pripremu orkestra i održavanje zajedničke izvedbe. Nadalje spominje da je koncert-majstor svirajući, svojim gudalom mogao naznačiti pravi tempo te, ako je član orkestra ili jedan od izvođača na pozornici zaboravio melodiju ili se izgubio u notama, preporučio je sviranje njihove dionice na violini dok se ne sjete ili ne pronađu pravo mjesto. Priznao je da će se povremeno izvođač potpuno izgubiti, poljuljati te

¹⁰⁹ Gaetano Pugnani (1731. – 1798.) bio je talijanski skladatelj i violinist.

¹¹⁰ Rangoni, Giovanni Battista, *Saggio sul gusto della musica*, Livorno, 1790., str. 62 - 65

¹¹¹ Édouard Marie Ernest Deldevez (1817. – 1897.) bio je francuski violinist, dirigent u važnim pariškim glazbenim institucijama, skladatelj i učitelj glazbe.

zbuniti ostale članove ansambla, tako da je jedino rješenje bilo spustiti zastor i krenuti ispočetka, ali se to rijetko dogodilo.

Prema Scaramellijevom mišljenju, čim su predstave započele, *violino principale* postaje glavna osoba odgovorna za držanje cijele trupe zajedno. Upotrebu dva čembala smatrao je zastarjelom i rijetkom u upotrebi, a snažno se založio i protiv prakse vođenja s klavijature. No, njegova pristrana točka gledišta prirodno bi se suprotstavila autoritetu *maestra al cembala*. Njegova preferencija za violinista-dirigenta vjerojatno se temeljila na njegovoj edukacijskoj pozadini. Poznati je argument o tome tko je bolji dirigent, onaj koji ima obuku u orkestru – obično violinist ili onaj s koji je školovan kao svirač instrumenata s tipkama. U svakom slučaju, čini se da je Scaramellijeva sklonost *violino principale* bila popularan izbor u Italiji tijekom *primo ottocenta*. U raspravi nema spomena o dirigiranju palicom.

Godine 1813. pojavio se izvještaj u *Allgemeine musikalische Zeitung*, opisujući glazbene izvedbe u Milanu, Napulju, Rimu, Firenci, Bologni, Veneciji, Torinu, Genovi, Veroni i ostalima kao što su Brescia, Bergamo, Piacenza i Parma. Izvještaj u njemačkom časopisu kaže:

„Svaku je operu vodio prvi violinist, koji je zauzimao donekle povišen položaj usred orkestra. Kapellmeister am Klavier [maestro al cembalo], praktički u kutu između prvog kontrabasa i violončela, teško je vidljiv s njegovom partitutom i igra manju ulogu, koja nije rijetko ograničena na puko okretanje stranica. Tek sam u Firenci pronašao orkestarsku postavu u potpunosti po njemačkoj modi. Ovdje je gospodin Kapellmeister Bondi sjedio u nešto povišenom položaju ispred čembala [Klavier] i dirigirao operu taktirajući.“¹¹²

U Njemačkoj, iako je u prvom desetljeću 19. stoljeća još uvijek bilo napeto natjecanje između čembalista (negdje već i klavirista) i prvog violinista, sve se više dirigenata odlučilo za dirigiranje palicom u francuskom stilu.

¹¹² *Allgemeine musikalische Zeitung, Funfzehnter Jahrgang*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1813., str. 267

Gottfried Weber¹¹³, skladatelj, pravnik i glazbeni pisac koji je djelovao u Mannheimu, Mainzu i Darmstadt, bio je jedan od prvih zagovornika palice kako piše 1807. u *Allgemeine musikalische Zeitung*:

„Ne znam uzaludnijeg spora od onog koji se tiče najprikladnijeg instrumenta za voditi glazbene izvedbe velikih ansambala. Uopće nikakav instrument, već palica! Ovo je moja tvrdnja.“¹¹⁴

Među ostalim dirigentskim pionirima s palicama u zemljama njemačkog govornog područja bili su:

- Johann Friedrich Reichardt (1752. – 1814.): u Berlinu, već 1776.
- Joseph Haydn (1732. – 1809.): u Beču 1799. i ponovno 1803. godine
- Antonio Salieri (1750. – 1825.): Beč, 1809.
- Ludwig van Beethoven (1770. – 1827.): nakon 1805., ne uvijek s palicom
- François-Antoine Habeneck (1781. – 1849.): često i s gudalom
- Louis Spohr (1784. – 1859.): predstavio je palicu u Londonu, 1820-ih
- Carl Maria von Weber (1786. – 1826.): s papirnatim svitkom, gudalom i palicom
- Felix Mendelssohn Bartholdy (1809 – 1847.): s palicom od početka dirigentske karijere



Ilustracija 25 i 26: Karikatura Françoisa-Antoina Habenecka (lijevo) i Carl Maria von Weber u *Covent Garden Theatre* dirigira slavnom operom *Der Freischutz* (desno)

¹¹³ Jacob Gottfried Weber (1779. – 1839.) bio je istaknuti njemački pisac o glazbi (osobito o teoriji glazbe), skladatelj i pravnik. Weber je, inače, prvi ispitao potpunu autentičnost Mozartovog *Requiema*.

¹¹⁴ *Allgemeine musikalische Zeitung*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1807., str. 805

3. Posljedice i zahtjevi povijesnih izvora

Ono što podrazumijevaju gore iznesena saznanja jest da se dirigenti danas suzdrže od dirigiranja baš svakim glazbenim sastavom. Na primjer, čisto orkestralna glazba uopće nije bila dirigirana prije kraja 18. stoljeća. Međutim, pitanje gdje treba povući crtu je pitanje dobrog ukusa, ukoliko uzmemo u obzir samo, na primjer, opetovane pritužbe na uznemirujuće zvučne efekte koji su proizlazili iz načina dirigiranja s čembala ili s prve violine u vodećim talijanskim opernim predstavama.

Kao dirigent, potrebno je ujediniti inače prisutne autonomije svih glazbenika na pozornici i uvjeriti ih da slijede volju dirigenta, on s druge strane ima to pravo tražiti, kao što ćemo i kasnije čitati, jedino kompetencijom i kvalitetom. Paradoksalno, ovaj cilj može, čak dovesti do odluke da se iz pedagoških razloga dirigira glazbom koja u povijesti uopće nije bila dirigirana.

Za kraj navodim najzanimljivije primjedbe i preporuke koje spominju brojni izvori¹¹⁵, a odnose se na tražene profesionalne vještine i ljudske osobine dirigenta.

Prije svega, mora biti nadaren¹¹⁶ ambiciozan i marljiv¹¹⁷.

Trebao bi biti iskusni zanatlija, dobro upućen u pravila kompozicije, harmonije i stručnjak za glazbeni stil i izvodilačku praksu.¹¹⁸

Morao bi znati što je dobar ukus¹¹⁹ i - prema riječima Forkela - kroz skladbe koje pažljivo bira za izvedbu širiti pravi ukus i znanje o umjetnosti među svojom publikom.

¹¹⁵ Johann Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg, 1739.

Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin, 1752.

Joseph Martin Kraus: *Wahrheiten die Musik betreffend*, Frankfurt am Main, 1779.

Salvatore Bertezen: *Principi della musica*, London, 1780.

Karl Ludwig Junker: *Musikalischer Almanach auf das Jahr 1782*, 1782.

Johann Nikolaus Forkel: *Musikalischer Almanach für Deutschland*, Leipzig, 1783.

Chevalier de Meude-Monpas: *Dictionnaire de musique*, 1787.

André-Ernest-Modeste Grétry: *Mémoires ou Essai sur la musique*, 1789.

Heinrich Christoph Koch: *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt am Main, 1802.

¹¹⁶ Mattheson i Koch

¹¹⁷ Mattheson

¹¹⁸ Mattheson, Quantz i Koch

¹¹⁹ Forkel i Koch

Trebao bi unaprijed analizirati partiture¹²⁰ kako bi temeljito razumio ideje skladatelja, kao da ih je sam skladao.¹²¹

Također bi trebao biti u mogućnosti ispraviti pogreške na mjestima gdje je potrebno.¹²²

Uz to, i sam bi trebao biti iskusni glazbenik izvođač,¹²³ po mogućnosti klavirist (čembalist i/ili orguljaš) i pjevač,¹²⁴ ako je moguće i violinist¹²⁵.

U svakom slučaju, trebao bi biti temeljito upoznat sa karakteristikama svih instrumenata.¹²⁶

No, dobar vođa ansambla trebao bi biti i učenjak jer su, prema Matthesonu:

*„...sve znanosti i umjetnosti povezane lančano u krug. Tko zna samo svoj zanat, ne zna ništa, jer je samo nadrinaučnik, pa čak i da je general“.*¹²⁷

Ipak, prema Matthesonu, vođa ansambla trebao bi stoga biti sposoban čitati i govoriti brojne jezike, poput latinskog, grčkog, talijanskog, francuskog i njemačkog. Trebao bi znati osnovne pojmove o poeziji i prozodiji te bi trebao biti dobro upoznat s teorijom ljudskih strasti ili naklonosti¹²⁸.

Konačno, da bi zaslužio svoj autoritet, trebao bi imati uzorno vladanje te posjedovati besprijekoran životni stil i ponašanje.¹²⁹

Trebao bi biti nadaren sposobnošću i spremnošću da sve svoje znanje podijeli sa svojim glazbenicima te da im prenese sve vještine koje trebaju.¹³⁰

Njegovi ga glazbenici moraju voljeti kako bi mogao računati na njihovu potpunu predanost i suradnju.¹³¹

¹²⁰ Junker

¹²¹ Mattheson

¹²² Kraus i Forkel

¹²³ Forkel

¹²⁴ Mattheson i Forkel

¹²⁵ Quantz i Bertezen

¹²⁶ Mattheson i Koch

¹²⁷ Mattheson, Johann, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg, 1739., str. 196

¹²⁸ Junker

¹²⁹ Mattheson

¹³⁰ Mattheson i de Meude-Monpas

¹³¹ Quantz, Junker i Grétry

Prema njima bi se trebao odnositi s poštovanjem, uljudnošću i prijateljski.¹³²

Nikada ne bi trebao štedjeti s pohvalama¹³³ te definitivno ih nikada ne vrijeđati¹³⁴.

Ipak, on se s njima ne bi trebao ponašati previše familijarno i definitivno ne bi trebao javno privilegirati jednog od njih.¹³⁵

4. Zaključak

Tijekom 16., 17. i 18. stoljeća taktiranje se smatralo korisnim pa čak i neophodnim čim su pri muziciranju sudjelovali veći sastavi, uključujući zborove i/ili kad su glazbenici bili predaleko jedni od drugih (što je bilo vrlo uobičajeno). U svim ostalim situacijama taktiranje se smatralo nekorisnim i nepotrebnim, a glazba se vodila s prvog čembala ili prve violine.

Taktiralo (dirigiralo) se golim rukama ili uređajem kao što je drveni štap ili svitak papira. Te su dirigentske naprave zasigurno izvedene iz vojnih atributa i uglavnom su služile za podcrtavanje autoriteta vođe ansambla. Niti jedan izvor nikada nije spomenuo neku posebnu tehniku za poboljšanje preciznosti s takvim uređajem, ako išta drugo, palice ili papirnati svitak vjerojatno su samo poboljšali vidljivost. Veličina palica smanjila se tijekom 18. stoljeća.

Taktiranje je bilo pretežno vidljivo; čujno taktiranje korišteno je kao krajnje sredstvo, kad su glazbenici stajali ili sjedili predaleko od vođe ansambla. Čujno taktiranje, iako najvjerojatnije ne kontinuirano, koristilo se u Pariškoj Operi tijekom većeg dijela 18. stoljeća.

Očekivalo se da voditelj ansambla koji taktira čini više od jednoličnih pokreta ruku; trebao bi naznačiti upade, dinamičke nijanse i oscilacije tempa te, što je vrlo važno, u prikladnim trenucima poštivati umjetničku slobodu članova ansambla.

¹³² Mattheson

¹³³ Mattheson

¹³⁴ Junker

¹³⁵ Junker

Prema izvorima između 1770-ih i 1820-ih, dirigiranje palicama ponekad je nailazilo na otpor glazbenika koji su smatrali da im to ograničava slobodu muziciranja.

Orkestralnu glazbu (bez pjevača ili zbora) uvijek je vodio prvi violinist, svugdje u Europi.

U talijanskoj operi 18. stoljeća nije bilo taktiranja, jer nije bilo zbora (osim uvrlo rijetkim slučajevima), niti plesača koji su sudjelovali u operi (baleti su izvođeni tijekom *entr'actes*); orkestar i pjevače soliste vodio je prvi čembalist (kao skladatelj) ili prvi violinist. Kako se tijekom posljednje trećine 18. stoljeća svugdje u Europi uloga čembala smanjivala, povećavao se autoritet prvog violinista – koncert-majstora. Tijekom prve polovice 19. stoljeća natjecanje za vodstvo odvijalo se između dirigenta sa štapićem i dirigenta s gudalom.

Opća slika koja proizlazi iz s traženih profesionalnih vještina i ljudskih osobina dirigenta gore navedenih nije slika osobe koja nastoji dominirati i koristiti se drugim glazbenicima kao pukim instrumentom za isključivo osobni umjetnički izraz; prije je to osoba koja je izuzetno savjesna i čija je jedina namjera nježno, a ipak vješto voditi, poticati i podučavati članove ansambla kako bi ih potaknula da daju najbolje od sebe u službi glazbenog zanata i umjetnost općenito te na dobrobit publike.

Ova je slika možda pretjerano idealistična. Ipak, to je slika o kojoj su pisali brojni spisi i služi kao nadahnuće i smjernica za dirigentsku karijeru kako prije, tako i nakon Francuske revolucije.

5. Literatura

Allgemeine musikalische Zeitung, Breitkopf & Härtel: Leipzig, 1807. i 1813.

Banchieri, Adriano, *Cartella musicale*, Venecija, 1614.

Beer, Johann, *Musicalische Discurse*, Nürnberg, 1719.

Bertezen, Salvatore: *Principi della musica*, London, 1780.

Burney, Charles, *An Account of the Musical Performances in Westminster-Abbey*, London, 1785.

Burney, Charles, *The Present State of Music in France and Italy*, London, izdanje 1775.

Burney, Charles, *The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and the United Provinces*, London, 1773.

de la Borde, Jean-Benjamin, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Pariz, 1780.

de la Viéville, Jean Laurent Le Cerf, *Comparaison de la musique italienne et le musique française*, Bruxelles, 1704.

de Meude-Monpas, Chevalier, *Dictionnaire de musique*, Pariz, 1787.

de Villeneuve, Daniel Jost ili Calzabigi, Rainieri, *Lettre sur le mechanisme de l'opera italien*, Napulj-Pariz, 1756.

Deldevez, Édouard, *L'art du chef d'orchestre*, Pariz, 1878.

Dufresny, Charles, *Amusemens sérieux et comiques*, Amsterdam, 1699., izdanje 1751.

Forkel, Johann Nikolaus, *Musikalischer Almanach für Deutschland*, Leipzig, 1783.

Framerya, Nicolas-Étienne i Ginguenéa, Pierre-Louis, *Encyclopédie méthodique: musique*, Pariz, 1791.

Galeazzi, Francesco, *Elementi teorico-pratici di musica*, Rim, 1791.

Galkin, W., Elliot, *A history of orchestral conducting in theory and practise*, Pendragon Press: New York, 1988

Gasparini, Francesco, *L'Armonico Pratico al cimbalo*, Venecija, 1708.

Goethe, Johann, Wolfgang, *Italienische Reise*, zapis od 3. listopada 1786.

Grétry, André-Ernest-Modeste, *Mémoires ou Essai sur la musique*, Pariz, 1789.

Johann Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg, 1739.

Junker, Karl Ludwig, *Musikalischer Almanach auf das Jahr 1782*, 1782.

Koch, Heinrich Christoph, *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt am Main, 1802.

Kraus, Joseph Martin, *Wahrheiten die Musik betreffend*, Frankfurt am Main, 1779.

Mithobius, Hector, *De Psalmodia Cristiana*, Jena, 1665.

Mozart, Wolfgang, Amadeus: *Pisma*, Nova stvarnost: Zagreb, 2007.

Parke, William Thomas, *Musical Memoirs*, London, 1830.

Pisa, Agostino, *Battuta della musica ... opera nova utile e necessaria alli professori della musica*, Rim, 1611.

Praetorius, Michael, *Theatrum Instrumentorum*, Wolfenbüttel, 1619.

Printz, Wolfgang Caspar, *Phrynus Mitilenaeus, Oder Satyrischer Componist, Dritter Teil*, Dresden i Leipzig, 1696.

Quantz, Johann Joachim, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin, 1752.

Raguenet, François, *A Comparison Between the French and Italian Musick and Operas*, London, 1709.,

Raguenet, François, *Défense du Parallele des Italiens et des François en ce qui regarde la musique & les opéra*, Pariz, 1705.

Raguenet, François, *Parallele des Italiens et des François en ce qui regarde la musique & les opéra*, Pariz, 1702.

Rangoni, Giovanni Battista, *Saggio sul gusto della musica*, Livorno, 1790.

Reisch Gregor, *Margarita philosophica*, Basel, 1503.

Rousseau, Jean Jacques, *Dictionnaire de musique*, Pariz, 1768.

Scaramelli, Giuseppe, *Saggio sopra i doveri di un violino principale, direttore d'orchestra*, Trst, 1811.

Spitzer, John i Zaslav, Neal, *The Birth of the Orchestra: History of an Institution, 1650-1815*, Oxford University Press: Oxford, 2005.

Térey-Smith, Mary, "Orchestral Practice in the Paris Opéra (1690-1764), and the Spread of French Influence in Europe." *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 31, no. 1/4, 1989, pp. 81–159. JSTOR, www.jstor.org/stable/902330. Pristupljeno 17. travnja 2021.

von Grimm, Friedrich Melchior Freiherr, *Le petit prophète de Boehmischbroda*, 1774.

Weigel, Johann Christoph, *Musicalisches Theatrum*, Nürnberg, 1722.

7. Popis slikovnih priloga

Ilustracija 1: Gregor Reisch: Naslovna stranica enciklopedije *Margarita philosophica* (1503.)

Ilustracija 2: Stranica glazbenih vrsti (*TYPVS MVSICES*) iz *Margarita philosophica* (1503.)

Ilustracija 3: Detalj slike s pjevačkom kapelom, Giorgio Vasari: Klement VII kruni Karla V u San Petronio u Bologni. Freska stropa Palazzo Vecchio (1556. – 1562.), Firenca.

Ilustracija 4: Naslovna stranica traktata *Battuta della Musica* (1611.)

Ilustracija 5: Portret nepoznatog autora: Johann Hermann Schein, ulje na platnu (1620.)

Ilustracija 6: Naslovnica *Theatrum Instrumentorum* (1619.)

Ilustracija 7: Detalj sa slike, Pierre-Paul Sevin: Izvedba mise za četiri zbora (1660.)

Ilustracija 8: Hector Mithobius: *De Psalmodia Cristiana* (1665.)

Ilustracija 9: David Conrad: Schütz i Drezdenska Dvorska Kapela, gravura (1662.)

Ilustracija 10: Detalj slike Jean Le Pautrea: *Le Malade imaginaire* (1674.)

Ilustracija 11: Detalj sa slike, Jean Le Pautre: *Alceste* (Jean-Baptiste Lully), gravura (1674.)

Ilustracija 12: Lullyjev portret prema Pierreu Mignardu (1685.)

Ilustracija 13: Pierre Mignard: Luj XIV. okrunjen pobjedom nakon Bitke kod Maastrichta (1673.)

Ilustracija 14: Girolamo Martinelli: *Concerto in Casa Lazzari* (ca. 1675.)

Ilustracija 15: Detalj slike, Melchior Küsel: Salzburška katedrala, bakropis (1682.)

Ilustracija 16: Detalj sa slike: *La Sala d'Ercole di Palazzo d'Accursio durante un concerto per l'Annunciazione di Maria Vergine*, Bologna (1705.)

Ilustracija 17: Pier Leone Ghezzi: Leonardo Vinci (1722.)

Ilustracija 18: Detalj slike: Opera u Lille (1729.)

Ilustracija 19: Johann Christoph Weigel: *Musicalisches Theatrum* (1722.)

Ilustracija 20: Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon* (1732.)

Ilustracija 21: Detalj slike, Gabriel de Saint-Aubin: *Lully Armide, Palais Royal* (1761.)

Ilustracija 22: Detalj sa slike, G. P. Panini: *Fête musicale* (1747.)

Ilustracija 23: Christophe Guérin: Novogodišnja kantata zbora katedrale u
Strasbourggu (1785.)

Ilustracija 24: Joseph de Berchoux: Ilustracija pjesničke zbirke *La danse, ou Les
dieux de l'opéra*, (1806.)

Ilustracija 25: Karikatura François-Antoine Habenecka

Ilustracija 26: Carl Maria von Weber u *Covent Garden Theatre dirigira slavnom
operom Der Freischutz*