

Svetlana Stojanović Kutlača, Doktor muzičke umetnosti
MŠ „Josip Slavenski“, Odsek za ranu muziku, Beograd

MUZIKA KAO EHO UNIVERZUMA. SIMBOLIKA BAROKNIH INSTRUMENTALNIH FORMI PRELIDA, SVITE IGARA I VARIJACIJA

Sažetak: Usvajanje nove vizije univerzuma odrazilo se u francuskoj kulturi 17. veka na nastanak novih instrumentalnih muzičkih formi. Za formiranje francuskog baroknog ukusa presudno je razumevanje Merseneve teorije muzike i Dekartove filozofije samosvesti. Stavom da je "muzika eho univerzuma" Maren Mersen, muzičkim formama pripisuje simboličko značenje. Analiza Dekartove misli razotkriva prisustvo novih ideja slobode, promene i beskonačnosti. Barokna svita igara ima poreklo iz francuskog dvorskog baleta nastalog početkom 17 veka. Razotkrivanjem simboličkog značenja barokne svite igara savremeni interpretator upotpunjuje zamisao o autentičnoj interpretaciji. Francuski prelidi non-mesures demonstracija su ideje slobode, odlikuju se odsustvom metra i ritma, već njihov vizuelni notni zapis inicira slobodu interpretacije. Svitu igara treba shvatiti kao demonstraciju metamorfoze, promene. Igre u sviti povezane su istim modusom i proporcionalnim odnosom metrika pojedinačnih igara, što je neposredna demonstracija nove vizije planetarnog kretanja. Koncept beskraja dočaravaju varijacije pasakalje, čakone, folije, njihova forma je otvorena, redosled varijacija se može menjati, mogu se proizvoljno ponavljati, varirati, a nove varijacije mogu se unositi postupkom improvizacije.

Ključne reči: univerzum, barokna svita, autentična interpretacija

1. UVOD

Zamisao da je "muzika eho univerzuma" potiče iz filozofije francuskog mislioca i teoretičara muzike Marena Mersena (Marin Mersenne) s početka 17 veka. Njegovi stavovi o muzici, njenom formiranju, značenju i ulozi u društvenom i individualnom životu čoveka, prihvaćeni su kao temelj "francuskog ukusa" (francuskog muzičkog stila barokne epohe), koji se konfrontira "italijanskom ukusu". Uprkos pokušajima muzičkih velikana perioda 17-18 veka da "ujedine ukuse", njihove individualne osobenosti sve do kraja barokne epohe bile su predmet brojnih polemika. Ono što francuski i italijanski ukus čini jedinstvenim baroknim muzičkim stilom, jeste uverenje da muzika može i treba da ima društvenu funkciju harmonizacije. Njihove razlike su bile posledica višestrukog idejnog dualizma koji obeležava celu epohu: odnosa prema racionalnom i iracionalnom; nauci i religijskoj dogmi; klasičnim vrednostima i aktuelnim shvatanjima modernog.

Koren dubokih promena, koje će obeležiti rađanje Novog doba početkom 17 veka, teoretičari duhovne klime vide u novim kosmološkim otkrićima. Antropocentrična predstava o svetu je srušena sa novom heliocentričnom predstavom sunčevog sistema. Saznanja Đordana Bruna, Tiha de Brahe, Keplera vodila su ka otkrićima Kopernika, Galileja i Njutna. Duhovna klima Novog doba otvara se Kopernikovom tezom da je "prihvatanje zabluda uzrok umanjenja ljudske samosvesti" i ekstatičnom tezom Đordana Bruna "mi smo dakle već na nebu". Njihovi stavovi najavljuju sumnju u ekskluzivno pravo hrišćanske dogme na istinu o svetu, tako da se u centar ideologije Novog doba postavlja pitanje čovekove samosvesti. Osnovnu nit epohe čini želja da se sa novim znanjem stvori novi, bolji svet, koja se manifestuje traganjem za Utopijom. Pošto su čak i univerziteti tog doba bili zatvoreni za ove revolucionarne ideje, period je obeležen stvaranjem malih udruženja, akademija. Takva su bila udruženja *Accademia di Lincei* (kome su pripadali Galileo Galilej i Urban VIII), *Accademia parisiensis* (najistaknutiji član je bio Marin Mersenne), udruženje nemačkih idealista *German Rosicrucians* osnovano u Vajmaru 1617, Kampanelin *Grad Sunca*, Bekonova *Nova Atlantida*, Bojlov *Nevidljivi koledž* (Robert Boyle, *Invisible college*, London), Komeniusovo Imaginarno društvo (Comenius, *Imagined pansophic society*, Bohemia), (Trevor-Roper, 1987).

U istom trenutku sa krupnim promenama u svetu nauke i viziji univerzuma i sa rađanjem samosvesti, rađa se i barokni stil umetnosti. Početni imperativ baroknog stila je jasna ideološka opredeljenost i namena umetničkih dela. U periodu oko 1600 godine među umetnicima se šire ideje helenističkih mislilaca neoplatoničara, neoplatonističkih mistika srednjeg veka, kao i dela renesansnih mistika (Robert Flad, Gafari, Marsilio Ficino). U povratku muzike platonističkoj inspiraciji, nalazi se

težnja za nastavkom zamisli o ulozi muzike u društvu u doba kulture antičke Grčke. Italijanski barokni ukus obraća se neoplatonističkim renesansnim firentinskim misticima Marsiliu Fičinu i Piku della Mirandoli koji su definisali pojam poetske ekstaze. Predstavnici kontrareformacije ovaj pojam izjednačavaju sa religioznom ekstazom i prihvataju njihove zamisli o muzici kao sredstvu povratka veri. Francuski duh inspiraciju pronalazi u delima sopstvenih filozofa: aktuelnoj racionalističkoj filozofiji samosvesti Renea Dekarta i ideji o postojanju "*univerzalne harmonije*" izloženoj u delu Marena Mersena. Ključ razumevanja baroknog stila muzike mora se potražiti u razmatranju odnosa muzike prema neoplatonističkoj viziji univerzuma, kao i odnosa muzike prema novoj viziji univerzuma, s obzirom na preokret do koga je došlo u shvatanju kosmosa.

2. MUZIKA I UNIVERZUM

Povezivanje muzike sa doživljajem kosmosa je ideja stara nekoliko hiljada godina i njeno poreklo je egipatsko. Kontinuet ove ideje prisutan je u evropskoj civilizaciji sve do kraja renesanse: Pitagora ovu ideju prenosi u filozofiju antičke Grčke; Platon je veličanstveno elaborira u svojoj klasičnoj filozofiji; a rano hrišćanstvo utemeljeno na platonizmu je preuzima, jer u korenu ideje monoteizma nalazi se antičko poimanje jedinstva sveukupnosti, sažeto u terminu univerzum (Heninger, 1974: XIII). U osnovi ovog pojma je paradoks koegzistencije jedinstva i mnoštva, kao i ideja promene-metamorfoze. Oba pojma potiču iz filozofije predsokratika. Pripadnici škole iz Mileta, fascinirani prizorom promena, prvi su postavili pitanje šta je ono što i dalje opstaje u svakoj promeni, za njih su to bili vazduh, vatra, voda i apeiron. Pripadnik Jonske škole Heraklit ceo svet vidi kao borbu, za njega jedino trajno je sama promena. Elejac Parmenid smatra da je uprkos promeni sve obuhvaćeno jedinstvom, da je biće "jedno", božansko i bez ikakve personifikacije. Stavove predsokratika preuzima klasična grčka filozofija: za Platona trajne su samo ideje; Aristotel razlikuje materiju od forme, materija je potencijal a forma aktualnost. Postoji razlika u shvatanjima Platona i Aristotela: Platonava ideja je nepromenljiva, Aristotelov *eidōs* je funkcionalan i dinamički, transcendentan i imanentan, svako biće prožima želja za aktualizacijom, težnja da ostvari sopstveni potencijal (Hersch, 1998).

Primarnu vezu muzike i univerzuma uspostavlja Pitagora, filozof, matematičar i muzičar. Pitagora je uočio da je broj bazični princip univerzuma i da proporcionalnost njegovu strukturu čini harmoničnom. On razotkriva zakonitosti skladnih vibracije žice i muzici pripisuje sposobnost direktne demonstracije znanja o skladu i jedinstvu. Najvažniji izvor za upoznavanje Pitagorine doktrine je Platonov dijalog *Timaj* upotpunjen komentarima heleniste Proklusa. *Timaj* se bavi poreklom Kosmosa i pretpostavlja egzistenciju Stvaraoca, koji postavlja poredak univerzuma kroz 4 tvoračka elementa koja čine tetradu. Matematička proporcija na kojoj je izgrađena tetrada reprodukuje nebesku harmoniju i čini fizički svet konsonantnim sa konceptualnim. Zahvaljujući prisustvu analogne proporcije u muzici, muzika zadobija izuzetno mesto direktnog prenosioca nebeske harmonije. Pitagorin učenik Okelus de Lukanija u delu *De universi natura* uvodi pojam promene: on govori o tome da se četiri elementa konstantno transformišu iako su deo stabilnog sistema. Klasični pisac koji je ovu ideje preneo najvećem broju čitalaca bio je Ovidije. U poslednjoj knjizi svojih *Metamorfoza* Ovidije govori o Numi Pompiliju koji odlazi da Pitagori postavi pitanje koji je generalni zakon prirode i saznaje da su "sve stvari u stanju protoka, što je postojalo nestaje, čega nema nastaje i čitav krug se beskonačno ponavlja. Sve se menja, ali suma ostaje nepromenjena (*summa tamen omnia constant*)" (Heninger, 1974: 51). Zbog numeričke definicije Boga kao monade Pitagora se smatra osloncem monoteizma i samim tim hrišćanske teologije. Odnos konačnog i beskonačnog razrešen je u dimenziji "vremena" ustanovljenoj u Platonovom *Timaju* (Platon, 1979: 216). Kretanje sveta u skladu s brojem Platon naziva "aritmija": vreme ostvaruje konstantan protok a istovremeno egzistira Parmenidova realnost koja je homogeno, nedeljivo i nepokretno jedinstvo.

Mislioni ranog hrišćanstva, Boecije i Avgustin, prihvataju ideje Platona i Aristotela: Boecije definiše muziku kao znanje o skladu, harmoniji, koje se odnosi na svet, čoveka ili praktično bavljenje muzikom (*Musica mundana, Musica humana, Musica instrumentalis*); Avgustin se bavi blagotvornim dejstvom muzike na čoveka. U svesti hrišćanskih teologa dominira statična vizija univerzuma, čije je poreklo u Aristotelovoj filozofiji: sve pojave na svetu samo su različiti oblici, forme, ovaploćenja materije. Do promene ovakve vizije sveta doći će tek u periodu renesanse.

Počev od 12 veka hrišćanski mislioci su, pribegavajući metafori, Boga opisivali kako sferu čiji je centar svugde a opseg nigde, tako su rešavali pitanje sveprisutnosti Boga i istovremeno ga lišili prostornosti. Nikola Kuzanski (1401–1464), poslednji veliki srednjevekovni mislilac, prvi je izložio ideju da je svemir beskrajan: Bog se nalazi svuda i nigde. Nikola Kuzanski, pripadnik istočne hrišćanske crkve, postaje ključni filozof renesanse, jer teološku misteriju prenosi na misteriju prirode. Prihvatanje njegovih ideja izaziva odvajanje hrišćanske doktrine od aristotelijanstva i obraćanje platonističkoj viziji sveta. Prvi dokazi Đordana Bruna da je kosmos beskonačan, da nema centra već se sastoji od bezbrojnih solarnih sistema, kao realna potvrda teološke ideje beskonačnosti, izazvali su istovremeno užas i divljenje.

Marsilio Fičino (Marcilio Ficino) firentinski filozof s kraja 15 veka, neoplatoničar i mistik, u delima *Liber de Sole*, komentarima na Platonove dijaloge *Timaeus* i *Symposium*, i delu posvećenom medicini *De vita coelitus comparanda* (1489) govori o poetskoj ekstazi, koja dušu vodi od prizemnih stvari natrag do lepote i jedinstva u Bogu. Fičino pod uticajem neoplatoničara Plotina, Proklusa i Porfirija, muzici pripisuje okultnu moć, koja na čovekovu prirodu može da deluje jače od medicine. I Đirolamo Frakastoro (Girolamo Fracastoro, 1478–1553) se bavi ekstazom. U njegovoj teoriji ističe se snaga imaginacije i pojam "pokretanja" koji proističe iz Platonove ideje transa: "pesnika pokreće istina, ali i on ima moć da pokrene slušaoce". U delu *Turrius sive de intellectione* Frakastoro veliča imaginaciju kao vrhunsku mentalnu sposobnost. Frakastoro se obraća ezoteričnoj strani neoplatonističke tradicije, koja spoznaju istine ne ograničava na znanje o simetriji, proporciji i harmoniji, već u duhu umetnika pretpostavlja prisustvo mistične moći, do koje se stiže putem ekstaze, platonističkog božanskog ludila. Ove ideje su podstakle seriju orfičkih teza Fičinovog učenika Pika dela Mirandole (Pico della Mirandola) i postale baza firentinskog kulta orfičke muzičke magije (Tomlinson, 1988: 132). Mistična filozofija i poetika ekstaze inspirišu nastanak prvih italijanskih opera: *Euridice* i *Orpheo*, uverenje da se religiozni misticizam može pobuditi dejstvom muzike postavlja se u sam temelj italijanskog baroknog ukusa.

Neoplatonistička doktrina krije i zamisao o poznavanju "tajne kreativnosti", koja se zasniva na hermetičkoj doktrini Hermesa Trismegistosa. U periodu renesanse hermetikom su se bavili alhemičari, a fascinacija alhemijom prenosi se sve do Njutna. Njen poklonik je bio je i Leonardo da Vinči (Leonardo da Vinci, 1452–1519). Da Vinči se bavio se dinamikom, rastom kretanjem i propadanjem sveta, dinamičkim analogijama makro i mikro kosmosa (npr. udisaj-izdisaj, plima- oseka). On prepoznaje organska svojstva univerzuma, vidi ga kao super idealni mehanizam, organizam. Leonardo uvodi koncept mentalne progresije ideja u postupku kreacije. Inspiraciju je pronašao u poslednjoj knjizi Ovidijevih *Metamorfoza*: cikličnost promena prisutna je u kosmosu kao i u čovekovom životu. Leonardov evolutivni metod se odnosi kako na prirodu tako i na umetničko delo: sve kao i crtež počinje od tačke, potom sledi akumulacija fizička, psihološka i idejna. Poslednje godine života Leonardo je proveo u službi francuskog kralja Fransa I, za koga gradi veličanstvenu palatu Šambor. Leonardove ideje tim putem su se ugradile u francuski ukus.

Johan Kepler (1571–1630) ostvaruje sintezu pitagorejsko-platonističkog tumačenja muzike u delu *Harmonija sveta* (*De harmonica mundi*). On razlikuje čulne i inteligibilne harmonije, harmoniju shvata kao relaciju, a muziku kao model tumačenja sveta. Kepler uvodi pojam "muzike sfera", božanskog plana koji upravlja univerzumom. "Muzika sfera", jedinstveno pitagorejsko viđenje stvarnosti, pokriva širok dijapazon od kretanja nebeskih tela do ljudskog iskustva i postaje idealni uzor lepote u umetnosti.

3. BAROKNE IDEJE: SLOBODA, PROMENA, BESKONAČNOST

Francuski duh početkom 17 veka ogleda se u francuskoj književnosti tog doba (označenoj kao "francuski klasicizam"). Francuska muzika ovog doba pod snažnom je dominacijom pesničkih dela, jedinstvo poetske metrike sa muzičkom metrikom, opsesija korektnim izgovorom francuskog jezika, rafinman stila kultivisan u salonu gospođe Rambuje, primat reči nad muzikom u suptilnim dvorskim arijama, čine ovu muziku bližu renesansnim idealima, nego italijanskom ukusu izraženom u prvim baroknim operama, inspirisanim pojmom ekstaze i ideološki obojenim idejama kontrareformacije. Može se postaviti pitanje u kojoj meri francuska muzika 17 veka pripada baroku, odnosno, šta je ono

što je manifestacija baroknih ideja u francuskoj kulturi. Odgovor se nalazi u domenu filozofije, stavovima dvojice ključnih francuskih filozofa s početka 17. veka, Dekarta i Mersena.

Mersen (Mersenne, 2011) usvaja Keplerovu ideju o postojanju "harmonije sfera" i tumači je kao osnov misteriozne moći koju muzika ima u čovekovom životu. On govori o korisnosti harmonije *utilite de l'harmonie* pozivajući se na Tertulijanov pojam *modulabantur Christum* i identifikujući Hrista sa Orfejem (Magnard, 2011: 34). U skladu s pitagorejskim idejama veliča tetrahord i u njemu vidi metaforu 4 osnovna ljudska karaktera (*humeurs*). Važnu ulogu u muzici pripisuje akcentovanju i ritmu, jer pokret, pokretanje (*mouvement*) je osnov sveta. Mersen uvodi koncept zadovoljstva (*plaisir*), koje definiše kao senzibilitet za uočavanje finih razlika, na kome počiva spremnost za prihvatanje uticaja muzike i njenog značenja. Mersen nam otkriva na koji je način značenje skriveno u ekspresiji - ono je uvek samo eho („*le sens est toujours fils d'Echo*“). Kao što je eho proizvod beskonačne refleksije zvuka, tako i je beskonačno raznovrstan i doživljaj u duhu različitih individua slušalaca. Teorija zadovoljstva se konfrontira koncepciji znaka i vodi manirizmu u umetničkoj praksi: metafore, poređenja, variranja, razbijaju jedinstvo izraza.

Filozof i matematičar Rene Dekart, bio je pripadnik kartezijskog hrišćanskog reda, koji je objavljen kao klasičan. Dekartova reakcija na nove kosmološke ideje je zamisao poretka zasnovanog na proučavanju geometrije. U delu *Rasprava o metodi* on kaže: "ja volim matematiku jer mi se dopada sigurnost i evidentnost njenog rezonovanja". Ovaj dobri učenik jezuita uspeo je da pomiri konstantnost Boga i nekonstantnost sveta. Savremeni filozof Kane (Pierre-Alain Cahné) u tekstu *Filozof baroknog doba (Le Philosophe du temps Baroque)* ispituje na koji način Dekart, tradicionalno pripadnik francuskog klasicizma, pripada baroknom dobu. Sklon paradoksu, Dekart metamorfozu doživljava kao znak "svetlosti postojanosti". On se suočava sa etičkom dilemom: kako savladati neodlučnost s obzirom na slobodu koja je čoveku data, kako delovati i izbeći razočaranje, posledicu svih lažnih znanja, lažnih nauka, lažnih proroka. Dekartova etička dilema prezentovana je u Kornejevim tragedijama, čiji su heroji suočeni sa neophodnošću izbora i donošenja odluke. Rešenje Dekart pronalazi u pojmu "časti". Čast, definicija etičke istine, najdostojanstvenija je ideja čoveka o samom sebi. "Istina" je za Dekarta "moja stvar", time samosvest zadobija punu snagu. Dekart pripada baroku, stilu koji slavi sve ljudsko satkano od snova, igru tame i svetlosti. Fasciniran je optičkom igrom atmosferskih fenomena promene agregatnog stanja vode: magle, duge, snega, igrom prelamanja svetlosti, fenomenima ogledala i duge, inkarnacijama skeptičkog podrhtavanja, nestabilnosti univerzuma, sve samim simbolima baroka. Duga, kao rezultat prelamanja svetlosti kroz suspenziju kapljica kiše, je interesantan primer njegovog senzibiliteta, ona je za njega simbol svake iluzije, različitosti pogleda na svet, uverenja da je lična vizija sveta iluzija, "samo jedan od mogućih svetova". Dekart razotkriva na originalan način i pojam beskonačnosti. Izvodi ga iz svoje koncepcije Boga kao posledicu odsustva finalnosti: iz "mislim dakle postojim" direktno sledi da Bog postoji; pošto apriori poseduje kvalitet savršenstva, Bog je takođe slobodan; njegova je sloboda drugačija od čovekove, ravnodušna je jer on nema cilj (cilj postoji samo tamo gde nesto nedostaje); dakle, svet je beskrajn i beskonačan. Iz ove misli rađa se ideju o apsurdnosti nasuprot njoj se, kao odbrana, javlja dionizijska sklonost prihvatanja radosti životnog trenutka. Za Dekarta smrt je samo poslednji oblik metamorfoze, ona ga ne plaši, prisustvo smrti izaziva uvećanje kreativne energije. Neuništivu energiju svoga "kogito", energiju koja je afirmacija same sebe, Dekart utelovljuje u francuski duh 17. veka.

4. IDEJE O SLOBODI, PROMENI I BESKRAJU IZRAŽENE MUZIKOM

U samom temelju baroknog stila, nalazi se zajednički koren italijanske barokne opere i francuskog dvorskog baleta, karnevalska igra, maskarada. Procvat karnevala na tlu evropskih zemalja u periodu na prelazu 16. u 17. vek pokazatelj je jake težnja za demonstracijom slobode, i rušenjem starog poretka vrednosti. Karneval je arhaičan oblika ujedinjenja zajednice, čije je poreklo potiče iz vremena mitskog načina mišljenja. Razdoblja u kojima zajednica priziva mitski pogled uvek su periodi neizvesnosti, transformacije, tranzicije, mitsko se priziva kao pomoć nesvesnom da sakupi životnu energiju i preusmeri je. Karnevali su manifestacije društva u kojim je poenta njegovo jedinstvo, celovitost, pa energija u karnevalu ide u dva smera: od popularne ka visokoj kulturi (kao njena imitacija, ili želja za rušenjem) i obratno od visoke ka popularnoj (kao nametanje ideala, ili oslobađanje od krutih pravila, približavanje umetnika, slobodnih duhova narodu). Kao što prema

Platonu, muzika otkriva stanje duha u jednoj državi, karneval nadvladavanjem apolonijuskog ili dionizijskog elementa u njemu, razotkriva prisustvo tvoračkih ili naprotiv rušilačkih tendencija, karnevalska muzika je simbol kretanja i mogućnosti rađanja reda lepote, smisla iz haosa, nereda, ružnoće i besmisla. U periodu renesanse karneval se rađa iz obnove interesovanja za antičko doba, obnove dionizijskih svečanosti. Početkom 17. veka karnevali i maskarade, obnovljene dionizijske svečanosti istovremeno će pokrenuti obnovu grčke tragedije (koja inicira rađanje italijanske barokne opere), kao i rađanje nove umetničke forme francuskog dvorskog baleta *ballet de cour*.

Dvorski balet predstavlja političko oružje monrha, učestvovanjem u plesu nameće se uloga idealnog dvoranina. Po uzoru na italijanske maskarade i pastorele u Francuskoj nastaju brojni dvorski baleti. „Divertissement“ *Le Paradis d'Amour* predstavljen je 1572. godine povodom venčanja Anrija od Navare i Margarite Valoa, *Circe ou le Ballet comique de la Royne* povodom venčanja kraljičine sestre. Veliki balovi održavali su se u Palais Royal, a kralj je zabranio učešće onima koji nisu maskirani. Pitagorejsko -platonistička baza ovih balova ogleda se u pažljivo isplaniranim geometrijskim figurama *grand ballet*-a, u kome su učestvovali predstavnici visokog plemstva i sam kralj. *Entrees* su odvajali scene, a *danses de caractere* su predstavljale različite nacionalne karakteristike. Luj XIII je 1635. igrao ulogu demona vatre u *Ballet de la Merlaison*, koji je sam komponovao. *Grand Bal de la Douairiere de Billbahaut* 1626, *Ballet des quatres Monarchies Chrestiennes* simbolizuju povezivanje nacija kroz ples. *Ballet de Casandre* iz 1651. je prvi u kom je nastupio 13- godišnji Luj XIV, a najpoznatiji je *Ballet de la Nuit* izveden 1653. u kome se mladi kralj pojavljuje u ulozi izlazećeg sunca (Anthony, 1978).

Pogrešno bi bilo u tumačenju dvorskog baleta isticati samo društvenu ideološku funkciju, simboliku ujedinjenja nacija kroz jedinstvo njihovih nacionalnih igara. Funkcija dvorskog baleta je pre svega demonstracija usvajanja novog pogleda na kosmos, prihvatanja nove beskonačne vizije univerzuma. Neoplatonističko uverenje da muzika odražava univerzum, francuska kultura usvaja na originalan način: kao što se u nezivesnosti kosmičkog beskraj izdvaja snaga Sunca, koja privlači planete i njihovo kretanje čini pravilnim i usaglašenim, tako u snazi muzike, ritma, plesa i njihovom dejstvu na čoveka treba tražiti potencijal zajedništva. Dvorski balet je podsećanje na zajedničke interese i poreklo, podsećanje na antičku kulturu i pitagorejsko tumačenje muzike, a ima i moć demonstracije, ubeđivanja i prihvatanja novih naučnih ideja. Ples kao demonstracija usaglašenog kretanja, iz dvorskog baleta prelazi u oblike čiste instrumentalne umetnosti, baroknu svitu igara. Inspirisana idejom "muzike sfera, muzike kao "eha univerzuma", francuska kultura pronalazi originalno rešenje istovremenog prihvatanja zastrašujuće vizije beskraj kao i ideje samosvesti izražene Dekartovim "*cogito ergo sum*".

5. SIMBOLIKA BAROKNE FORME SVITE IGARA

Dekart je muziku video kao intelektualnu aktivnost, simbol reda, poretka. Žan Batist Lili je bio realizator Dekartove muzičke teorije izložene u delu *Compendium musicae*. Instrumentalne numere kojima obiluju Lilijeve opere, bile su model su za formiranje barokne svite igara.

Zamisao o slobodi, kao proizvoljnom kretanju unutar dozvoljenih granica otelotvorena je u nemetričkim preludijumima francuskih lautista i klavsenista: zakonitost koja koordiniše njihov naizgled fluidan tok je modus (u periodu u kome klasična nauka o harmoniji nije još formirana, harmoniju je kao u antičko doba činio modus) [Primer 1: Nemetrički prelud Luja Kuprena].

Igre raznovrsnih metričkih obrazaca treba posmatrati kao demonstraciju ritmičkog kretanja, realizaciju istovremeno Platonovog pojma "aritmije" i Keplerove vizije skladnog kretanja planeta. Proporcionalnost koju je Kepler uočio u ciklusima kruženja planeta sunčevog sistema, treba preneti na odnos igara u sviti, tek doslednim sprovođenjem principa metričke proporcionalnosti ističe se njeno autentično poreklo svite kao "eha univerzuma". [Primer 2: II ordre Fransa Kuprena].

Zastrašujuća svest o beskonačnosti je najznačajnija barokna ideja, koju muzika može da odrazi bolje i ubedljivije od bilo koje druge umetnosti. U muzici pojam beskonačnosti nije sadržan samo u trajanju (koje je uvek ograničeno na segment u vremenu), već u neodređenosti, odsustvu formalnog centra, odsustvu unapred zadatog plana. Usvajanjem postupaka improvizacije, variranja, ornamentacije, francuski kompozitori demonstriraju prihvatanje Dekartovog stava o postojanju "beskonačno mnogo svetova", manifestacije individualne slobode. Beskonačnost je najubedljivije

dočarana omiljenim varijacionim formama pasakalje i čakone, postavljenim najčešće na kraju svite. U ovim varijacionim formama broj varijacija može da se proizvoljno uvećava cikličnim ponavljanjem i slobodnom improvizacijom dodatnog broja novih varijacija. Italijan Girolamo Frescobaldi, savremenik i blizak saradnik Galileo Galileja i pape Urbana VIII, razvio je stil interpretacije na klavijaturnim instrumentima u kome (u predgovoru svojih Tokata i Partita) izričito naglašava "aleatoriku", mogućnost proizvoljnog odabira, dodavanja ili naprotiv isključenja muzičkih celina (Hammond, 1983). Frescobaldijeva kompozicija *Cento Partite sopra Passacagli* sadrži 124 varijacije, u njoj se više puta smenjuju čakona i pasakalja, a metrika se menja čak 16 puta. [Primer 3: G.Frescobaldi *Cento Partite sopra Passacagli*]. Ovo je najduže varijaciono delo muzike 17. veka. Popularnost pasakalja i čakona i njihovo prisustvo u "francuskom ukusu" nastavljaju se sve do kraja barokne epohe, one su bile omiljeni završni stav i u galantnim svečanostima i Ramoovim operama.

Primer 1: Nemetrički prelud Luja Kuprena

Prelude (ré mineur) Louis Couperin

Primer 2:

François Couperin II ordre

Allemande C; Premier courante 3/2; Seconde courante 3/2; Sarabande 3; L'Antonine 3; Gavotte 2; Menuet 3; Les Canaries 3; Passepied 3/8; Rigaudon 2; La Charoloise 6/8; La Diane 4/8; Fanfare 6/8; La Terpsichore 3; La Florentine 12/16; La Garnier 6/8; La Babet 6/8; Les Ideés Heureuses C; la Mimi 3; La Diligente 6/8; La Flateuse 3; La Voluptueuse 6/8; Les Pappilons 6/16

Primer 3:

G.Frescobaldi: Cento Partite sopra Passacagli

C6/4; 3/2; C3/2; 6/4; C3/2; O3; C3; 3;

6/4; 3/2; C3; 3/2; C3/2; 3; 6/4; 3; C3

La Passacagli si potranno separamente sonare, conforme à chi piû piacerà con agiustare il tempo dell'una è altra parte cossi delle Ciaccone

Može se uspostaviti analogija između karakteristika francuske svite igara sa likovnim umetnostima francuske kulture 17. veka. U francuskom baroknom slikarstvu razvija se pojam "atmosferske perspektive" koja viziju gledaoca zamagljuje, detalje čini nevažnim naspram celine, u kojoj se sve stapa u izmaglici beskraj. Analogno, u baroknoj sviti igara zvučna vertikalna dominira nad

horizontalom, a beskraj je nagovešten improvizacijom, ornamentacijom i slobodom forme. Kao i u likovnim delima i u muzici francuskog baroka ispoljava se "skeptičko podrhtavanje", koje se realizuje primenom "inegaliteta"- specifičnog oblika variranja pulsacije najsitnijih ritmičkih jedinica.

Pogrešno bi bilo muziku francuskih muzičara 17 veka posmatrati kao puku mehaničku analogiju kretanja u kosmosu, jer za njih jedinstvo muzike, prirode i čoveka postoji u spiritualnom prostoru. Njihovu muziku takođe, ne treba reprodukovati mehanicistički, jer su im značajni principi neodređenosti i nedeterminisanosti. Idejnu podlogu svite igara čini eksplicitno prihvatanje novih kosmoloških otkrića, istovremeno sa prihvatanjem baroknih ideja o "postojanju beskrajno mnogo svetova" izraženih u ukupnom naučnom opusu francuskog matematičara i filozofa Dekarta.

Literatura

- Cahné, P.A.. 1980. *Un Autre Descartes: Le Philosophe Et Son Langage (Bibliothèque D'Histoire de la Philosophie)*. Librairie Philosophique J. Vrin. ISBN-10: 2711601005 ISBN-13: 978-2711601004
- Hammond, F. 1983. *Girolamo Frescobaldi*, Cambridge, Massachusetts, and London England, Harvard University Press.
- Heninger, S.K.Jr. 1974. *Touches of Sweet Harmony. Pythagorean Cosmology and Renaissance Poetics*. San Marino, California, The Huntington Library.
- Hersch, J. 1998. *Историја филозофије: филозофско чуђење*, превод дела : *L'Étonnement philosophique: une histoire de la philosophie*, Jeanne Hersch, превод са француског Фрида Филиповић, Миодраг Радовић, Нови Сад: Светови.
- Kenyon, N. ed. 1988. *Authenticity and Early Music, a symposium*. New York, Oxford University Press.
- Magnard, P. 2011. "*L'harmonie universelle de Georges de Venise à Marin Mersenne*", Dostupno na: <http://centre-bachelard.u-bourgogne.fr/Z-magnard.pdf> [26.06.2011].
- Mersenne, M. 1626. *Harmonie universelle, contenant la theorie et la pratique de la Musique, Ou il est traite de la Nature des Sons, & des Mouuemens, des Consonances, des Dissonances, des Genres, des Modes, de la Composition, de la Voix, des Chants, & de toutes sortes d'Instrumens Harmoniques*. Paris, Sebastien Cramoisy Imprimeur ordinaire du Roy, MDCXXVI, Free public domain sheet music from IMSLP / Petrucci Music Library. Dostupno na: [http://imslp.org/wiki/Harmonie_universelle_\(Mersenne,_Marin\)](http://imslp.org/wiki/Harmonie_universelle_(Mersenne,_Marin)) [26.06.2011].
- Platon, 1979. *Dijalozi Teetet (ili o znanju, istraživački dijalog) i Fileb (ili o nasladi, etički dijalog)*. Preveli s grčkog Veljko Gortan, Milivoj Sironić, Zagreb: ITRO «Naprijed»
- Trevor-Roper, H. 1968. *The Baroque Century in The Golden Age of Europe. From Elizabeth to the Sun King*. Edited by Hugh Trevor-Roper. Thames and Hudson Ltd.London. Bonanza books, New York.
- Tomlinson, G. 1988. *The historian, the performer, and authentic meaning in music, Authenticity and Early Music, a symposium*. Edited by Nicholas Kenyon, Oxford New York, Oxford university press. pp.115–136.

Svetlana Stojanović Kutlača, DA

Music High School „Josip Slavenski“, Early Music department, Belgrade

MUSIC AS AN ECHO OF THE UNIVERSE. SYMBOLISM OF BAROQUE INSTRUMENTAL FORMS OF PRELUDE, DANCE SUITES AND VARIATIONS

Summary

A new vision of universe in French 17th century culture, had impact on forming new instrumental music forms. Forming of "French taste" is based on music theory by Mersenne, and philosophy of self- consciousness by Descartes. Attitude that "music is echo of the universe" expressed by Marin Mersenne, joins symbolic meaning to music forms. Analysis of Descartes taught entrusts performer with role of new ideas of freedom, change and infinity interpreter. Uncovering of metaphorical meaning of baroque dance suite form completes idea of authenticity of music interpretation. French preludes non- mesures even with their visual appearance evoke freedom. Dance suite is representation of metamorphose, dances are connected by same mode and proportional meter, as demonstration of planetary motion. Infinity is demonstrated by variation forms, passacailles, chaconnas and folias, as their form is opened, and order and number of variations are changeable as new variations can be improvised.

Key words: universe, baroque dance suite, authentic interpretation