

"Principi barokne muzike: improvizacija, ornamentacija, polifonija"

Sažetak

Analiza uzajamne zavisnosti između istorijskih kompozicionih postupaka, istorijske izvođačke prakse i svojstava istorijskih instrumenata je suštinska za savremenu revitalizaciju baroknog stila. Epohom muzičkog baroka dominira neoplatonistička zamisao o moći muzike da demonstrira sklad u kosmosu, ljudskom društvu i prirodi. Sva tri osnovna principa barokne muzike: improvizacija, ornamentacija i polifonija imaju zajednički koren u opštoj ideji muzičke harmonije, čiji se "ključ" krije u šifriranom basu. Preispitivanje italijanske, francuske i nemačke muzike barokne epohe, razotkriva različite koncepcije univerzalne harmonije i načine njenog odražavanja u muzici. Obnova barokne muzike doprinosi ponovnom otvaranju antičkog pitanja o ulozi muzike u društvu i moći interpretatora. Centralna vrednost obnove istorijske izvođačke prakse je u revitalizaciji ideja slobode, kreativnosti i inspiracije kroz praksu improvizacije.

Ključne reči: barok, harmonija, istorijska izvođačka praksa

Uvod

Pokret poznat pod nazivom "rana muzika" (engl. *early music*), ustanovljen 1973. sa početkom izdavanja časopisa "Early Music" u Londonu, posvećen revitalizaciji izvođačkih praksi pretklasičnih umetničkih epoha, sa uspehom osvaja savremenu umetničku muzičku scenu. Predstavnici ovog pokreta muzikolozi, izvođači i dirigenti, koriste širi i korektniji termin "istorijski informisano izvođenje" (engl. *historically informed performance*), "istorijska izvođačka praksa" (engl. *historically performance practice*) ili "autentično izvođenje" (eng. *authentic performance*)¹. Osnovni zahtev istorijske izvođačke prakse je primena istorijskih

¹ Ove termine koriste Dart (Dart, 1969: str. 11-17) i Donigton (Donigton, 1989: str. 27-43). U traganju za autentičnom interpretacijom muzike barokne epohe Haskell kao njenog utemeljitelja identifikuje Dolmeča (Arnold Dolmetsch), pokretača antiromantične tendencije u interpretaciji (Haskell, 1988: str. 32).

instrumenata, koji obezbeđuju adekvatnu zvučnu boju i diktiraju određene izvođačke postupke. Rekonstrukcija i primena istorijskih instrumenata predstavlja samo potreban, ali ne i dovoljan uslov za revitalizaciju istorijskog repertoara i postizanje efekta autentičnosti. Neophodna je i rekonstrukcija društvenog i duhovnog prostora i specifičnih estetskih i stilskih kriterijuma. Predmet ovog rada je analiza veze između istorijskih kompozicionih postupaka i istorijske izvođačke prakse s jedne, i filozofskog i muzičkog pojma harmonije s druge strane, koja je neophodna za savremenu revitalizaciju baroknog stila.

Svojstva istorijskih instrumenata određuju mogućnosti artikulacije, fraziranja, ornamenatacije, i u sprezi su sa manirima barokne interpretacije. Na primer: kratak ton muzičkog instrumenta diktira potrebu za dodatnom improvizacijom i ornamentacijom, a nedinamičnost ili ograničeni zvučni dijapazon, ograničenu primenu dinamike u muzičkoj ekspresiji. U skladu sa mogućnostima instrumenata koje su imali na raspolaganju, kompozitori barokne epohe, razvili su adekvatne kompozicione postupke, pa je bespredmetno govoriti o nesavršenostima istorijskih instrumenata u poređenju sa odgovarajućim instrumentima kasnijih epoha. Takođe, oni su se oslanjali na mogućnosti tradicionalne nasleđene izvođačke prakse, na primer razvijenu izvođačku praksu neposredne interpretacije (improvizacije, ornamentacije, kontrapunktskog variranja), koju Dart identifikuje terminom ekstemporizacija (eng. *extemporisation*) (Dart, 1969: str.59), pa je bespredmetno govoriti i o ograničenostima njihovog notnog zapisa. Finalni muzički kvalitet njihovih dela diktirala su i akustička svojstva prostora, njihova reverberacija i dimenzije auditorijuma. Zvučni dijapazon istorijskih instrumenata, ostvarivao je potpuni efekat u sprezi sa povišenom akustikom crkava, njihovim oblikom i materijalom ili naprotiv, svedenim dimenzijama muzičke sobe (Didier, 1985: str. 129-152). Svrha i primena muzike, diktirala je kompleksnost dela i stepen elaboracije. Sakralnost ili profanost, religijska namena ili uloga u negovanju aristokratskih vrednosti, diktirale su istovremeno graditeljske kvalitete instrumenata i interpretativne postupke. Uslovljena prirodom instrumenata i vokala, ali i opštom duhovnom klimom, dinamika je bila samo beznačajno ekspresivno sredstvo u poređenju sa improvizacijom, ornamentacijom, tonalnim bojama (koje nastaju kao posledica istorijske nejednake temperacije muzičkih instrumenata) ili postupkom uslozňjavanja muzičkog sloga dodavanjem polifonih slojeva.

Stilski zahtevi barokne epohe počivaju na aktuelnoj viziji sveta i čovekovog položaja u njemu. U osnovi barokne umetnosti bile su nove ideje o potrebi za slobodnim izražavanjem afekata i individualnim doživljajem muzike, pokrenute u pokretu kontrareformacije. Stil barokne epohe nije jedinstven, razlikuje se od nacije do nacije, iako je u periodu XVII do polovine XVIII veka, više nego ikada ranije, došlo do intenzivnog kretanja umetnika. Svaki

od nacionalnih stilova može se posmatrati kao jedinstvena kombinacija novih ideala i nasleđenih estetskih kriterijuma i muzičke prakse. Barokna umetnost razvija se uporedo sa jednom od najvećih promena zapadne civilizacije, početkom Novog veka, doba nauke. Saznanja u domenu kosmologije, fizike, filozofije i teorije društva odrazila su se i na umetnost, pogotovo muziku. Kao posledica obnove neoplatonističkih ideja (Dart, 1969: str.111; Didier, 1985: str. 41-59), u baroku dolazi do ponovnog oživljavanja antičkih ideja o moći muzike i njenom dejstvu na čoveka². Muzika baroka je, kao i druge umetnosti tog doba, podređena religijskim i širim društvenim ciljevima³. Na temelju neoplatonističke ideje da muzika može istovremeno da demonstrira sklad u prirodi, kosmosu i da ga inicira u čoveku, epohom muzičkog baroka dominira pojam harmonije. Sva tri osnovna principa barokne muzike: improvizacija, ornamentacija i polifonija imaju zajednički koren u opštoj filozofskoj ideji - ideji harmonije, kao i u muzičkoj ideji akorda, vertikale, koja se od perioda renesanse ispoljava u šifriranom basu, a koju pod pojmom harmonije identifikuje 1722. godine Ramo (Jean Philippe Rameau), u delu *Traktat o harmoniji (Traite de l'harmonie, 1722)*.

Pojmanje harmonije različito je u različitim periodima, ranom, srednjem i zrelom baroku, kao i u različitim nacionalnim, religijskim i društvenim segmentima zapadne kulture. Kako je poreklo muzičkog pojma harmonije u osnovi filozofsko, rad ima za cilj da ukaže na potrebu za diferenciranjem stilskih i kulturoloških elemenata ukusa i imaginacije tri osnovna evidentno različita nacionalna stila: italijanskog, francuskog i nemačkog (različite nacionalne stilove identifikuje Donington, 1989: str.101). Razmatranja u radu usmerena su više na stanje i sklonosti uma u okviru individualnih nacionalnih stilova barokne epohe, nego na set primenjenih tehnika.

Barok i ideja "harmonije"

U svetu socijalnih i religijskih konflikata XVII i XVIII veka, uloga umetnosti je bila da da ostvari izvesnu stabilnost (Toman, 2010: str. 7). Prema Tomanu, duh baroka je najsnažnije evociran naslovom dela španskog pesnika Kalderona de la Barke *Veliki teatar sveta* (Toman, 2010: str. 7). Kalderonov koncept „života kao teatra“ sugeriše da se individue ponašaju kao glumci pred Bogom, njihova pozornica je svet. Sveštenstvo i plemstvo rukovodili su svetskim teatrom kao ogledalom višeg, božanskog poretka. Osnovni zahtevi koje su postavili baroknoj

² Muzika je od antičkog vremena bila simbolički jezik univerzalne harmonije, odraz, zamisao i potvrda univerzalnog sklada. Za Pitagoru ona je bila nauka, jedna od četiri discipline u kvadrivijumu, pored matematike, geometrije i astronomije.

³ Univerzalnost i apstrakcija muzičkog jezika pretvaraju muziku u sredstvo alegorije, metafore, simbolike.

umetnosti bili su retorika i ideja koncepta ("končetizam", od italijanskog *concetti*): retorika je trebala da ubedi, zaseni, doprinese utisku moći, raskoši i bujnosti, vodio je princip „očarati i pokrenuti“ (*delectare et movere*); osnovni barokni koncept bila je ideja jedinstva, otelotvorena u ideji "univerzalne harmonije" (Toman, 2010: str. 11). U temelju umetničkog koncepta svakog baroknog dela, pa i likovnog, literarnog ili muzičkog nalazi se ideja harmonije⁴. Ona je zasnovana na obnovi antičkih ideja o muzici i njenoj vaspitnoj moći⁵, kao i mogućnosti čulne percepcije⁶. Ideja vaspitanja, plemenitosti čvrsto je povezana sa muzikom. Uverenje baroknih umetnika da muzika odražava čovekov karakter, društveno uređenje i duhovni pogled na svet, počiva na temelju antičke civilizacije.

Italijanski ukus

Za rađanje umetnosti Novog veka bila je od presudne važnosti filozofska misao firentinca Marsilija Fičina (Marsilio Ficino), autora komentara na Platonove dijaloge *Fileb* i *Simpozijum*, u kojima se govori o poetskoj ekstazi (Heninger, 1974: str. XIV). Fičino ove ideje poistovećuje sa verskim zanosom, tvrdeći da lepota i umetnost vode dušu od prizemnih svetskih stvari ka jedinstvu u Bogu (Tomlinson, 1988: str. 115-136). Fičinov misticizam podstakao je seriju orfičkih teza mladog filozofa Pika dela Mirandole (Pico della Mirandola) (Heninger, 1974: str. 11), koje su postale baza elitističkog firentinskog kruga muzičara, utemeljitelja broknog stila.

Đirolamo Frakastoro (1478–1553) u delu *Pitanja simpatije i antipatije među stvarima* (*De sympathia et antipathia rerum*) objašnjava kako umetnik deluje na publiku, projektujući sopstveno iskustvo (Koenigsberger, 1979: str. 257). U njegovoj teoriji ističe se snaga imaginacije i pojam *ekstaze*, koji proističe iz Platonove ideje transa, (Dart, 1969: str. 103). U skladu sa njegovim idejama ekspresija, platonističko božansko ludilo, čiji je glavni mitološki predstavnik bog Apolon, izbiće u prvi plan u baroknoj umetnosti⁷. Iz manirizma pozne

⁴ Ideju harmonije prvi povezuje sa muzikom Platon, koji se time može smatrati osnivačem filozofije umetnosti (Strunk, 1969). U svom centralnom filozofskom delu *Država*, Platon muzici postavlja zahtev da služi kao instrument izgradnje harmonične ličnosti slobodnog čoveka i tako doprinese formiranju idealne državne zajednice.

⁵ Aristotel produbljuje svest o vaspitnoj moći muzike ističući da ona pročišćava osećanja, budi entuzijazam i pomaže razvoju ne servilnog, već slobodnog i plemenitog duha.

⁶ Aristoksen ide korak dalje u otkrivanju dejstva muzike, ističući čovekovu sposobnost čulne percepcije nasuprot racionalnoj i sposobnost formiranja impresija i njihovog memorisanja. on postavlja temelj filozofiji ukusa.

⁷ U delu *Rođenje tragedije ili helenstvo i pesimizam Niče* predočava koren zapadnoevropske civilizacije kroz dva helenistička umetnička božanstva Apolona i Dionisa. Ova dva boga, nekada sjedinjeni u jednom, simbolišu razumnu i čulnu prirodu čoveka. Nekada zajedno slavljani, njihovi se kultovi odvajaju, Apolon nastavlja da živi kao uzor mudrosti, saznanja, lepote i harmonije u Pitijским svečanostima, a Dioniz u razuzdanim ali

renesanse rađa se barok, stil koji se odlikuje fascinacijom nepravilnim, ali interesantnim i jedinstvenim oblicima prirode (špan. *barocco* – biser nepravilnog oblika).

Venecijanac Carlino (Giuseppe Zarlino), u delu *Instituzioni armoniche* (1558) izlaže prvu teoriju akorada i sugeriše razvoj muzičke kompozicije na temelju šifriranog basa postupkom ekstemporizacije, slobodnog kretanja u okvirima unapred postavljenih zakonitosti sklada. U delima *Dimostrazioni armoniche* (1571) i *Sopplimneti musicali* (1588) on ustanovljava principe komponovanja, primarnu ulogu dodeljuje harmoniji, a sekundarnu disharmoniji. Ističući neophodnu ulogu disonance, kako bi se potencirala okrutnost ili tuga u poetskom tekstu, Carlino daje primat harmoniji u izražavanju afekata nad svim ostalim muzičkim sredstvima. Najjednostavniji postupci ekstemporizacije, korišćeni su još u ranoj renesansi i poznati su bili pod nazivom diminucija ili deljenje (*division*). Ekstemporizacija koja se razvija u italijanskom baroku u obliku improvizacije utemeljene na basu, nastaje kao efekat trenutne inspiracije u izražavanju afekata i želje za proizvođenjem efekata. Improvizacija predstavlja najmoćnije sredstvo retoričkog isticanja -emfaze (lat. *emphanain*, sijati). Ekstemporizacija je, u najrazličitijim oblicima, bila je sastavni element izvođačke veštine svih muzičkih kultura, ali u obliku improvizacije na temelju akorda izgrađenog na basu dostiže vrhunac razvoja u italijanskom baroku. Tokate italijanskih orguljaša, među kojima su najpoznatiji Frescobaldi (Girolamo Frescobaldi) i Rosi (Michelangelo Rossi), bile su slobodne prokomponovane kompozicije, zasnovane na smeni homofonih i polifonih odseka, utemeljenih na nevidljivom ali prisutnom i čujnom strukturnom basu. Može se reći da je jedan od najvećih gubitaka u istoriji zapadne umetničke muzike gubitak barokne improvizacije. Kreativnost izvođača u primeni improvizacije gasila se paralelno sa razdvajanjem uloge izvođača i kompozitora, usložnjavanjem kompozitorskog zapisa i nestankom šifriranog basa. Improvizacija se razvila najpre na harmonskim instrumentima, orguljama, čembalu, lauti, a potom na melodijskim instrumentima i u vokalnoj muzici. Italijansko umeće improvizacije sa oduševljenjem su prihvatili francuski i nemački umetnici. Prema Kuprenovim rečima (1716) bas je temelj muzičke građevine koji čak i kada se čini neupadljiv i nečujan podupire celu strukturu muzičke arhitektonike (Dart, 1969: str. 64). K.F.E. Bah kaže da je praznina kamernog dela bez dobro improvizovane pratnje na harmonskom instrumentu (čembalu, orguljama, lauti, harfi, viola da gambi) očigledna, ali čak i u velikim vokalno instrumentalnim ansamblima, kao što su operski, u kojima se čini da se čembalo ne može čuti, njegovo odsustvo se oseća.

plodonomim i životvornim dionizijskim obredima. Želeći da razume prirodu muzike koja potiče iz oba kulta, a koja odražava duh zapadnoevropske civilizacije, Niče istražuje bit grčke tragedije u kome se objavljuje helenski genije (Nietzsche, 1983).

(Dart, 1969: 64). Tokom XVIII veka umeće improvizacije je počelo da se gubi i zamenili su ga brojni štampani primeri npr. Korelijevih ili Đeminijanijevih violinskih improvizacija. Primena ovih zapisa ima edukativnu ulogu, ali teško da poseduje spontanost i brio originalnog izvođenja. Ubedljiviji efekat postiže skroman izvođač, koji je ovladao tehnikom ekstemporizacije i aktivirao sopstvenu maštu, od virtuoza koji reprodukuje tuđe postupke. U XIX veku usledile su ispisane realizacije šifriranog basa prateće kamerne deonice baso kontinua, koje su još udaljenije od autentičnog izvođenja, jer su bile namenjene i prilagođene instrumentu potpuno drugačijih karakteristika - klaviru, a ne čembalu. Nasuprot savremenom čestom odsustvu improvizacione prakse svojstvene baroknom stilu, istorijski zapisi iz barokne epohe puni su primera prekomerne, ekstravagantne i neprimerene ekstemporizacije. Primena ekstemporizacije sa merom i ukusom je umetnost, koja zahteva najviši stepen ne samo tehničkog znanja već i osećajnog i misaonog poniranja, estetske perfekcije i stvaralačkog pristupa interpretatora muzičkom delu.

Francuski ukus

U periodu kad pojam stila još nije bio definisan, ukus je bio filozofski pojam koji definiše individualni ili nacionalni umetnički afinitet. U evropskoj muzici baroknog perioda od samog početka XVII veka distanciraju se "italijanski" i "francuski" ukus. Italijanski ukus u skladu sa idejama kontrareformacije usvaja u muzici neoplatonistički misticizam, dok francuski, ograničen strogošću Dekartovog racionalizma, ima drugačiji put razvoja, bazira se na Platonovoj ideji formiranja idealne države i vaspitanja aristokratskih vrlina. Tokom XVII veka francuski stil je u velikoj meri zadržao renesansnu praksu (muzika je pretežno bila modalna, vokalna muzika bila je podređena metrici govora, a instrumentalna plesnoj metrici). Delo posvećeno ideji univerzalne harmonije Marena Mersena (Marin Mersenne)⁸ u kome on razmatra različite probleme muzičke teorije i interpretacije, predstavlja temelj francuske muzičke kulture „zlatnog doba“. Mersen govori o utilitarnoj moći harmonije (*utilite de l'harmonie*) (Magnard, 2011: 34); u tetrahordu vidi muzičku metaforu četiri „karaktera“ (*humeurs*); sugeriše da muzika treba što vernije da odražava prirodni ritam reči, da bi reči verno odrazile strasti, u čemu je saglasan sa Platonom. Isti stav o odnosu reči i muzike imao je i Kačini (Caccini) (Dart, 1969: str. 104). Uspostavljanje konsonance Mersen poredi sa

⁸ *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'Instrumes Harmoniques* (Paris, Sebastien Cramoisy, Imprimeur ordinaire du Roy, MDCXXXVI)

načinom na koji se različite boje integrišu u svetlost, simbol perfekcije i jedinstva. On uspostavlja koncept zadovoljstva (fr. *plaisir*), kao senzibiliteta za uočavanje finih razlika. Mersen nam otkriva na koji je način značenje skriveno u ekspresiji, ono je uvek samo eho (Magnard, 2011).

Teorija afekata nalazi se u korenu i italijanskog i francuskog baroknog ukusa, ali se drugačije manifestuje: dok Italijani insistiraju na slobodi interpretatora, ekstazi, Francuzi radije koriste stereotipe, idealizovana emocionalna stanja kao što su radost, ljubav, bol, sumnja, strah. Ispoljavanje afekata u francuskom ukusu skoncentrisano je u uskom prostoru ornamenta, koji je po definiciji "umetnička upotreba disonance" (skretnice, prolaznice ili zadržice). Bogata ornamentacija koja može da ispunjava gotovo svaku jedinicu pulsa za Francuze predstavlja naj snažnije sredstvo retoričke emfaze. Žan Ruso (Jean Rousseau) čuveni gambista iz XVIII veka, rekao je da je muzika bez ornamenta kao „nezrelo voće“ (Tunley, 2004: str. 15), a Mišel Koret (Michel Corrette) opisuje takvu muziku kao „nebrušeni dijamant“ (Tunley, 2004: str. 15). Ornamentacija dostiže vrhunac rafinmana u delima za klavsen (čembalo). Francuski umetnici do maksimuma su iskoristili potencijal njegovog kratkog, svetlucavog tona i veoma fleksibilnog mehanizma. Za francuske muzičare primarna uloga ornamenta nije proširenje dinamičkih mogućnosti, kao što se uobičajeno pogrešno tvrdi, već je ekspresivna, u dobrom izvođenju ornamentacija ne zvuči kao „dodatak“ muzici, već „izvire“ iz nje. Posebnu draž francuskim ornamentima daje nejednaka temperacija, nejednakost 12 polutonova u oktavi stvara efekat različitih zvučnih boja tonaliteta koji je Šarpantje (Marc Antoine Charpentier) nazvao "energija modusa", ona se može kvalifikovati kao "muzička boja" (Didier, 1985: str. 92). Ornamentacija pored dekorativne i retoričke ima u francuskom stilu pre svega ulogu boje. Suptilnost francuskih boja kao i prefinjenost njihovih ritmova, služe karakternom profilisanju. Kuprenov (François Couperin) obiman opus od 27 svita karakternih komada za čembalo (fr. *clavecin*), koje je Kupren nazivao redovi (fr. *ordre*), može se shvatiti kao priručnik na putu ka dostizanju savršenstva aristokratskih vrlina i simbolički univerzum francuskog duha (Stojanović-Kutlača, 2012: str. 117-120). Kuprenov bogat i precizan zapis ornamentacije predstavlja najbolji primer, koji može poslužiti za revitalizaciju dela drugih kompozitora i francuskog ukusa u celini, pogotovu dela vokalne muzike u kojima ornamentacija najčešće nedostaje u notnom zapisu.

Francuska vokalna muzika počiva na pesničkoj tradiciji i razlikuje se od italijanske, tehnički i estetski. Platonistički ideal povezanosti reči i muzike zadržao se u francuskoj muzici duže nego u italijanskoj. Baif (Baïf) je osnovao *Academie de Poésie et de Musique*, u kojoj se negovao kult jedinstva poetske metrike (*vers mesurés*) sa muzičkom metrikom (*musique*

mesurée). Francuski kompozitori i pesnici bili su veoma posvećeni korektnom izgovoru i punktuaciji. Mnoge dvorske arije očaravaju neuhvatljivim ritmom i suptilnom figuracijom, postižući lepotu ne toliko iskrenošću i pasijom koliko delikatnošću izraza i ritmičkom gipkošću (*suppleness*). Dvorske arije dostižu vrhunac u delu Lamberta (Michael Lambert, 1610–1696). U njima nisu upisani ornamenti ali je muzika zahtevala njihovo stilsko izvođenje (npr. "Ombre de mon amant", "Charmante nuit", "Vos mespris chaque jour", itd.). Francuske melodije savremenici su karakterisali pojmom ljupkosti (*douceur*) koji sugerise ne samo njihovu slatku, nežnu stranu, već i njihovu šarmantnu elokvenciju, koja je bila proizvod bogate ornamentacije.

Francuska umetnost na prelazu XVII u XVIII vek ide korak dalje od pitagorejske i platonističke racionalne vizije harmonije, ona se transformiše u doživljaj, atmosferu. Atmosferska perspektiva u delima francuskih umetnika kraja XVII, npr. Lorena (Claude Lorrain) i početka XVIII veka, npr. Vatoa (Jean-Antoine Watteau), u čijoj toplini se mešaju svetlost i tama, nestaju obrisi, simbol je neizvesnosti i nestabilnosti prelaznog perioda, perioda zalaska "Kralja Sunca". I u francuskoj muzici se gubi jasnoća, harmonija sažima obrise, melodija je zamagljena ornamentima, instrumenti se profinjuju, ton se stanjuje, zvuk tone u šapat, forme se rasipaju u minijature. Čak se i u muzičkoj partituri vidi prozračnost, kratak dah, svetlucanje: note su povezane nervoznim nitima ornamentata, aspiracija (uzdaha) i suspenzija (kašnjenja), nije slučajno što će čarolija francuskog duha vaskrsnuti u treptajima impresionizma.

Povratak racionalizma biće i povratak ideje o postojanju realne fizičke zakonitosti harmonije. Ideja „univerzalne harmonije“ prenosi se od Mersena do Ramoa kao najznačajnijeg predstavnika francuskog racionalizma XVIII veka. Ramo definiše savremeni muzički pojam harmonije u delu *Traktat o harmoniji*. Muzički pojam harmonije je za Ramoa naučno zasnovan, počiva na zakonitostima akustike, takođe on vidi prisustvo harmonije u celoj prirodi: "Sve je već jednom rečeno (priroda) je to izgovorila"⁹ (Lescat, 1987:7); "Harmonija koja uzrokuje taj dojam nije slučajno nabačena; ona je razložno zasnovana, i odobrila ju je sama Priroda." (Lescat, 1987:7)¹⁰.

Nemačka muzika barokne epohe, nemački ukus

⁹ „Tout est dit quand (la nature) a une fois prononce“ (prevod autora rada), citirano prema *Lettre aux philosophes, Memoires de Trevoux*, aout 1762, p. 2049

¹⁰ "L'harmonie qui cause cet effet n'est point jettee au hazard; elle est fonndee en raisons, et autorisee par la nature meme" (prevod autora rada).

Široki uvid u postupak revitalizacije barokne muzike postavlja temelje za tumačenje baroknog stila u daleku 1829. godinu i Mendelsonovu postavku Bahove *Pasije po Mateju*. Brojni koncerti "istorijskog" izvođenja, koji su sledili Mendelsonov poduhvat i dalje pokreću isto pitanje: da li savremeni interpretator muzike treba da sledi sopstvenu ličnu inspiraciju ili da traga za autentičnošću i šta autentičnost znači? Muzika nemačkog baroka, može se diferencirati od nemačkog ukusa (*German geschmack*), stila koji je Kvantz (Johann Joachim Quantz) identifikovao kao proizvod ujedinjenja italijanskog i francuskog ukusa 1952. godine. Ovaj stil danas identifikujemo kao galantni stil (Dart, 1969: str. 96). Muzika nemačkog baroka je prva obnovljena (Haskell, 1988: str. 10), ali danas ponovo zahteva preispitivanje. Ono se ne odnosi samo na otkrivanje dela brojnih manje poznatih nemačkih kompozitora, već i na stil i delo velikog Baha. Italijanski i francuski ukus imaju zajednički koren u zamisli univerzalne harmonije. Načini njenog odraza u muzici se razlikuju: dok je za Italijane to korišćenje mistične spoznaje Boga putem umetnosti, za racionalne Francuze to je metod vaspitavanja aristokrate. Nemačka kultura barokne epohe pod snažnim je uticajem i francuskog i italijanskog ukusa, ali sadrži i vitalni sopstveni element, razvijenu tradicionalnu praksu improvizovanja polifonije. Improvizacija fuge, veština koju su razvili nemački orguljaši, zasnovana je na šifriranom basu, isto kao i italijanska improvizacija i francuska ornamentika. Nemački ukus ne napušta polifoniju kao francuski, niti je koristi kao prolazno ekspresivno sredstvo kao italijanski, već u kontrapunktskom tkanju vidi pre svega konstruktivni element. Jasnost, balans, objektivnost su osnovni kvaliteti nemačkog baroknog stila sve do polovine XVIII veka. Najveći predstavnici novog nemačkog ukusa bili su Bahovi sinovi Vilhelm Frideman (Wilhelm Friedemann Bach) i Karl Filip Emanuel (Carl Philipp Emanuel Bach). Sa novim stilom međutim, nestaje sa nemačke scene konstruktivna moć polifonije kojoj je njihov otac posvetio svoj grandiozni opus.

Zaključak

Demistifikacija složenosti baroknog stila može se ostvariti pronalaženjem zajedničkog korena improvizacije, ornamentacije i polifonije u rađanju opšte filozofske i muzičke zamisli harmonije. Harmonija kao sklad konstrukcije i koegzistencija suprotstavljenih elemenata u baroknoj muzici uspostavlja se u domenu: analize zvuka, tona i uspostavljanja tonaliteta; karaktera i zvučnih boja-energija modusa; tematskog razvoja, kombinatorike i konstrukcije forme. Svaki od tri bazična principa barokne muzike doživeo je vrhunac razvoja u nekom od baroknih nacionalnih stilova: italijanskom, francuskom i nemačkom. U italijanskom baroku

dominira improvizacija, polifonija nije dosledna, imitacioni motivi su kratki, a ornamentacija je deo melodijskog toka, emanacija italijanskog ukusa je forma tokate za harmonske instrumente. U francuskom stilu dominira ornamentacija, improvizacija se kreće u uskom dijapazonu i ima funkciju linearizacije melodijskog toka, polifonija je vidljiva u fakturi, ali nezavisnost deonica ima samo funkciju preplitanja boja tesitura (po analogiji sa vokalnom muzikom u kojoj svaki glas ima specifičnu akustičku boju, instrumenti u različitim tesiturama ispoljavaju različitu boju usled nejednake temperacije), francuski ukus najjasnije se ispoljava u solističkim svitama karakternih komada. Nemački barokni stil, pre pojave galantnog stila, odlikuje se razvijenom polifonijom, a par preludijum-fuga demonstrira balans homofonije i polifonije, odnosno, novog i tradicionalnog u nemačkoj kulturi.

Obnova barokne muzike doprinosi ponovnom otvaranju antičkog pitanja uloge muzike i moći interpretatora. Barok je stil koji iscrpljuje krajnje granice suprotnosti: s jedne strane stoji hermetički, apolonski stil, uzvišena suptilnost i misaoni intenzitet, aristokratska superiornost, s druge dionizijski uzbuđen, ekstrovertan stil, trans, ekstaza, virtuoznost. Predstavnici suprotstavljenih strana (npr. Gustav Leonhardt i Nicolaus Harnoncourt) prihvataju ili Adornov apstraktni platonistički koncept idealne muzike ili Hindemitovo traganje za "duhom muzike" (Haskel, 1988: str. 164-165). Dok se svi slažu da je autentičnost cilj istorijske kao i svake druge izvođačke prakse, ne postoji konsezus oko toga šta taj pojam znači. U najnovijim razmatranjima potrebe za autentičnom interpretacijom, akcenat se postavlja u domenu ukusa i obnovi zaboravljenih tehnika ekstemporizacije. Značaj revitalizacije barokne muzike i istorijske izvođačke prakse leži pre svega u revitalizaciji ideja slobode i kreativnosti interpretatora kroz obnovu postupka improvizacije, kao i u rafinmanu zvučnih boja i obnovi prakse ornamentacije i razvoju ideja umetničke intuicije, inspiracije i poetske ekstaze.

Abstract

Analysis of mutual dependence of historical compositional, interpretative praxis and properties of historical instruments is essential for baroque style revival. Baroque music epoch is dominated by Neoplatonic idea of possibility of music to demonstrate harmony in cosmos, human society and nature. Basic principles of baroque music: improvisation, ornamentation and polyphony are all rooted on idea of music harmony, key has been hidden in figured (thorough) bass. Reconsidering Italian, French and German baroque music show differences in concepts of universal harmony, and different ways of it's reflection in music. Baroque music revival is reopening ancient question of music role in society and interpreter's power. Central value of historical interpretation praxis revival

is seen as revitalization of musician's freedom, creativity and inspiration in the improvisation praxis.

Key words: baroque, harmony, historical interpretation praxis

Literatura

1. Dart, Thurston. (1969). (First published 1954). *The interpretation of music*. London. Hutchinson University Library.
2. Didier, Beatrice. (1985). *La musique des lumieres, Diderot-L'encyclopedie-Rousseau*. Paris. Presses Univerisitaires de France
3. Dolmetsch, Arnold. (1972). (Original edition published 1915). *The Interpretation of the Music of the Seventeenth and Eighteenth Centuries Revealed by Contemporary Evidence*. Seattle and London. University of Washington Press
4. Donington, Robert. (1989). *The Interpretation of Early Music*. London. Faber and Faber (First published in 1963)
5. Haskell, Harry. (1988). *The Early Music Revival, A History*. London. Thames and Hudson Ltd
6. Heninger, S.K.Jr. (1974). *Touches of Sweet Harmony. Pythagorean Cosmology and Renaissance Poetics*. San Marino. California. The Huntinton Library.
7. Koenigsberger, Dorothy. (1979). *Renaissance Man and Creative Thinking. A History of Concepts of Harmony 1400–1700*. Hassocks. Sussex. Great Britain. The Harvester Press Limited
8. Lescat, Philippe. (1987). "Jean-Philippe Rameau, Nouvelles suites de Pièces de Clavecin, avec des remarques sur les différents types de musique." Notice bibliographique. Editions J.M.Fuzeau S.A.Courlay. France.6-8
9. Magnard, Pierre. (2011). "L'harmonie universelle de Georges de Venise à Marin Mersenne". <http://centre-bachelard.u-bourgogne.fr/Z-magnard.pdf>, 33–51. download: 26.06.2011.
10. Nietzsche, Friedrich. (1983). *Rođenje tragedije ili Helenstvo i pesimizam*. Prijevod Vera Čičin-Šain. Zagreb. GZH
11. Stojanović-Kutlača, Svetlana. (2012). *Pristup interpretaciji karakternih komada za čembalo francuskog baroknog kompozitora Fransoa Kuprena baziran na platonističkom*

konceptu univerzalne harmonije. Doktorski umetnički projekt. Fakultet muzičke umetnosti.
Beograd

12. Strunk, Oliver. (1969). *Source Readings in Music History. From Classical Antiquity through the Romantic Era*. New York. W.W. Norton&Company.INC

13. Toman, Rolf. Edit. (2010). *Baroque*. Tandem Verlag GmbH.

14. Tomlinson, Gary. (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. 115–136

15. Tunley, David. (2004). *Fraçois Couperin and the perfection of music*. Ashgate Publishing Limited. England