



TRAGANJE ZA HARMONIJOM

Prof SVETLANA STOJANOVIĆ KUTLAČA

Doktor muzičke umetnosti, čembalistkinja

TRAGANJE ZA HARMONIJOM

Prof SVETLANA STOJANOVIĆ KUTLAČA

Doktor muzičke umetnosti, čembalistkinja



TRAGANJE ZA HARMONIJOM

Prof SVETLANA STOJANOVIĆ KUTLAČA

Doktor muzičke umetnosti, čembalistkinja

TRAGANJE ZA HARMONIJOM

Autor:

Prof SVETLANA STOJANOVIĆ KUTLAČA

Doktor muzičke umetnosti, čembalistkinja

Recenzent:

Prof.dr SONJA MARINKOVIĆ

ISBN-978-86-906546-0-4

Tiraž: 50 primeraka

Štampa: Akademska misao, Beograd

2026.

Posmatranje transformacije sveta, života, poniranje u uzroke, verovatnoće, mogućnosti te transformacije, muzičaru su tema, čak i kad se on deklarira kao isključivi poklonik apsolutne muzike - muzika ne mora da bude odraz ni imitacija stvarnosti, da bi pripadala čoveku i svetu, i bila prisutna "za" njega i "tu". Muzika je apstraktan jezik, zahvaljujući tome ona je univerzalna, ne samo u smislu univerzalnosti razumevanja, već i poimanja, odnosno, mogućeg prenosa njene simboličke na pojave u bilo kojoj oblasti: astronomiji, matematici, fizici, biologiji, istoriji, sociologiji.

Interpretacija muzike bliska je glumi i plesu, ali još apstraktnija i nematerijalnija, i možda upravo iz tog razloga direktnija - nema teksta ni koreografije koji bi mogli da nadomeste nedostatak istinitog izvođenja - bez vere interpretatora muzika se pretvara u puku tehniku, arabesku, igru zvukova.

Lepota muzike je u jednovremenosti dejstva na čulo sluha i duh. Muzika se na jedinstven način bavi postojanjem: dok slika beleži stvarni ili imaginarni trenutak sveta, a razum pokušava da definiše njegovu strukturu, muzika dočarava njegovu dinamiku. Muzika je simbolični prikaz dinamičnog sistema, njegovog nastanka, razvoja, transformacije i nestajanja. Muzički trenutak, muzička slika, momenat u transformaciji, predstavlja određenu harmoniju. Svaka harmonija poseduje određeni dinamički potencijal koji uslovljava kretanje, dalji tok muzike. Način na koji se harmonija uspostavlja i transformiše, način protoka harmonije određuje muzički stil.

Muzički stil je jezik kojim se u skladu sa usvojenim konvencijama prikazuje, izražava ili opisuje svet. Muzika je onoliko vredna koliko je složena i sveobuhvatna njena simbolika, koliko su muzički faktori njenog opstanka neophodni, jasni i adekvatni u ispunjavanju njene funkcije komunikativnosti. Muzika je univerzalna ako uprkos jednostavnosti daje prostor za tumačenje kojim bi mogla da se obuhvati celina sveta i ako istovremeno nudi mogućnost ličnog doživljaja i interpretacije. Muzika je humana samo ako nije jednoznačna i potpuno predvidljiva, ako se iz nje naziru uvek nova značenja.

Kao neko ko se bavi istorijskim tipom čembala kao instrumenta (a ne modernim, hibridnim instrumentom koji je nastao u prvoj polovini 20. veka) i to prvenstveno istorijskim, renesansnim i baroknim repertoarom za ovaj instrument, svojim muzičkim idealima i obrazovanjem pripadam pokretu koji se u umetničkoj muzici pojavio sedamdesetih godina 20. veka poznatom pod nazivom "rana muzika". Poslednjih decenija evidentan je ogroman rast popularnosti ali i naučne utemeljenosti ovog stila kroz razvoj posebnih Akademija, čitavog paralelnog muzičkog školskog sistema.

Uspeh rane muzike, zasnovan je kako na snazi umetničkih individualnosti njenih nosilaca, tako i na svojstvima interdisciplinarnosti i intertekstualnosti, koji su istovremeno njen moto i imperativ razvoja umetnosti u savremenom dobu. U prvom i najdubljem sloju, bavljenje ranom muzikom je istraživački projekat: ona pruža ne samo neiscrpno polje za istraživanje manuskripata, tabulatura, već i za suptilne stilske analize, kao i prostor za povezivanje istorijskih, psiholoških, socioloških faktora, koji vode ka produbljivanju razumevanja širokog pojma kulture.

Rana muzika je interpretacija na instrumentima iz epohe u kojoj nije dominirao standard, već naprotiv imperativ nacionalne i individualne jedinstvenosti, ne postoje dva jednaka instrumenta, dve jednake boje, čak i na jednom instrumentu boje se menjaju od tesiture do tesiture, ne postoji jedinstven način građenja, štimovanja. Zanatska izvrsnost, ekselelnost, često je čuvana kao tajna koja se delimično razotkriva tek modernom tehničkom opremom (spektralne analize, kompjuterska simulacija). Rana muzika je po svojoj prirodi interdisciplinarna, ona se bavi problematikom muzike u vremenu u kome klasični kanoni apsolutne muzike još nisu vladali: umetničke forme se prepliću (istu muziku srećemo u varijanti solističke, kamerne ili scenske muzike); različite umetnosti se takođe susreću u sinesteziji (muzika, književnost, likovne umetnosti); umetnost sama stiče ambivalentno značenje u smislu svojih društvenih funkcija (kao apsolutno delo, religiozno, simbolično). Formiranje teorije ukusa pre nastanka pojma umetnosti koji nam je danas poznat, određuje ranu muziku kao spoj različitih čulnih senzacija sa lingvističkim, ideološkim i religioznim. Bavljenje ranom muzikom, iz tih razloga, nije samo bavljenje lepotom i raznovrsnošću odgovarajućih muzičkih dela, već bavljenje jedinstvom njihovih senzitivnih i simboličkih potencijala, njihovom mnogoznačnošću i duhovnim bogatstvom.

Odgovorno odabiranje interpretativne umetnosti kao profesije podrazumeva svest o ulasku u idealni svet, koji će nas pokoriti i staviti u položaj služenja vrednostima koje su iznad nas, a čije doseganje

zahteva ogromne napore. Odluku da odbacimo sve ostale životne mogućnosti i opredelimo se za interpretativnu umetnost mora da prati svest o kratkotrajnosti i privremenosti rezultata, njihovom neprestanom izmicanju, neophodnosti stalnog dokazivanja, preispitivanja i prevrednovanja. Interpretativna umetnost može da bude istinita i varljiva: isticanje sopstvene ličnosti, veštine, korišćenje retorike, čak opsenarstva je izbor sofiste, nasuprot tome odabiranje pozicije posmatrača i tumača je put filozofa. Interpretacija je oblik strasti traganja za istinom koja je, daleko više od raciu dostupnog znanja, poistovećenje, stapanje sa delom, predavanje doživljaju. Samo ako je u njenoj biti duboko, istinito, uverenje, interpretativna umetnost ima pravo da se posluži veštinama retorike u cilju uveravanja i dejstva na druge.

Baza od koje polazim kao interpretator instrumentalista je fascinacija zvukom i mogućnostima mog instrumenta: ton čembala nudi plemenitost čulnog uživanja u čistoj, slobodnoj vibraciji žice; njegova harmoniska priroda i uzdržana dinamika čine ga apolonijskim uravnotežavajućim instrumentom, suptilna mehanika koja daje odgovor na najlakši dodir - aristokratskim. Prozračnost tona čembala ima još jednu dimenziju, dodatni sjaj koji ga čini nestvarnim, nepripadajućim sadašnjosti, jasno ga istorijski određuje i vezuje za zlatno doba muzičke umetnosti, doba baroka. U ovom istorijskom periodu evropske umetnosti razvijeni su gotovo svi poznati umetnički instrumenti, ali upravo je čembalo bilo paradigma duha vremena, njegove ekstatične potrebe za znanjem, razumevanjem, svetlošću, ali i slobodom, uživanjem i idealizacijom. Moja lična opredeljenost za čembalo nastupila je u trenutku, kao intenzivan doživljaj prepoznavanja mog pravog instrumenta, a prepoznavanje jedinstvenog senzibiliteta instrumenta pratila je istovremena svest o širini značenja koja bavljenje ovim istorijskim instrumentom nudi. Rasvetljavanje istorijskih činjenica o ulozi čembala u negovanju plemenitosti u aristokratski organizovanom društvu, odblesci antičke filozofske misli, renesansne umetnosti, kosmologije, ideja univerzalizma, doprineli su da u mojoj svesti ovaj krhki instrument dobije uzvišenu auru.

Čembalo se kao instrument razvija u epohi renesanse priključivanjem klavijature (razvijene kroz mehanizam orgulja još u 9. veku) ranohrišćanskom instrumentu psalterionu. Kao solistički i svetovni instrument čembalo (u srodnim ranim istorijskim formama spineta i virdžinala) vezuje se najpre za ideje obnove antičke grčke filozofije grofa Montefeltra od Urbina, a potom za pojavu Atinske škole u Padovi. Prvi čembalista, pored samog grofa, bio je njegov slepi orguljaš Frančesko Landini kao i njegove obrazovane ćerke Izabela i Beatriče. Renesansna umetnost sviranja na čembalu prenosi se iz Italije najpre u Španiju (slepi orguljaš Antonio de Kabezon) a potom u Flamanske zemlje, Francusku, Englesku i Nemačku, zadobijajući na svakom od tih prostora individualni karakter usled prodiranja popularne muzike u repertoar ovog svetovnog instrumenta. Utemeljenje baroknog čembalističkog stila ponovo polazi iz Italije, njegov idejni tvorac je Đirolamo Freskobaldi, čije će uticaje njegov nemački učenik Johan Jakob Froberger preneti u Francusku. Sjedinjenjem forme svite baroknih igara koju je doneo Froberger sa delikatnošću izraza razvijenog u francuskoj bogatoj renesansnoj lautskoj tradiciji rađa se francuski čembalistički stil. I dok se italijanska umetnost tokom 17. veka okreće razvoju drugih, melodijskih, ekspresivnih muzičkih instrumenata, kao i razvoju operne umetnosti, negujući čembalo prvenstveno kao prateći harmonski instrument, francuska škola posvećuje se razvoju njegove solističke literature u skladu sa svojim klasicističkim uverenjima odanosti antičkim i renesansnim idealima, a to su vaspitanje duha i plemenitosti negovanjem muzičkog obrazovanja.

Svetlana Stojanović Kutlača

[Slika na koricama: Podne, Svetlana Stojanović Kutlača, 2024;

Slika na strani iii: Apolon i muze na planini Helikon, Klod Loren (Klod Žele) (Francuz (aktivan u Rimu), 1600–1682), ulje na platnu, 1680]

RECENZIJA RUKOPISA

TRAGANJE ZA HARMONIJOM

Dr um. Svetlane Stojanović Kutlača

U rukopisu knjige *Traganje za harmonijom* sabrana su višedecenijska praktična i teorijska istraživanja umetnosti sviranja na čembalu dr um. Svetlane Stojanović Kutlača. Specifično interdisciplinarno polje u kome su objedinjeni praktično izvođačko iskustvo i rezultati muzikoloških naučnih istraživanja karakteristično je za oblast studija rane muzike, odnosno *istorijski informisano izvođenje*, koje se kao organizovani pokret koji se razvija počev od sedamdesetih godina 20. veka. U svetu je ovaj pokret veoma razvijen, ima razgranatu obrazovnu mrežu i specijalizovane konceretne institucije, veoma je uticajan i bitno je promenio shvatanja izvođačke prakse i u oblasti tradicionalnih studija muzike. U muzičkom školskom sistemu na bivšem jugoslovenskom prostoru ove studije, izuzev u Ljubljani, gde postoji odsek za staru muziku (rukovodilac je čembalista prof. Egon Mihajlović), nisu sistemski razvijene, ali su i na ovim prostorima u oblasti promocije i studija rane muzike ostvareni vredni rezultati (pregledu razvoja ideja pokreta bila je posvećena doktorska disertacija Predraga Đokovića, FMU 2016). Celokupna umetnička i pedagoška karijera Svetlane Stojanović Kutlača bila je posvećena afirmaciji i promociji ideja pokreta za ranu muziku, a knjiga *Traganje za harmonijom* na obuhvatan i znalački način sabira njena višedecenijska praktična iskustva i teorijska istraživanja u ovoj oblasti. U rukopis su uključeni i njeni ranije objavljeni tekstovi u brojnim naučnim časopisima i zbornicima sa izlaganjima na naučnim simpozijumima, tako da su mnogi od ovih tekstova već dobili naučnu verifikaciju.

S razlogom je kao centralni pojam knjige postavljena *harmonija*. Evolucija značenja pojma na početku je sagledana u dijahronijskoj perspektivi, sažeto i pregledno su predstavljene ključne ideje na tom evolutivnom putu i ukazano je na korišćenu literaturu, što je princip koji se koristi i u narednim poglavljima. Zatim su u fokusu različita pitanja vezana za baroknu muziku. Deo njih se odnosi na pojmove ključne za razumevanje filozofije, poetike i estetike barokne muzike: barok i ideja *harmonije*, energija modusa, muzika kao eho univerzuma, karnevali i maske, pojmovi istine i lepote u francuskoj tradiciji i, u vidu zaključka, racionalnost i alhemija umetnosti. Deo je posvećen konkretnim izvođačkim izazovima (interpretacija nemetričkih preludijuma), zatim specifičnostima pojedinačnih tradicija (italijanske, francuske i nemačke), te ključnim stvaraocima (Fransoa Kupren, Žan Filip Ramo, Domenico Skarlatti, Georg Fridrih Hendl i Johan Sebastijan Bah). U tekstovima je data znalačka interpretacija savremenih naučnih saznanja, pisani su bogatim ali jasnim jezikom, komunikativni su i provokativni. Knjiga je oblikovano pregledno, a njenu posebnu dragocenost predstavljaju upućivanja

na literaturu za dalja istraživanja. Konceptija knjige je originalna i donosi na prostoru Balkana jedinstven pregled aktuelnih saznanja u oblasti rane muzike obugaćen samosvojn timerpretacijama koje su zasnovane ne samo na dobrom poznavanju relevantne literature već i na suštinskom razumevanju ove problematike koje je utemeljeno u bogatom izvođačkom iskustvu. Stoga je svesrdno preporučujem za objavljivanje.



Dr Sonja Marinković, muzikolog,

Redovni profesor FMU u Beogradu u penziji

Sadržaj

1.	TRAGANJE ZA HARMONIJOM.....	1
1.1.	Prolog	1
1.2.	Uvod	1
1.3.	Pojam harmonije	2
1.4.	Harmonija u helenskom svetu	2
1.4.1.	Matematička definicija harmonije	3
1.4.2.	Mit o harmoniji	3
1.4.3.	Harmonija i lepo	3
1.4.4.	Jedinstvo i kontinuitet - svojstva harmonije	3
1.4.5.	Platonove ideje i Aristotelova logika	4
1.5.	Vizantijska kultura	4
1.6.	Epoha renesanse	5
1.6.1.	Estetika renesanse	5
1.6.2.	Polifonija, kontrapunkt	6
1.7.	Novo doba	6
1.7.1.	Panteizam.....	6
1.7.2.	Nauka o harmoniji.....	7
1.7.3.	Šeling.....	7
1.7.4.	Birkhoff-ova formula i entropija Maxa Bensea	7
1.8.	Zaključna razmatranja	8
1.9.	Literatura.....	8
2.	PRINCIPI BAROKNE MUZIKE	9
2.1.	Uvod	9
2.2.	Barok i ideja "harmonije"	10
2.3.	Italijanski ukus.....	11
2.4.	Francuski ukus.....	12
2.5.	Nemačka muzika barokne epohe, nemački ukus	14
2.6.	Zaključak.....	14
2.7.	Literatura.....	15
3.	ENERGIJA MODUSA.....	16
3.1.	Uvod	16
3.2.	Poreklo ideje o "energiji modusa"	16
3.3.	Ideologija francuske barokne umetnosti	18
3.4.	Literatura.....	21
4.	MUZIKA KAO EHO UNIVERZUMA.....	23
4.1.	Uvod	23
4.2.	Muzika i univerzum	24
4.3.	Barokne ideje: sloboda, promena, beskonačnost	26
4.4.	Ideje o slobodi, promeni i beskraj izražene muzikom	27
4.5.	Simbolika barokne forme svite igara.....	28
4.6.	Zaključak.....	30
4.7.	Literatura.....	30
4.7.1.	Primer 1:.....	31
4.7.2.	Primer 2:.....	31
4.7.3.	Primer 3:.....	31
5.	KARNEVALI, MASKE.....	32
5.1.	Uvod	32

5.2.	Obnova paganskih rituala u renesansi, Venecijanske svečanosti	32
5.3.	Smeh, Ludost, Pobuna.....	33
5.4.	Ludost.....	34
5.5.	Ples, Haos, Harmonija	34
5.6.	Maska, Zanos, Spoznaja	35
5.7.	Rađanje vokalnoinstrumentalnih muzičkih formi iz karnevala	36
5.8.	Lirska komedija. Kamprin <i>Venecijanski Karneval</i>	38
5.9.	Zaključak.....	38
5.10.	Literatura.....	39
6.	ANALITIČKE METODE KOJE VODE KOREKTOJ INTERPRETACIJI NEMETRIČKIH PRELUDIJUMA (FRANCUSKI "PRELUDES NON MESURE") I FRANCUSKOG BAROKNOG STILA UOPŠTE	40
6.1.	Uvod	40
6.2.	Barokne improvizacione forme.....	40
6.3.	Nemetrički preludijumi francuskih baroknih kompozitora	41
6.4.	Preludiranje i preludijumi.....	42
6.5.	Ekspresivnost i interpretacija u epohi muzičkog baroka.....	44
6.6.	Analiza prelida Luja Kuprena.....	45
6.6.1.	Francuski "ukus".....	45
6.6.2.	Les Ombres Errantes, Languissamment – Lutajuće senke	47
6.7.	Literatura.....	48
7.	ISTINA I LEPOTA (U FRANCUSKOJ MUZICI NA PRELAZU XVII U XVIII VEK)	49
7.1.	Uvod	49
7.2.	Sukob Starih i Modernih.....	49
7.3.	Pesništvo i muzika	51
7.3.1.	Primer 1.....	53
7.3.2.	Primer 2.....	53
7.4.	Zaključak.....	56
7.5.	Literatura.....	56
8.	KONCEPT UNIVERZALNE HARMONIJE FRANSOA KUPRENA.....	57
8.1.	Uvod	57
8.2.	Filozofske i estetičke pretpostavke rada.....	58
8.3.	Ekspresija. Muzika kao metafora	58
8.4.	Ukus. Prosvetiteljstvo. Estetsko obrazovanje	60
8.5.	Ideologija. Kuprenovo doba	61
8.6.	Ideali. Kuprenovo okruženje	61
8.7.	Stil. Kuprenovo umetničko polazište.....	62
8.8.	Interpretacija Kuprenovih komada	64
8.8.1.	Interpretacija.....	64
8.8.2.	Temperacija.....	66
8.8.3.	Kuprenov koncept	68
8.9.	Zaključak.....	82
8.9.1.	Primeri.....	84
8.10.	Literatura.....	86
9.	OD MERSENA DO RAMOA: SOCIJALNE INOVACIJE U FRANCUSKOM DRUŠTVU 17-18 VEKA I TRANSFORMACIJA POJMA "HARMONIJE"	87
9.1.	Uvod	87
9.2.	Društveni koncept "harmonije"	87
9.3.	Mersen: "univerzalna harmonija"	88
9.4.	Promena: od klasicizma ka estetici osećanja	90
9.5.	Kupren: "harmonija redova"	90
9.6.	Sciјentistički odnos prema "harmoniji"	92
9.7.	Zaključak.....	93

9.8.	Literatura:.....	94
10.	RAMO: SCIJENTISTA I HUMANISTA	95
10.1.	Uvod	95
10.2.	“Igra četiri porodice”	95
10.3.	Ramo i Ruso.....	96
10.4.	Ramo umetnik.....	97
10.5.	Zaključak.....	99
10.6.	Literatura.....	99
11.	ELEMENTI ŠPANSKOG FOLKLORA U SONATAMA ZA ČEMBALO DOMENIKA SKARLATIJA	101
11.1.	Uvod	101
11.2.	Skarlatijev život i dodir sa Španijom.....	101
11.2.1.	Boravak u Italiji.....	101
11.2.2.	Boravak u Portugalu	103
11.2.3.	Život u Španiji.....	103
11.2.4.	Skarlatijeva čembala. Sačuvani rukopisi.....	105
11.3.	Elementi španskog folkora u Skarlatijevim sonatama.....	106
11.3.1.	Impresionistički odraz okruženja	106
11.3.2.	Simbolika i ekspresivnost popularne španske muzike	106
11.3.3.	Analiza folklornih elemenata u Skarlatijevim sonatama	108
11.3.3.1.	Španske pesme i igre	108
11.3.3.2.	Takt.....	108
11.3.3.3.	Ritam	108
11.3.3.4.	Tonalnost i modalnost.....	110
11.3.3.5.	Harmonija.....	112
11.3.3.6.	Tehnika modulacije	115
11.3.4.	Forma Skarlatijeve sonate.....	116
11.4.	Interpretacija Skarlatijevih sonata u svetlu novih saznanja o vezi između njegovog stila i španske popularne muzike.....	119
11.4.1.	Izbor izdanja i redakcija.....	120
11.4.2.	Grupisanje sonata po periodima nastanka i stilske odlike svakog perioda.....	120
11.4.3.	Tempo i karakter	121
11.4.4.	Infleksija (savitljivost tempa) i rubato	122
11.4.5.	Fraziranje i artikulacija	122
11.4.6.	Registracija i dinamika, izbor instrumenta, interpretacija na klaviru.....	123
11.4.7.	Ornamentacija.....	123
11.4.8.	Instrument i inspiracija.....	124
11.5.	Zaključak.....	125
11.6.	Literatura.....	126
12.	GEORG FRIDRIH HENDL.....	127
12.1.	Uvod	127
12.2.	Poreklo, obrazovanje, mladost.....	127
12.3.	Takmičenje između Hendla i Skarlatija	128
12.3.1.	Agon, karneval, harmonija, maska	129
12.3.2.	Susret različitih tradicija	130
12.3.3.	Poreklo, obrazovanje (homofonija i polifonija), improvizacija.....	131
12.3.4.	Karakter, kreativnost, inovativnost	132
12.3.5.	Izazov negativnog, nove forme, novi stil.....	133
12.4.	Hendlove sonate Op. 1 za solo instrument i basu kontinuo	134
12.4.1.	Uvod	134
12.4.2.	Istorijsko-stilski pristup analizi	134
12.4.2.1.	Mesto solo sonata u Hendlovom opusu. Prva izdanja	134
12.4.2.2.	Usvajanje italijanskog stila	136
12.4.2.3.	Vreme i okolnosti nastanka solo sonata.....	137

12.4.2.4.	Karakteristike stila	137
12.4.3.	Elaboracija deonica soliste i pratnje.....	138
12.4.3.1.	Elaboracija solističke deonice	138
12.4.3.2.	Karakteristike Hendlovog baso kontinua.....	139
12.4.3.3.	Elaboracija pratnje.....	141
12.5.	Stilska interpretacija Hendlovih kompozicija za čembalo solo.....	143
12.5.1.	Istorijska analiza	143
12.5.2.	Barokna svita.....	144
12.5.3.	Interpretacioni problemi	144
12.5.4.	Analiza interpretacije	145
12.5.4.1.	Svita/Sonata u Ef duru (G 175-179): Adagio, Allegro, Adagio, Allegro	145
12.5.4.2.	Adagio.....	145
12.5.4.3.	Allegro	146
12.5.4.4.	Adagio.....	147
12.5.4.5.	Allegro	147
12.5.5.	Svita u ef molu (G 193-197): Prelude (Adagio), Allegro, Allemande, Courante, Gigue	148
12.5.5.1.	Prelude	149
12.5.5.2.	Allegro	149
12.5.5.3.	Allemande	150
12.5.5.4.	Courante.....	150
12.5.5.5.	Gigue	150
12.5.6.	Stilska analiza	151
12.6.	Uticaj temperacije na razumevanje i interpretaciju Hendlovih kompozicija za čembalo solo.....	152
12.6.1.	Uvod	152
12.6.2.	Temperacija.....	153
12.6.3.	Analiza Hendlovih kompozicija iz aspekta “boje tonaliteta”	157
12.7.	Dve autentične savremene postavke Hendlove opere <i>Alcina</i>	160
12.8.	Literatura.....	164
13.	PRISTUP INTERPRETACIJI BAHOVIH GOLDBERG VARIJACIJA BAZIRAN NA IDEJI “UJEDINJENJA UKUSA”	165
13.1.	Uvod	165
13.2.	Raznovrsni pristupi tumačenju Goldberg varijacija.....	165
13.3.	Bah i Kupren	167
13.4.	Zaokret u stilu	168
13.5.	Zaključak.....	172
13.6.	Literatura.....	173
14.	SIMBOLIKA BAHOVE UMETNOSTI FUGE	174
14.1.	Uvod	174
14.2.	Pregled raznovrsnih pristupa Bahovom delu	175
14.3.	Namena dela	176
14.4.	Struktura dela.....	177
14.5.	Različiti pristupi interpretaciji	179
14.6.	Simbolika brojeva.....	180
14.7.	Zaključak.....	183
14.8.	Literatura.....	184
15.	RACIONALNOST I ALHEMIJA UMETNOSTI.....	187
15.1.	Uvod	187
15.2.	Iskustvo drevnih civilizacija	188
15.3.	Grčka kultura	189
15.4.	Hrišćanstvo.....	190
15.5.	Epoha Renesanse	191
15.6.	Novo doba.....	191
15.7.	Umetnost XX veka	192

15.8. Budućnost umetnosti	193
15.9. Epilog.....	194
15.10. Literatura:.....	196
16. Knjige i članci.....	197
17. Internet resursi	203
Biografija autora:	204

1. TRAGANJE ZA HARMONIJOM¹

1.1. Prolog

Ideja o harmoniji jedna je od najstarijih čovekovih ideja poteklih iz želje da se razume smisao postojanja. Ona je prva misao o uređenosti, zakonitosti kojoj podleže čovek kao biće, njegovo prirodno i društveno okruženje, ali zakonitosti koja podrazumeva izvesne stepene slobode, što omogućuje kretanje, promene i transformacije. Harmonija se uvek povezuje sa dinamičnim sistemom, ona je pretpostavka zakonitosti kretanja. Sve što se kreće, menja, razvija, to čini zahvaljujući izvesnoj slobodi - harmonija je ujedinjujuća, povezujuća zakonitost, zakonitost koja slobodi daje smisao, koja slobodu razlikuje od haosa. Harmoniju kao pojam definiše grčka pitagorejska filozofija. Počev od Pitagore, preko Platona sve do neoplatoničara, u harmoniji se sažima "grčki princip": *sloboda kao lepota* ("Grčki princip jeste sloboda kao lepota, izmirenje u fantaziji, prirodna slobodna izmirenost realizovana neposredno, čulna ideja u čulnome obliku" [Hegel, 1983]).

Grčka misaonost, osnova evropske civilizacije, na sve pojave preslikava teoriju života prema kojoj do rađanja, stvaranja, nastajanja dolazi izdvajanjem dobrog iz preobilja mogućnosti. Svako rađanje se razlikuje od proste reprodukcije po tome što je realizacija nove mogućnosti. Nova mogućnost izvire iz slobode i ona je pretpostavka razvoja. Harmonija, sklad kretanja, sklad promena, u suštini je kompleksan matematičko - muzički, fizičko - metafizički grčki pojam dijalektike. Mada je ovaj pojam proizašao iz grčke kosmologije, nesumnjivo je prevashodno humani pojam, kao što je celokupna grčka filozofija humanistički orijentisana. Ishodište ideje i problema harmonije je ljudska sudbina, traganje intuitivnog i analitičkog karaktera o skladu čoveka sa ostatkom svemira, ali ne manje o skladu načela i snaga u njemu i u njegovom okruženju. Harmonija u čoveku, harmonija u društvu su u stvari prava preokupacija starih grka, njihov kosmos ima centar u čoveku. U shvatanju čoveka kao najsavršenijeg prirodnog bića i društvene zajednice kao prostora u kom se čovek realizuje, harmonija ima presudnu ulogu, a sa njom i sloboda i lepota koje su prvi njeni izvodi. Prvi koraci društvenog razvoja, prve misli o uređenosti svega, odavno svojim ograničenim snagama ne mogu da dosegnu odgovore na složena pitanja savremenog sveta, ipak, zakonitosti promene i danas mogu biti oplemenjene poetikom prošlih doba, ideje o razvoju i danas mogle bi biti inspirisane idejom harmonije: ako naučnost grčke vizije harmonije više i nije dovoljna, njena ljudskost još nije prevaziđena, ako metafizika više ne rešava probleme, ona ukazuje kako da budu humanizovani.

1.2. Uvod

Prva asocijacija na termin harmonija je, da je u pitanju pojam vezan za umetnost i to prvenstveno za muziku i vizuelne umetnosti. To je zato što umetnički doživljaj harmonije novog doba nadjačava metafizički. Za današnjeg čoveka metafizički pojam harmonije privlačan je ali istovremeno iluzionistički nestalan i nestvaran, proteran u svet ideja ako je racionalan ili emocija ako je estetički. Nema sumnje da je preovlađujući doživljaj sveta u sadašnjem trenutku disharmonija. Moguće je da je to uvek i bio spontani doživljaj čoveka bačenog u lavirint života, da se harmonija periodično i na uvek nov način nameće, a da je umetnost jedan od prostora u kome se traganje za rešenjem ogleda. Očigledan raspad harmonije u umetnosti proteklog veka nagoveštava potrebu za preispitivanjem i traženjem novih pretpostavki harmonije. To nije moguće bez integracije relevantnih činilaca današnjeg mnogostrukog

¹ U ovom poglavlju izložen je tekst rada saopštenog na skupu: VI naučni skup: "Tehnologija, kultura i razvoj: Nauka, tehnologija i kultura pred izazovima blokiranog razvoja sa posebnim osvrtom za SR Jugoslaviju", str. 99-114, Igalo, 23-27. Avgust, 1999.

usloženog sveta. Ovim poglavljem želi se da se podsećanjem na istorijske trenutke razvoja harmonije u muzici ukaže na potrebu da se uloga umetnosti koja je u velikoj meri postala estetska, preispita kroz iskustvo prethodnih epoha sa ciljem da se istaknu njeni potencijali u saznanom i ontološkom iskustvu.

1.3. Pojam harmonije

Već sam pokušaj da prevedemo grčki termin [*αρμονια*]ili latinski "*concordia*", na naš "*sklad*", upućuje na zvuk, a time na fizičku pojavu i matematički aparat kojim se ta pojava tretira - proporciju. Definiciju pojma dugujemo Pitagori - filozofu, astronomu, matematičaru, muzičaru, pesniku, lekaru i pokloniku orfičkog kulta. Njegovo mnogoznalaštvo (*πολυματια*) već ukazuje na racionalno-mistički spoj, bavljenje fizikom ali i metafizikom. Pitagora uočava sklad kretanja kosmičkih tela i naziva ga **harmonijom**. Njegovu sposobnost da, prema predanju, "*čuje muziku sfera*", prati sposobnost da prozvede harmoniju: "*svira tako čudesno da njegova muzika zaustavlja vetrove, životinje i biljke, plimu i oseku*".

Ideja o postojanju sklada koji obuhvata celokpnost sveta, kao "*zlatni lanac*" ili "*Venerin pojas*" koje spominje Homer, starija je od Pitagore. Na to ukazuje pokušaj definisanja putem suprotnog pojma – haosa. U grčkoj mitologiji iz Haosa se rađa Hronos (vreme), a sa njim red, sklad, harmonija.

Harmonijom su se u početku bavili pesnici. Za njih su misao i muzika bili jedno. Antički pesnici bili su glasnici bogova, a pesništvo druga teologija. Starije od bogova, utemeljitelji i simboli istorijske svesti, bile su *muze*. Pojmovi *muza* i *muzika* (*μουσα* i *μουσικε*) sadrže ideju "*pasionirano istraživati*", a potiču od *mosthai* - istraživati i voleti mudrost, a mogu se dovesti u vezu sa indoevropskim *mendh* sa značenjem "*nešto duhom motriti*", kao i *mantram* - *zazivati*. "*Muzama se nije molilo niti su im se prinobile žrtve, one su smatrane za bestelesna, mentalna bića, obraćajući im se čovek se osećao "sudionikom kosmičkog, što će reći uređenog, božanskog sveta, kosmičke svesti i harmonije.*" [Višić, 1997]. Rođenje helenskih muza plod je grčke asimilacije i transformacije mikenske i anadolsko-kritske kulture iz drugog milenijuma pre nove ere (kritska kultura i orfički kult imaju egipatsko poreklo). Muzika je, dakle, od samih početaka u vezi sa spoznajom harmonije.

1.4. Harmonija u helenskom svetu

Osnovna funkcija muzike u helenskom svetu bila je edukativna, u najuzvišenijem smislu te reči. Harmonija, prema tome, nije bila fizička činjenica čije se prisustvo ili nedostatak konstatuje, ona je smisao, usmerenje, životni put. Hiron, kentaur iz Peliona, sin Krona i Filire, učitelj Ahilov, odgaja plejadu najboljih heroja negujući paralelno ratnu veštinu i muzičku umetnost. Sa Homerom, već počinje odvajanje tih dveju veština, njegov racionalistički duh smatra muziku nepodesnom i štetnom u vaspitanju heroja. Ipak on priznaje magijsku snagu lepog. Kod Homera *lepo* (*το καλον*), s obzirom da je neodvojivo od *korisno, skladno i dobro*, ima ontološki smisao - tiče se bića u njegovoj funkcionalnosti, uređenosti i objektivnom savršenstvu. Hesiod se bavi pojmom dobra (*το αγατον*) koje ima attribute: sklad, red. On prvi odvaja liriku od epike i postavlja čoveka u središte sveta, zamenjujući bogove i heroje. Lirika izražava osećanja i afekte, odlikuju je muzikalnost i harmoničnost. Liru, muzički instrument, prema tradiciji, napravio je bog Hermes i dao je Apolonu. Lira i kitara, žičani tržački instrumenti, kao i harfa egipatskog porekla - *magadida*, bude pobožna i uzvišena osećanja. To su harmonski instrumenti, instrumenti usaglašavanja, sklada i suprotstavljaju se ritmičkim (udaraljke) i melodijskim instrumentima (duvački) koji uzbuđuju čula. Harmonskim instrumentima Grci klasične epohe izražavaju svoje najviše civilizacijsko saznanje - osećaj mere.

1.4.1. Matematička definicija harmonije

Pitagora je bio pripadnik religiozno-naučnog bratstva koje je delovalo u Crotonu na Apeninskom poluostrvu. Osnovne ideje ove škole prvih filozofa rađaju se iz posmatranja makro i mikro kosmosa kao prostora u kojima dolazi do interakcije suprotstavljenih sila. Kao orfičari ispitivali su suštinu života i smrti, bavili se magijskim veštinama, a jedna od njih je katarza (pročišćenje), do kog se stiže muzikom i igrom kroz stanje ekstaze (izlaženja iz sebe). Pripadnici su se delili na "acusmatičare" (one koji čuju znanje – mate) i "matematičare" (one koji ga saznaju). Pod kosmosom su podrazumevali red, perfekciju, lepotu. Matematičari se bave teorijom brojeva (koja poznaje pojam beskonačnosti, limesa i imaginarnog broja) i pokreću razvoj prirodnih nauka. Harmoniju definišu kao limes usaglašavanja i kao dobro organizovanu strukturu delova u proporciji. Harmonija je otelotvorenje duha, ona ne postoji izvan materije, ona egzistira u njoj kao ostvarenje zakonitosti, ona je granica između realnog i nerealnog. U dinamičnom sistemu, kao limes trenutka, ona je fiksna samo u prostoru lišenom dimenzije vremena. Pitagora postavlja naučne osnove muzičke harmonije bazirane na proučavanju zakonitosti treperenja žice. On otkriva da tonove koji se prijatno usaglašavaju povezuje zakonitost proporcije u odnosima dužina žica. Ta proporcija postaje matematička definicija harmonije. Predstavnici Pitagorinog učenja su prvi ukazivali na sličnost vasiona sa "Harmonijom i brojem". Kružno kretanje nebeskih tela čije su brzine obrnuto proporcionalne njihovim rastojanjima, proizvodi "harmoniju sfera". "Harmonija sfera" je imala veliku etičku, estetsku i eshatološku vrednost, budući da je sviranje na liri, kao analogija nebeskoj muzici, bila prethodna procedura za vraćanje u "zvezdanu otadžbinu" za osvajanje sazvučja i srazmere duše i svemira. Pitagorina kosmologija bazirana je na akustičkim otkrićima: po analogiji sa nastankom zvuka, početni impuls je oživeo kosmos, koji se od tog momenta nalazi u stanju harmoničnog kretanja, zgušnjavanja i razdvajanja. Ovim je harmoniji priključen aktivan, stvaralački princip. Vizija nastajanja putem spajanja i razdvajanja primarnih suprotnosti postaje baza celokupne grčke i time evropske misli.

1.4.2. Mit o harmoniji

Analiza mita o Harmoniji otkriva sve ključne momente neophodne za razumevanje prvobitnog shvatanja ovog pojma: Harmonija je ćerka boga rata Aresa i boginje ljubavi Afrodite (rađa se iz borbe i ljubavi); Harmonija je lepa i plemenita (odlikuju je lepota i vrhunsko dobro); nju dobija za ženu mitski heroj Kadmo, koji je ubio aždaju (Harmonija kao nagrada vrlini), ali na kraju ih oboje stiže sudbina i pretvara u aždaje (neminovnost propadanja). Kao neophodna dopuna matematičko - astrološkoj definiciji pojma harmonije, ovaj mit otkriva "muzičku" (u grčkom smislu te reči) dimenziju fizičkih i kosmičkih pojava, koju moderno doba zanemaruje, a ta je komponenta u mitskom, ali i klasičnom periodu grčke kulture značajna, zbog čega je pesnički, umetnički pristup prisutan čak i kod Platona.

1.4.3. Harmonija i lepo

Haos je dinamičan i ispunjen energijom, harmonija iz tog razloga nosi u sebi energetske potencijal; lepo, međutim nameće novu viziju sveukupnosti sveta u kojoj statičnost i determinisanost dobijaju na značaju. Istovremeno sa prevlašću teorije lepog nad doživljajem iskonske harmonije, misticizam grčkih pesnika Orfeja, Muzeja, Lina i njihovih nastavljača, kao aktivnost duha na granici fizičkog i metafizičkog, doživljava sudbonosni pad i dolazi do razdvajanja racionalnog od iracionalnog u postupku saznavanja. Harmonija prestaje da bude čujna i delotvorna, narednih dve hiljade godina ona postaje predmet traganja. Filozofija, racionalna disciplina, potiskuje poeziju.

1.4.4. Jedinstvo i kontinuitet - svojstva harmonije

Misao o jedinstvu i kontinuitetu, misao egipatskog porekla, već kod pitagorejaca se razara uvođenjem brojeva kao elementarnih jedinica iz kojih je sazdana sveukupnost (u tom pogledu oni su preteče atomista), iskonsko viđenje harmonije zamenjuje traženje zakonitosti koje povezuju jedinice.

Jedinstvo celine je ideja bez koje harmonija ne može da egzistira, akcenat na problematici jedinstva izražen je kod Jonjana, filozofa starijih od Pitagore: Talesa, Anaksimandra, Anaksimena. Tales potiče iz Tebe, zavičaja Dionisa, a tebanici su bili čuveni muzičari. Ispitivanjem magneta Tales je došao do zaključka kako su "sve stvari pune bogova". Anaksimandar ima viziju ciklusa: "ono iz čega sve stvari nastaju u to se i vraćaju". Kod njega nailazimo i na poimanje entropije: "gubitak ravnoteže dovodi do propadanja". Anaksimenes je razvio spiritualističku doktrinu: po njemu kosmos diše, kosmos je ogroman živi organizam.

Pojam kontinuiteta definisali su Heraklit i elejci Parmenid, Zenon. "Vreme je dete koje se igra kamenčićima" - govorio je Heraklit u želji da istakne odsustvo spoljašnje determinisanosti prirode. "Ljudi ne znaju da je ono što se menja u saglasnosti sa samim sobom, i da postoji u harmoniji (skladu surotnih težnji) kao što je ona koju opažamo u luku i liri". Jedinstvo suprotnosti, po njemu, obezbeđuje ono što sve prožima, a to je pravičnost. (δικαιον). Νοσ (um) uspostavlja poredak - kosmos. Svako uobličavanje je mera (το μετρον).

Parmenid svoje učenje o najopštijim pojavama u prirodi izlaže u stihovima i predstavlja ga kao san. On postavlja princip koji se kasnije označava kao "causa aequat effectum" (u zbivanju se ništa ne stvara i ne gubi), princip konzervacije materije i energije, koji potvrđuju moderne nauke. Iz ovog stava proizilazi da je stvaranje koje su dopuštali grčki mislioci samo oblikovanje.

Zenon je osporavao ontološke pretenzije pitagorejske teorije brojeva: "Svako rađanje je oformljenje a umiranje gubitak forme". On se suprotstavlja predstavama o diskontinuitetu prostora i vremena svojim duhovitim aporijama (Strela, Ahil i kornjača), dokazuje da su prostor i vreme beskonačno deljivi, a to je neophodan uslov kontinuiteta za definisanje harmonije. Harmonija je za njega osnov teorije stvaranja, pretpostavka mogućnosti transformacije.

Predsokratovci su postavili osnov grčkog shvatanja stvaralaštva kao oformljenja. Nikakva spoljašnja sila ne narušava njihov u suštini panteistički pogled na svet. Postojanje energije, sila, je veoma naglašeno, oni ih nazivaju bogovima, ali njihovi bogovi deo su sveukupnosti, harmonija je zakon koji upravlja tom sveukupnošću, a rezultujuća sila koja vodi realizaciji tog zakona, je prema Empedoklu – ljubav (φιλια). Ljubav je ta koja je formirajuća i stvaralačka.

1.4.5. Platonove ideje i Aristotelova logika

Platonov dijalog *Timaj* nesumnjivo predstavlja izlaganje i razvijanje pitagorejske doktrine, ali u njemu dolazi do odvajanja ideje od materije i prostora. Zakonitost proporcije kao pokazatelja mere i sklada, koju je Pitagora još uvek video kao imanentnu i materiji i energiji, Platon izdvaja i naziva je *Ideja*. Možemo reći da su se Platonove ideje razvile iz harmonije, ali su istovremeno negirale izvorni pojam harmonije. Odvajanje kao način poimanja razbija doživljaj harmonije.

Aristotel ustanovljava logiku – teorijsko-metodološku nauku, koja se bavi proučavanjem zakonitosti ljudskog mišljenja, i odlučno se suprotstavlja svom učitelju Platonu u pogledu shvatanja istine - dok Platon dopušta različita "viđenja" istih pojava, za Aristotela istina može biti samo jedna, objektivna; različite individualne istine za njega nisu relevantne. Aristotelov put, put Logike, postaće put raskida sa izvornom *Harmonijom*. Povratak harmoniji će zato biti moguć tek nakon 2000 godina, sa povratkom autoriteta Platonovih tekstova.

1.5. Vizantijska kultura

Vizantijska kultura se ispoljila u srednjem veku kao jedinstveni, direktni naslednik i nastavljač grčke antike, prihvaćene kroz prizmu nove istorijske situacije - hrišćanstva. Kriza helenskoga racionalističkog mišljenja, osnažila je antiracionalističku reakciju u novoj grčko-paganskoj kulturi, usmerivši je putem

neraščlanjenog, mitološkog mišljenja. Pseudo-Dionisije koristi antinomijski sistem "saznanja" božanstva spajajući grčku dijalektiku i mistiku: nadsvetla tama, nadbožanstveno božanstvo, nadpostojeće postojeće. Sav mistički put "saznanja" prauzroka - Boga - bio je vezan sa božanskom svetlosti, za razliku od zvuka kao prvog pokretača sveta kod starih Grka. Odvajanje svetlosti i tame, kao početak, daće primat likovnom predstavljanju, a zvuk će poslužiti kao prenosnik već otkrivenih zakonitosti - reči. Emocionalno-estetsko delovanje na psihu posmatrača postaje važnije od učestvovanja u sveprisutnoj harmoniji - drugim rečima harmonija je doktrina koja se nameće. U antici sve duhovne i praktične delatnosti čovekove nazivale su se *artes*, a delile su se na *slobodne* (retorika, dijalektika, geometrija, aritmetika, astronomija, gramatika i muzika) i *služinske* u koje su spadale likovne umetnosti. Sada i muzika postaje *služinska*, ali u njoj tinja duh antike, koji će kad se probudi preokrenuti svet.

Cilj vizantijske estetike bio je da se objedini antička telesnost sa hrišćanskom dematerijalizacijom i da se dovede u saglasnost klasični ideal lepote sa hrišćanskom oduhotvorenošću. Lepota je imala hedonistički aspekt ali on nije tuđ vizantincima, u simboličko - alegorijskom opažanju sveta zadovoljstvo materijalnom lepotom shvatalo se kao simbol višeg duhovnog zadovoljstva. Psel u svojoj raspravi "O uzvišenome" definiše pojam prekrasnoga, kao veličanstveno, ozbiljno, vispreno, svečano, sugestivno.

Poimanje prostora i vremena je neraskidivo vezano sa sistemom pogleda na svet. U umetničkom delu Vizantije uklanja se antinomija *Hronos - Eon*. Umetnost je vanvremena i vanprostorna i svevremena i sveprostorna. Umetnost je realizacija nadprostora u koji treba smestiti sve neobuhvativo.

1.6. Epoha renesanse

Epoha renesanse označiće novo rađanje, period u kom je ljudski duh posle dugog sna vaskrsao, pronalazeći ponovo lepotu življenja. Firenca je pokretač ponovnog interesa za grčku kulturu. Pad Vizantije (1453), paradoksalno, oživljava helensku mudrost. Georgijus Gemistus Pleton, učeni vizantinac, dolazi na koncil u Firencu, radi ujedinjenja crkava i propoveda neoplatonizam, kult snaga prirode, neba, zvezda, sunca. Povratak Platonu nasuprot Aristotelu, obeležiće kraj jedne nehumane hegemonije, odgovoriće na pitanje šta je ljudskije, otkriće dijalektiku, ideju o razvitku. Erazmo Roterdamski će u Pohvali ludosti naglasiti "plodne protivrečnosti vitalnosti - večnu pobunu osećanja protiv razuma". Piko dela Mirandola u *Besedi o dostojanstvu čoveka*, ističe značenje slobode za čoveka. Kepler na svetlost intelekta iznosi stvari zaogrnutе misterijom - ideju o korespondiranju makrokosmosa i mikrokosmosa. Venecija između Istoka i Zapada obeležava granicu na kojoj se prelamaju egzotični, orfički i pitagorejski uticaji. Svet u tom periodu izrazito je tragičan, grub i zagonetan: Pije II poziva na krstaški rat, Makijaveli, Savonarola, pa i Leonardo da Vinči opsednuti su vizijama katastrofa. Ponovnim spajanjem misli (*logosa*) i poezije (*poesis* - nadahnuće), kao načina spoznaje, koji su se razdvojili odvajanjem filozofije od teologije, umetnost dobija na značaju, pa će upravo uzlet umetnosti obeležiti vrhunska dostignuća ove epohe. Tragično i uzvišeno, naučno i humano, objektivno i subjektivno, susreću se u umetnosti: razrešenje napetosti nalazi se u novom, snažnom doživljaju harmonije.

1.6.1. Estetika renesanse

Srednji vek ima potrebu za spajanjem prirodnih i natprirodnih pojava u igru neprestanog povezivanja. Alegorija i simbolizam, su najbolja sredstva za izražavanje pojedinačnog u opštem i obratno.

Metafizička pansemioza - ideja o simbolu kao izrazu koji nas upućuje na nepoznatu, protivrečnu, neuhvatljivu stvarnost, nameće se širenjem hermetičkih rukopisa na Zapadu u renesansnoj sredini.

Estetika Nikole Kuzanskog, ponovo otvara ideje o "beskrajnosti sveta, čije je središte svugde, a granična kružnica nigde", izmirenju suprotnosti (coincidentia oppositorum), kao i lepoti kao skladu (consonantia). Višedimenzionalnost, po njemu, dopušta da sve može biti stavljeno u žižu iz različitih uglova, a njegova metafizika bazirana na kontrahovanju tvrdi da u svakom biću deluje sveukupnost. Ovi stavovi dovode do nove, humanističke estetike ekspresije, nasuprot dotadašnjoj estetici vida. Formativni dinamizam, dinamično shvatanje Boga (koji je *forma formarum*) i sveta, dozvoljava analogiju ljudske ars i božanskog stvaranja.

1.6.2. Polifonija, kontrapunkt

Kod Jovana Skota Eriugene nalazimo prvu filozofsku potvrdu kontrapunkta. Muzička polifonija se rađa u 12. veku. I likovne umetnosti pokazuju ambiciju da se postave na matematički nivo muzike - identitet postaje proporcija u pravom značenju te reči. Gotska katedrala postaje simbol estetike suprotstavljenih sila: "*Katedrala predstavlja umetnički zbir cele srednjevekovne kulture: vitraži, čudovišta, položaj, arhitektonska struktura, ona je vizija čoveka, njegovih odnosa sa celinom, golema kamena enciklopedija, istorija*". Kontrapunkt zasnovan na teoriji konsonanci izvedenoj iz zakonitosti proporcije koju je postavio Pitagora, postaje obeležje ideja reformacije. Suprotstavljajući se, kontrareformacija će se okrenuti vizantijskoj monodiji, tražeći u njoj novu snagu jedinstva. Iz spoja polifonije i monodije rodiće se muzička nauka o harmoniji.

1.7. Novo doba

1.7.1. Panteizam

Predstava o Jednom prvi put se javlja u ranom hrišćanstvu kod Dionizija Aeropagite. Njegov tumač Sv. Toma panteističku ideju prevodi na emanaciju - svet je emanacija božanstva. Panteizam elejaca (bog i priroda su jedno isto) nastavlja se kod Đordana Bruna i Spinoze. Đordano Bruno govori o harmoniji kao vrsti "univerzalnog prijateljstva između svih stvari". Tek 1272.g. prevodi se Aristotelova Poetika. Juan de Baen govori o nadahnuću kao sposobnosti nalaženja Boga. Ovakva duhovna klima razbuktaće ponovnu potrebu bavljenja muzikom na način antičkih pesnika - muzika postaje sredstvo aktivne komunikacije sa silama koje pokreću svet, ona daje moć razumevanja, saznavanja, i ovladavanja beskonačnom celokupnošću, čijim se aktivnim učesnikom oseća oslobođeni obrazovani, renesansni pojedinac. Plemenitost postaje posvećivanje u tajne znanja, čiji je vrhovni koordinator znanje muzike. Poznavanje muzičke harmonije postaje simbol poznavanja harmonije uopšte, a harmonija ne božija emanacija, već mogućnost emanacije čoveka. Umetnost i umeće svake vrste, su vrhunski čovekovi atributi.

Potpuno oboženje čoveka će se dogoditi u 17. veku, veku Dekarta, Lajbnica, Spinoze, veku dinamičnih umetnosti, muzike i drame, veku koji će na pijedestal postaviti individualnost. *Barocco* - pogrđan naziv sa značenjem nepravilnog, deformisanog bisera koji bi trebalo odbaciti, kao nesavršen, bio je termin koji je sa podsmehom upućen arhitekturi kraja 16. veka koja nije uspevala da dostigne eleganciju i ravnotežu dela renesansnih velikana. Taj pogrđan naziv, međutim, postaje ponos za umetnike koji su sebi postavili ciljeve razaranja starih obrazaca i energičnog traženja originalnosti u izrazu. Harmonija prestaje da bude nametnuti zakon, ona se rađa u slobodnom kretanju suprotstavljenih sila, ona izrasta iz unutrašnje prirode samih stvari, a čovek prestaje da bude njen rob i postaje aktualizator.

U 17. veku idejom harmonije bave se filozofi koji su istovremeno i značajni matematičari (Dekart i Lajbnic), ili se služe jednom od matematičkih disciplina (Spinoza i Hobs). Rene Dekart govori o našim mogućnostima shvatanja i po njemu postoje tri vrste ideja ili "prvobitnih pojmova": duša kao nešto što misli, telo kao nešto što se prostire i treći pojam jedinstvo duše i tela. Lajbnic smatra da se suština sveta iscrpljuje principom unapred date harmonije, u kome nema slučajnih elemenata i u kojoj vlada njihova uzajamna povezanost i saglasnost. Jedinstvo supstancije sveta na nivou istina uma, tj. poredak

i punoću hijerarhije idealnog sveta on označava kategorijom Boga. Samo delo Baruha Spinoze "Etika izložena u geometrijskom poretku" govori o njemu kao filozofu harmonije. Za njega modusi, kao različita stanja jedine supstancije, jesu činioци jedne posebne harmonije koja se dvostruko imenuje kao "Bog ili Priroda", a pri tome je uzrok sebe same. T. Hobs u delu "Levijatan ili materija, forma i vlast crkvene i građanske države" ističe da se ljudi ujedinjuju u države da bi ostvarili mogućnost delovanja "prirodnog zakona" koji čoveku zabranjuje da radi ono što je pogubno za njegov život ili ga lišava sredstava da život sačuva.

1.7.2. Nauka o harmoniji

Na planu muzike, odvijace se presudna transformacija harmonije, rađanjem muzičke nauke o harmoniji iz spoja renesansne polifonije zapadnog hrišćanstva i vizantijske monodije. Sudbonosni spoj odigrace se na tlu katoličke Italije u slobodnim gradovima Firenci, Padovi, Mantovi, Veneciji i najzad biti prihvaćen u centru kontrareformacije - katoličkom Rimu.

Traganje za muzičkom harmonijom dešava se uporedo sa pokušajem obnove grčke tragedije i nastankom barokne opere. Dok je epoha renesanse predstavljala povratak vrednostima antičke grčke izraženim kroz likovne umetnosti, barok oživljava muziku, dramu, ali i retoriku, matematiku i filozofiju. Dinamične umetnosti kakve su muzika i drama, mnogo će bolje odraziti traganje za harmonijom, koja se ne može poistovetiti sa statičnim zakonitostima lepote. Dublje poniranje u problematiku postanka svega, postojanja Boga, veći izazovi i pitanja egzistencije, zahtevaju snažniji i dinamičniji medij, kao što je muzika. Ekspresija i ispoljavanje individualnog stava, preduslovi su preispitivanja zastarelih predstava o svetu i oslobađanja od kanonizacije vrednosti. Firentinac Điolamo Freskobaldi, orguljaš crkve Sv. Petra u Rimu, postavlja novi *affeto* stil instrumentalne muzike, inspirisan vokalnim *concitato* (uzbuđeno) stilom venecijanca Klaudija Monteverdija.

1.7.3. Šeling

Novo doba obeležiće i nova estetika i filozofija umetnosti, u kojoj je ključnu ulogu odigrao Šeling. Značaj Šelingove Filozofije umetnosti leži, pre svega, u pokušaju spekulativnog shvatanja umetnosti kao takve i izvođenja celokupne umetnosti iz Jednog izvora, iz Apsoluta. To proizilazi iz Šelingove opijenosti "najnovijim stanovištem identiteta", u kojem se sjedinjuju panteizam Đordana Bruna sa Spinozinom filozofijom identiteta i Platonovim učenjem o idejama. Filozofija umetnosti, kod njega nije nikakva posebna estetička disciplina kao kod Kanta, već samo jedan drugačiji način određenja Apsoluta. Zanimljiv je i njegov stav o odnosu harmonije i lepote: "prvo od dva jedinstva, ono koje je ugrađenost beskonačnog u konačno, izražava se u umetničkom delu prvenstveno kao uzvišenost, a drugo, koje je ugrađenost konačnog u beskonačno, izražava se u umetničkom delu prvenstveno kao lepota". Muzika je za njega vrhunska umetnost, ispoljavanje metafizičkog (ideje o Apsolutu) u fizičkom (zvuku).

1.7.4. Birkhoff-ova formula i entropija Maxa Bensea

Posle kartezijanskog racionalizma 17. i racionalizma 18. i 19. veka, sa harmonijom u znaku lineranih jednačina, dolazi vreme harmonije verovatnoće. Dvadeseti vek obeležiće teorija relativiteta, kvantna fizika i teorija informacija. 1928. godine Birkhoff određuje estetičku meru umetnosti **M**, kao količnik faktora reda **O** i kompleksnosti **C**:

$$M=O/C$$

Polazeći od ove definicije, 70-tih godina ovog veka Max Bense razvija novu filozofiju umetnosti, kojom se ona ponovo u potpunosti integriše u suštinu čovekovog postojanja. Posmatrajući estetičko biće kao svet znakova i estetički svetski proces kao informaciju, Max Bense, nasuprot materijalno-energetskoj sferi postojanja postavlja sferu inteligibilnog postojanja. Entropiji - meri za nered prisutnoj u prvoj, suprotstavlja negativnu entropiju - meru uređenosti pripadajuću drugoj. Time, osnovna

harmonizujuća uloga umetnosti, kao u periodu njenih početaka, dobija egzistencijalno, funkcionalno estetsko značenje za čoveka. Funkcionalizam najavljuje da će novi milenijum biti doba umetnosti.

1.8. Zaključna razmatranja

Preko Platonovih dijaloga, naročito Timaja, pitagorejska shvatanja prenela su se kroz epohu hrišćanstva do danas, ali u znatno modifikovanom obliku. Ovaj dijalog smatran je u svim vremenima za najteži i najnejasniji, a Platonovo pesničko mešanje pojmovnog saznanja i predstavljanja dozvolilo je tumačenja koja su kroz dva milenijuma udaljavala sve više harmoniju, čoveka, Boga kao posebne kategorije. Harmonija je od aktualnosti postala predmet čežnje, od aktivacije i kreacije, predmet vere. Razdvojili su se materija, prostor, stvaranje. Aristotel je sudbonosno odvojio svrhu i nužnost. Odvojio se aktivni momenat "*forma*" od pasivnog "*materije*". Logos je započeo neumoljivu vladavinu. Harmonija je tražena u muzici, poeziji, religiji, ali pitagorejska, panteistička harmonija je proterana. Tek će epoha renesanse i baroka omogućiti povratak harmoniji kao sveopštem integrirajućem zakonu postojanja. U susretu polifonije Zapada i monodije Vizantije, na pozornicama bogatih renesansnih polisa Firence, Padove, istokom prožete Venecije, nastaje muzička harmonija 17. veka, istovremeno sa pojavom Dekarta, Lajbnica Spinoze i novom kosmologijom Keplera, Galileja, Đordana Bruna.

Renasansu je obeležila nadahnutost klasičnim dobom grčke kulture, međutim već 17. vek je pokazao nedovoljnost stepena slobode koji su time pokrenuti i zahtevao ekspresiju individualnosti. Novo doba tražice inspiraciju u grčkoj tragediji, iz čega će se roditi duh "*nove muzike*". Na pragu 20. veka otkriće teorije relativiteta, kvantne fizike, obezbediće preduslove za povratak na predsokratovsko doba u kome je došlo do cepanja i razdvajanja osnovnih elemenata harmonije - materije i energije. Raspad religija i ideologija i traženje novih puteva duhovnosti upućuje na ponovnu analizu istog, za oblast duha mitskog doba, doba u kom je došlo do odvajanja ljudskog i božanskog, fizičkog i metafizičkog. Pošto je čovek jedino realno biće koje omogućuje pojam vremena, koje oseća sve dimenzije postojanja, koje vidi, a ljudska duša ona koja spoznaje harmoniju, čovek je najbožanskije od svih realnih bića. To je bila misao pitagoreanaca i možemo je potvrditi i danas.

1.9. Literatura

- [1] Bense, Max (1965), "*Estetika*", prevod R.Putar, Otokar Keršovani, Rijeka, 1978.
- [2] Bičkov, V.V. (1977), "*Vizantijska estetika: teorijski problemi*", prevod s ruskog Dimitrije M.Kalezić, Prosveta, Beograd, 1991.
- [3] Eko, Umberto (1987), "*Umetnost i lepo u estetici srednjeg veka*", prevod Tanja Majstorović i Snežana Brajović, Kultura, Beograd, 1992.
- [4] Garen, Euđenio (1976), "*Kultura Renesanse – Istorijski profil*", Editori Laterza, Bari.
- [5] Hegel, G.V.H. (1983), "*Istorija filozofije III*", jubilarno izdanje iz 1940. godine preveo Dr Nikola M.Popović, BIGZ, Beograd.
- [6] Pavlović, Branko (1997), "*Presokratska misao*", ΠΛΑΤΩ, Beograd.
- [7] Plutarh, "*O muzici*", Prosveta-Niš, Sfairos, Beograd, 1997.
- [8] Šeling, F.V.J. (1802), "*Filozofija umetnosti*", prevod Danilo N. Basta i Olga Kostrešević, BIGZ, Beograd, 1989,
- [9] Višić, Marko (1997), "*Odnos muzike i poezije u drevnoj Heladi*", predgovor za knjigu Plutarh "O muzici", Prosveta-Niš, Sfairos, Beograd.

2. PRINCIPI BAROKNE MUZIKE²

2.1. 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*)³. Osnovni zahtev istorijske izvođačke prakse je primena istorijskih 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 poglavlja 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 usložnjavanja 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,

² U ovom poglavlju izložen je tekst rada autora, saopšten u zborniku: "Četvrti Zbornik radova Akademije umetnosti Univerziteta u Novom Sadu, Editor-in-Chief: dr Nataša Crnjanski, ISSN 2334-8666, 2016.

³ 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).

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 čoveka⁴. Muzika baroka je, kao i druge umetnosti tog doba, podređena religijskim i širim društvenim ciljevima⁵. 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)*.

Poimanje harmonije različito je u različitim periodima, ranom, srednjem i zreloom baroku, kao i u različitim nacionalnim, religijskim i društvenim segmentima zapadne kulture. Kako je poreklo muzičkog pojma harmonije u osnovi filozofsko, poglavlje 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 poglavlju usmerena su više na stanje i sklonosti uma u okviru individualnih nacionalnih stilova barokne epohe, nego na set primenjenih tehnika.

2.2. Barok i ideja "harmonije"

U svetu socijalnih i religijskih konflikata XVII i XVIII veka, uloga umetnosti je bila 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" sugerise 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 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 harmonije⁶. Ona je zasnovana na obnovi antičkih ideja o muzici i njenoj vaspitnoj moći⁷, kao i mogućnosti čulne percepcije⁸. Ideja vaspitanja, plemenitosti čvrsto je povezana sa muzikom. Uverenje baroknih

⁴ Muzika je od antičkog vremena bila simbolički jezik univerzalne harmonije, odraz, zamisao i potvrda univerzalnog sklada. Za Pitagoru ona je bila nauka, jedna o četiri discipline u kvadrivijumu, pored matematike, geometrije i astronomije.

⁵ Univerzalnost i apstrakcija muzičkog jezika pretvaraju muziku u sredstvo alegorije, metafore, simbolike.

⁶ 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.

⁷ Aristotel produbljuje svest o vaspitnoj moći muzike ističući da ona pročišćava osećanja, budi entuzijazam i pomaže razvoju ne servilnog, već slobodnog i plemenitog duha.

⁸ 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.

umetnika da muzika odražava čovekov karakter, društveno uređenje i duhovni pogled na svet, počiva na temelju antičke civilizacije.

2.3. 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 simpathia 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 umetnosti⁹. Iz manirizma pozne renesanse rađa se barok, stil koji se odlikuje fascinacijom nepravilnim, ali interesantnim i jedinstvenim oblicima prirode (špan. *barocco* – biser nepravilnog oblika).

Venecijanac Carlino (Gioseffe 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 jos 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 Freskobaldi (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, uslozňjavanjem 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

⁹ 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 plodonosnim 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).

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. (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 ektemporizacije i aktivirao sopstvenu maštu, od virtuozu koji reprodukuje tuđe postupke. U XIX veku usledile su ispisane realizacije šifriranog basa prateće kamerne deonice basu 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 ektemporizacije. Primena ektemporizacije 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.

2.4. 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)¹⁰ i 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 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 najsnažnije 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,

¹⁰ *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)

svetlučavog tona i veoma fleksibilnog mehanizma. Za francuske muzičare primarna uloga ornamentata 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 sugeriše 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. Vatea (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"¹¹ (Lescat, 1987:7); "Harmonija koja uzrokuje taj dojam nije slučajno nabačena; ona je razložno zasnovana, i odobrila ju je sama Priroda." (Lescat, 1987:7)"¹².

¹¹ " Tout est dit quand (la nature) a une fois prononce " (prevod autora poglavlja), citirano prema *Lettre aux philosophes, Memoires de Trevoux*, aout 1762, p. 2049

¹² " L'harmonie qui cause cet effet n'est point jettée au hazard; elle est fondée en raisons, et autorisée par la nature même" (prevod autora poglavlja).

2.5. Nemačka muzika barokne epohe, nemački ukus

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.

2.6. 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, 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" (Haskell, 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.

2.7. 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

3. ENERGIJA MODUSA¹³

3.1. Uvod

O tome kako muzika nastaje i kako deluje na čoveka možemo razmišljati pozivajući se na autoritete od onih koji pripadaju starom dobu Platona i Aristotela, do novijih Ničea, Fohta, Hajdegera ili Gadamera. Bilo da se sa muzičkim delom susreću oni koji dobro poznaju muzičku umetnost ili oni koji ga spontano doživljavaju i u njemu uživaju, bilo da ga prihvataju kao simbol, alegoriju ili čistu igru zvukova, slušaoci su svesni da muzika poseduje i na čoveka prenosi određenu energiju. Može se postaviti pitanje da li je muzika uži pojam od zvuka ili naprotiv nešto mnogo kompleksnije, ali ipak ona jeste zvuk, fizička pojava, pa u skladu sa zakonitostima prirode poseduje energetske potencijale. Služanjem muzike prepoznajemo i osećamo dejstvo volumena, ritma, frekvencije. Modus je ono što slušalac prepoznaje kao atmosferu, boju.

U epohi baroka, na prelazu XVII u XVIII vek modalnost prelazi u tonalnost. Modalni način komponovanja najduže se zadržao u Francuskoj. Pojam "energije modusa" formira Mark Antoan Šarpantje (*Marc-Antoine Charpentier*, 1645?-1704). U delu *Pravila komponovanja (Règles de composition)* Šarpantje govori o dva osnovna razloga za korišćenje raznovrsnih modusa: potrebi za prilagođavanjem različitim glasovima i potrebi za adekvatnom izražajnošću¹⁴. Šarpantjeovo uverenje da modusi imaju različite ekspresivne potencijale počiva na jedinstvenom spoju spoznaje fizičkih zakonitosti i kulturoloških uverenja. Fizička osnova različitosti "energija modusa" je barokna nejednaka temperacija klavijaturnih instrumenata. U periodu kada u muzici tonalnost još nije ostvarila prednost nad modalnošću, želeći da ostvare koegzistenciju antičkih modusa u dvanaesttonskoj hromatskoj skali, barokni muzičari su dali prednost nejednakoj temperaciji nad jednakom: polustepeni su bili različite veličine; intervali različito "razdešeni" u odnosu na čisti interval; svaki modus je imao drugačiji karakter. Kulturološke Šarpantjeove pretpostavke bile su posledica utemeljenosti francuske muzike XVII veka u idejama antike, u kojoj je ekspresivni potencijal muzike bio u uskoj vezi sa pretpostavljenim etičkim vrednostima različitih grčkih naroda. Razmatranje pojma "energije modusa" podrazumeva istovremenost razumevanja akustičke problematike temperacije dvanaesttonske skale i prisustva neoplatonističkih ideja u baroknoj muzici.

3.2. Poreklo ideje o "energiji modusa"

Hermeneutika ili "veština tumačenja" je disciplina koju je razvio Hajdeger, a u savremenu estetiku su je preneli Gadamer i Gronden. Gadamer ističe da je za razumevanje umetnosti presudno definisati ugao gledanja "perspektivu" (Gadamer, 2002). Teoretičari koji se bave problematikom autentičnosti muzike ističu da treba rekonstruisati istorijski kontekst kako bi se shvatilo značenje koje su umetnička dela imala za prvobitnu publiku (Taruskin, 1988). Predrasude određenog doba, ukoliko su stvarno postojale i bile deo uverenja, su istinite, i kao takve vode istinitom razumevanju. Kako umetnička dela pripadaju istovremeno idejnom i materijalnom svetu, za njihovo razumevanje potrebna je filozofska

¹³ U ovom poglavlju izložen je tekst rada autora, saopšten u zborniku: Tematski zbornik radova sa naučnog skupa "Tradicija kao inspiracija: Vlado Milošević: etnomuzikolog, kompozitor i pedagog", Banja Luka, 12-13 april 2013, Akademija umjetnosti Univerziteta u Banja Luci, Akademija nauka i umjetnosti Republike Srpske, Muzikološko društvo Republike Srpske, 2014, ISBN 978-99938-27-13-9, COBIS.RS-ID 4181528, str. 234-243.

¹⁴ "Pourquoi les transpositions de modes? La première et moindre raison c'est pour reindre la même pièce de musique chantable par tout sorte de voix. La seconde et principale raison c'est pour l'expression des différentes passions, à quoi la différente énergie des modes est très propre", Charpentier, 2012 <http://www.charpentier.culture.fr/fr/html/compo/>, 15.05.2012

kao i naučna svest. Primenom hermeneutičko-perspektivističkog ključa na problematiku “*energije modusa*” dolazi se do suštinskog razumevanja ove ideje.

Zamisao o različitim karakterima modusa potiče iz antičkog doba: o tome piše Platon u svojim *Zakonima*. Za Platona muzika je imala šire značenje od današnjeg, ona je bila odraz suštine bića, metafora duha. O tome kako prema Platonu muzika deluje na čoveka saznajemo iz njegovih dijaloga *Fileb* i *Simpozijum*, tu on govori o poetskoj ekstazi, koja dušu vodi od prizemnih svetskih stvari natrag do lepote i jedinstva u Bogu, po njemu se muzikom bude uspavani delovi duše, disonance prisutne u duši se smiruju, a to je prvi korak povratka duše njenom nebeskom poreklu. U dijalogu *Timaj* Platon se bavi poreklom Kosmosa i postavlja pitanje kako je fizički svet nastao iz konceptualnog. Platonov odgovor proističe iz poznavanja Pitagorine doktrine: matematička proporcija koja čini tetradu (npr. 1: 2: 3: 4) reprodukuje nebesku harmoniju i čini fizički svet konsonantnim sa konceptualnim. Svet bića je inteligibilni svet koji se poima umom, duhom i dušom. Svet postojanja je pojmljiv čulima, telu.¹⁵ Tetradu je elementarna šema ekstenzije univerzuma, osnovni dijagram kosmosa.¹⁶ Antička saznanja o modusima baziraju se na Pitagorinim akustičkim istraživanjima: u osnovi skladnih zvučanja su celi prirodni brojevi. Na osnovu spoznaje akustičkih zakonitosti Pitagora uspostavlja zakonitosti prirode i kosmosa: tetrahord je muzički oblik pojavnosti tetrade. Odnos konceptualnog i materijalnog Pitagora postavlja kroz tetradu koja reprodukuje poredak kosmosa baziran na 4 elementa. Čovek pokušava da dosegne svet ideja imitacijom (*mimesis*). Time se obrazuje i usavršava svoje vrline. Ljudski karakter baziran na kombinaciji 4 elementa, definiše Sokrat. On postavlja i pojmove dobrog i lepog kao svrhovitost, a vrlinu bazira na pravom istinskom znanju. Platon osnove Sokratove etike prenosi na društvo: on govori o vrlini pravičnosti i idealnom društvenom uređenju. Idealnu državu Platon vidi kao zajednicu u kojoj harmonično koegzistiraju grčki narodi od kojih svaki ima svoje specifične osobenosti: jonjani su posvećeni znanju, dorani hrabrosti i ratničkim veštinama, a frigijci osećajnosti i duhovnosti. Karakterne crte različitih naroda Platon povezuje sa karakterom za njih tipičnog muzičkog modusa. Pored dijatonskih modusa koji zajedno čine dijatonski rod on prepoznaje i hromatski i enharmonski.

Antički modusi prenose se preko crkvenih lestvica u srednji vek i renesansu. Zapadna muzika usvaja dvanaesttonsku skalu. Kvintni krug počiva na aproksimaciji (Pitagora je ustanovio da 12 uzastopnih čistih kvinti daju interval širi od 7 oktava, po njemu taj razmak se naziva *pitagorejska koma*). Terce imaju suprotnu tendenciju od kvinti: tri uzastopne velike terce uže su od oktave (Klop, 1974). Iz toga sledi da je koegzistencija modusa u 12 tonskoj hromatskoj skali moguća samo kao kompromis. Različite temperacije dvanaesttonske skale predstavljaju različite oblike kompromisa. Kako su u renesansi bile favorizovane čiste kvinte, u upotrebi je bio Pitagorejski temperament. U baroku prednost imaju čiste terce (moguće su samo 4 čiste velike terce u jednom temperamentu), na njima se bazira minton (*meantone*) temperacija. Minton oko 1600. uvode Italijani i koriste ga sve do XIX veka. U prvoj polovini XVIII veka uvode se brojni novi temperamenti koji su svi modifikacije mintona. Barokni kompozitori odbacili su mogućnost jednake temperacije koju je predlagao još Zerlino u XVI veku, jer su im cilj bile što veće razlike između individualnih karaktera modusa.

¹⁵ “*The world of being is an intangible world, perceptible only to the mind, the spirit, the soul. The world of becoming is a sensible world, perceptible to the senses, the body, the flesh.*” (Heninger,1974:74).

¹⁶ “*The principle of all things is the monad or unit; arising from this monad the undefined (i.e. unlimited) dyad or two serves as material substratum to the monad which is cause; from the monad and the undefined dyad spring numbers; from numbers points; from points lines; from lines plane figures; from plane figures solid figures; from solid figures sensible bodies, the elements of which are four, fire, water, earth and air; these elements interchange and turn into one another completely, and combine to produce a universe, animate, intelligent, spherical*” (Ibid, 79)

Analogno Dekartovoj teoriji o razlaganju svetlosti na dugine boje francuski umetnici razvijaju ideju o "bojama modusa". Ta ideja provlači se od Mersena do Didroa. Maren Mersen (Marin Mersenne)¹⁷ postavlja temelj francuske muzike 17. veka, matematički precizno analizira sve moduse nasleđene iz srednjovekovne i renesansne muzike. Harmoniju sfera i njen odraz u proporcijama skladnih tonova monokorda on tumači kao osnov misteriozne moći koju muzika ima u odnosu na čoveka. Mersen muziku shvata kao utelovljenje duha, u tetrahordu vidi metaforu karaktera. Harmonija je za njega ustvari modus, i on je smatra korisnom jer utiče na usaglašavanje suprotstavljenih impulsa u čovekovom mikrokosmosu kao i u društvu.

Modusi jonski, dorski, frigijski, lidijski, miksolidijski, eolski i njihove hiper i hipo varijante postupno se transformišu u tonalitete uvodjenjem tonalnih funkcija u basu kontinuo. U drugoj polovini XVII veka Šarpantje moduse obeležava latinskom abecedom, istoimeni dur i mol shvata kao suprotnosti svetlosti i tame u okviru jednog modusa. Različitost karkatera modusa ispoljava se kao posledica nejednake temperacije. "Energija modusa" prema Šarpantjeu odražava se u njihovom individualnom karakteru¹⁸:

La majeure joyeux et champetre – veseo i otvoren

La mineur tendre et plaintif – osetljiv i tužan

Sib majeure obscure et terrible – mračan i strašan

Do mineur obscure et triste – mračan i tužan

Do majeure gai et guerrier – živahan i ratoboran

Re mineur grave et devot – ozbiljan i pobožan

Re majeure joueux et tres guerrier – veseo i vrlo ratoboran

Mib majeure cruel et dur – svirep i tvrd

Mi majeure querelleux et criard – svadljiv i drečav

Mi mineur effemine, amoureux et plaintif – ženstven, zaljubljen i plačljiv

Fa mineur obscure et plaintif – mračan i žalostan

Fa majeure furieux et emporte – besan i naprasit

Sol mineur serieux et magnifique – ozbiljan i veličanstven

Sol majeure doucement joyeux – slatko veselje

Si mineur solitaire et melancholique – usamljenički i melanholičan

3.3. Ideologija francuske barokne umetnosti

Sledeći Šarpantjea francuski umetnici na prelazu XVII u XVIII vek usvajaju pojam "energije modusa". Kasnije od italijanskih kompozitora oni će napustiti modalni i prihvatili tonalni način komponovanja. Francuski muzičari su dugo ostali verni idejama o estetičko-etičkom jedinstvu, za njih "energija modusa" nema samo ekspresivno već i funkcionalno značenje. Muzika je za njih uvek znak, karakter, oni su uvereni da ona ima psihološku i socijalnu ulogu, da je ona jezik, da čak iako je njena forma

¹⁷ *Le Traite de l'harmonie universelle* (1627), *Questiones harmoniques* (1634), *Traitez des Consonances, des Dissonances, des Genres, des Modes, & de la Composition* (De nostre Maison de la place Royale ce 18. Aoust 1635), *Harmonie universelle, contenant la Theorie et la Pratique de la Mvsique, 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)

¹⁸ Preuzeto sa: <http://www.cefedem-ouest.org/telechargements/FI/memoires/2004-2006/Rognant%20annexes.pdf> 15.05.2012.

apstraktna mora da nosi poruku i u sebi krije metaforu. Primeri su brojni a svakako je najintragantniji Dalamberov stav:

*“Toute cette musique purement instrumentale, sans dessein, sans objet, ne parle ni à l’esprit ni à l’âme et mérite qu’on lui demande avec Fontenelle “Sonate, que me veux-tu” ? Il faut avouer qu’en general on ne sent toute l’expression de la musique que lorsqu’elle est liée à des paroles et à des danses”*¹⁹.

Zato francuski muzičari u notni zapis sa posebnim senzibilitetom unose brojne i detaljne tekstualne specifikacije. Vrhunac ovih postupaka može se prepoznati u opusu Fransoa Kuprena, iz simbolike njegovih naslova može se naslutiti čitav univerzum vrednosti, pojmova i ideja. Kupren je bio Šambonjerov učenik, i može se pretpostaviti da je nasledio i njegova uverenja o postojanju i delovanju “energija modusa”. Kupren modifikuje formu barokne svite koja je imala utvrđen poredak stavova: alemanda, kuranta, sarabanda, žiga i formira novi tip svite, niz karakternih komada, koji naziva *ordre* (red, poredak). Prema Melersu (Wilfrid Mellers) Kuprenov red je niz komada povezanih idejnim asocijativnim metodom i muzičkom atmosferom (Mellers, 1968). Idejne asocijacije mogu se razotkriti tumačenjem njegovih zagonetnih naslova; muzičku atmosferu u najvećoj meri (pored tempa, ritma, fature, ornamentacije...) određuje odabrani modus. Olivije Bomon (Olivier Baumont) uvodi pretpostavku (citirano prema Tunley, 2004, Olivier Baumont *L’ordre chez Francois Couperin’, Francois Couperin: nouveaux regards*, Villecroze, 1995) da je Kupren formirao muzičke redova pod uticajem zamisli Luja XIV da formira savremene nacionalne francuske redove u arhitekturi nasuprot poznatim jonski, dorski... Kuprenovi redovi su uvek u jednom modusu (istoimenom duru i molu). Svi komadi u jednom redu su idejno povezani, takođe sve redove u istom modusu povezuje ista simbolička nit. Usvajanjem ideološkog pristupa tumačenju Kuprenovih redova i istovremenim simboličkim tumačenjem često zagonetnih naslova može se razotkriti Kuprenovo viđenje “energije modusa”²⁰:

A/a modus duha

B modus prirode

C/c modus znanja (svetlosti)

D/d modus razuma (mere)

Es modus inspiracije

e modus ljubavi

F/f modus talenta (smelosti)

fis modus bola (ekstaze)

G/g modus umetnosti

h modus savršenstva

Kao i njegovi savremenici Kupren je koristio samo određeni broj modusa. To je bila posledica prihvatanja minton temperacije u kojoj je nemoguće korišćenje tonaliteta sa više od tri predznaka. Es dur i fis moll Kupren uvodi tek u poslednjoj (IV) zbirci svojih komada nastaloj 1730. Prisustvo f molla kod Kuprena mora se razumeti samo uslovno, kao dorski modus in Es (to se vidi iz broja predznaka: Kupren koristi jednu snizilicu manje od savremenog standarda). Deset modusa koje Kupren koristi

¹⁹ «Sva ta muzika čisto instrumentalna, besciljna, bespredmetna, ne obraća se ni duhu ni duši i zaslužuje da je zajedno sa Fontenelom upitamo “Sonato, šta želiš od mene?” Treba uglavnom priznati da se sav izraz muzike oseća tek kad je povezana sa rečima i plesovima». (Mellers, 1968: 317-318)

²⁰ Detaljno objašnjenje ovog postupka je predmet doktorskog projekta S.S.Kutlača pod naslovom *Pristup interpretaciji karakternih komada francuskog baroknog kompozitora Fransoa Kuprena baziran na platonističkom konceptu univerzalne harmonije*

zajedno čine “put ka perfekciji”, što je demonstracija pitagorejske ideje metamorfoze i potvrdu prisustva antičke ideje “univerzalne harmonije” (Heninger, 1974:51).

Ramo (Jean Philippe Rameau, 1683-1764), najznačajniji predstavnik francuskog racionalizma XVIII veka, transformiše neoplatonističku ideju “univerzalne harmonije” u muzičko-teoretski pojam harmonije. Ramoova teoretska dela: Traktat o harmoniji (*Traite de l'harmonie*, 1722), Demonstracija principa harmonije (*Demonstration du principe de l'harmonie*, 1750), Nova razmišljanja o principima zvučanja (*Nouvelles reflexions sur le principe sonore*, 1760) razotkrivaju da za njega harmonija proizilazi iz prirode i njenih zakonitosti. Ovaj stav Ramo je vrlo jasno izrekao: “*Tout est dit quand (la nature) a une fois prononce*”²¹. “*L'harmonie qui cause cet effet n'est point jettée au hazard; elle est fondée en raisons, et autorisée par la nature même*”²². Kao predstavnik prosvetiteljstva i pozitivista on ne prihvata misticizam. Napuštajući platonističko mistično etičko-estetsko jedinstvo, Ramo istovremeno narušava izvorni pojam “energije modusa”. Volter u delu posvećenom Njutnovim istraživanjima (Voltaire, *Eléments de la philosophie de Newton*, 1738) prikazuje Njutnovu skalu spektra, koja je demonstracija paralela između boja (vizuelnih) i muzičkih tonaliteta (Isacoff, 2003: 233). Volter ostaje na istoj relaciji kao i Ramo; pripisujući tonaliteta boju priznaje njihovo estetsko delovanje ali negira postojanje etičko-estetičkog spoja. Ramo kao i Volter usvaja pojam “boje tonaliteta”.

I pored nesumnjive prevlasti pozitivizma u XVIII veku, neki mislioci ističu različitost humanističkih pojava i nauka u odnosu na prirodne. Najznačajniji od njih je Didro. Didro formira pojam boje zvuka, ali ga shvata mnogo kompleksnije nego savremena nauka. U tekstu pod naslovom “Instrument” Didro poredi muzički instrument sa živim organizmom. On izjednačava pojam čembala i filozofa zbog istovremenog prisustva “energije” i “harmonije”. Takođe on povezuje instrument i izvođača u neraskidiv spoj u tekstu *Le Rêve de d'Alembert: “L'Instrument philosophe est sensible; il est en même temps le musicien et l'instrument”* (Didier, 1985). Ovi Didroovi stavovi se najčešće shvataju kao umetnička metafora ili mit koji proizilaze iz divljenja prema francuskoj muzičkoj tradiciji. U delu *Diderot, poète de l'énergie* Jacques Chouillet vidi Didroa kao nastavljača antičke ideje o Harmoniji: akord nije sklad zvučanja niti zamisao jednog osećanja, već istovremeno osnova reda (“*la corde est non seulement une forme et une image de la passion, mais aussi le fondement même de l'ordre*”) (Didier, 1985: 290). Tumačenje Kuprenovog shvatanje “energije modusa” i “puta ka perfekciji” omogućuje nam da razumemo Didroov mit i da prihvatimo njegovo shvatanje muzičkog instrumenta: “*klavsen je organizam kao vi i ja*”²³. Didroov organološki pojam instrumentaliste i instrumenta aluzija je na mogućnost temperacije, transformacije karaktera i sposobnost usavršavanja putem muzike.

Na svim evropskim dvorovima (a to je bio i dvor u Drezdenu) na kojima je francuski usvojen kao zvanični jezik, francuska kultura i umetnost imale su snažan uticaj. Francuski stil izvršio je veliki uticaj na Johana Sebastijana Baha. Bahu su bile poznate Kuprenove kompozicije za čembalo (dokaz je npr. njegov lični prepis komada *Les Bergerettes*). Bahovo uspostavljanje “dobre temperacije” koja će omogućiti korišćenje 24 tonaliteta nipošto ne odgovara modernoj praksi jednake temperacije klavijaturnih instrumenata. Jenaka temperacija vodi unifikaciji boja tonaliteta, a naprotiv, Bahov cilj je bio proširenje Kuprenove “palette” boja. Iako je Bah generacijski bliži Ramou nego Kuprenu, njegovi kompozicioni postupci, linearnost naspram vertikale, prisustvo univerzalističkih, “matematičkih”, neoplatonističkih ideja u njegovom opusu, potvrda su da on nastavlja Kuprenov rad na “otelovljenju”

²¹ “Sve je već jednom rečeno (priroda) je to izgovorila”. *Lettre aux philosophes*, *Memoires de Trevoux*, aout 1762, p. 2049)

²² “Harmonija koja uzrokuje taj dojam nije koja uzrokuje taj dojam nije slučajno nabačena; ona je razložno zasnovana, i odobrila ju je sama Priroda.” (prema: *Notice bibliographique par Philippe Lescaat, Jean-Philippe Rameau, Fac-simile Jean-Marc Fuzeau, Courlay, France, C 1987*).

²³ “à mon jugement, tout ce qui se passe dans un clavecin organisé comme vous et moi” (Didier, 1985: 290)

različitih muzičkih modusa. Bah ostaje veran antičkoj ideji harmonije kao jedinstvu različitih karaktera, koji zajedno čine Univerzum ideja. Mogućnost jedinstva za njega je mogućnost Boga.

Nejednaka temperacija nastavlja da postoji u XIX veku sve dok nisu formirani svi moderni instrumenti (umesto prirodnih) i moderan orkestar. Kada je taj proces završen, u novom, buržoaskom društvu, orkestar je preuzeo ulogu nosioca jedinstva (instrumenti individualnih boja zajedno formiraju skladno zvučanje orkestra). Tu ulogu je dva veka suvereno imao instrument čembalo, upravo zbog svoje osobene temperacije.

I kod Betovena se može primetiti prisustvo razmišljanja o specifičnoj "energiji modusa", to se razotkriva iz podnaslova njegovih dela *Patetique* (c moll), *Appassionata* (f moll). Mističnost Betovenove muzike nije samo proizvod ličnog emotivnog i ekspresivnog potencijala: on je realizator Šilerovih ideja o harmoniji i njenom dejstvu na čoveka. Nastao kao reakcija na neumoljivost Kantovog moralnog zakona, Šilerov koncept "lepe duše" (*schone Seele*) je izraz vere u mogućnost "oplemenjivanja" čovekovih impulsa i intuicije. Kao jedinstvo dostojanstva i ljupkosti to je umetnički odgovor na filozofski pojam duha (Ives, 1970).

Uvođenje jednake temperacije u prvoj polovini XIX veka, udruženo sa Ramoovim preimenovanjem ideje harmonije u muzički tehnički pojam, vodi gubitku antičkog poimanja Harmonije u novom dobu. Dafin ovu ideju jasno iznosi već u naslovu svog dela *Kako je jednaka temperacija uništila Harmoniju (i zašto na to treba obratiti pažnju)* (Duffin, 2007). Analizom odnosa instrumentalne muzike XVIII veka i platonističkog sveta ideja koji su bili neophodni kako bi se razumeo pojam "energije modusa", razotkriva se ne samo jedinstveni istorijski pogled na umetnost tog doba, već se promišlja i značenje koje muzika ima za savremenog čoveka i produbljuje savremena svest o društvenoj ulozi muzike. Tim putem simbolika koju su francuski kompozitori pripisivali zvučnoj energiji se prenosi i do današnjeg slušaoca.

3.4. Literatura

- [1] Charpentier, *Energy des modes* (preuzeto sa Interneta 2012), <http://www.cefedem-ouest.org/telechargements/FI/memoires/2004-2006/Rognant%20annexes.pdf>
- [2] Charpentier, Marc-Antoine, *Règles de composition* (preuzeto sa Interneta 2012), <http://www.charpentier.culture.fr/fr/html/compo/>
- [3] Didier, Beatrice, (1985), *La musique des lumieres, Diderot-L'encyclopedie-Rousseau*, Paris, Presses Univerisitaires de France, p.479
- [4] Didro, Deni, (1962), *O poreklu i prirodi lepoga*, prevod Radmila Miljanić, Beograd, Izdavačko preduzeće "Rad"
- [5] Duffin, W. Ross, (2007), *How Equal Temperament Ruined Harmony (and Why You Should Care)*, New York, London, W.W. Norton&Company
- [6] Gadamer, Hans-Georg, (2002), *Filozofija i poezija*, prevod Saša Radoijčić, izbor Milo Lompar, Beograd, Službeni list SRJ, str.245
- [7] Heninger, S.K.Jr., (1974), *Touches of Sweet Harmony. Pythagorean Cosmology and Renaissance Poetics*, San Marino, California, The Huntinton Library, p.446
- [8] Ives, Margaret C., (1970), *The Analogue of Harmony, some reflections on Schiller's Philosophical Essays*, Pittsburgh, Duquesne University Press, p.125
- [9] Isacoff, Stuart, (2003), *Temperament, How Music Became a Battleground for the Great Minds of Western Civilization*, New York, Vintage Books
- [10] Klop, C.G., (1974), *Harpichord tuning*, Garderen (Holland), Werkplaats voor clavecimbelbouw, p.30

- [11] Koenigsberger, Dorothy, (1979), *Renaissance Man and Creative Thinking. A History of Concepts of Harmony 1400–1700*, Hassocks, Sussex, Great Britain, The Harvester Press Limited, p.284
- [12] Magnard, Pierre, (preuzeto sa Interneta 2011), *L'harmonie universelle de Georges de Venise à Marin Mersenne*, <http://centre-bachelard.u-bourgogne.fr/Z-magnard.pdf>, pp.33–51
- [13] Mellers, Wilfrid, (1968), *Francois Couperin and the French Classical Tradition*, London, New York, Dover Publications, Inc., p.408
- [14] Stojanović Kutlača, Svetlana, (2012), *Pristup interpretaciji karakternih komada za čembalo francuskog baroknog kompozitora Fransoa Kuprena baziran na platonističkom konceptu univerzalne harmonije*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, doktorski umetnički projekat
- [15] Taruskin, Richard, (1988), *The Pastness of the Present and the Presence of the Past, in Authenticity and Early Music*, New York, edition Kenyon, Oxford University Press
- [16] Tunley, David, (2004), *Fracois Couperin and the perfection of music*, England, Ashgate Publishing Limited

4. MUZIKA KAO EHO UNIVERZUMA²⁴

4.1. 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 tokom barokne epohe umetnosti konfrontira "*italijanskom ukusu*". Ono što francuski i italijanski ukus čini jedinstvenim baroknim muzičkim stilom, jeste uverenje da muzika može i treba da ima društvenu funkciju harmonizacije. Uprkos pokušaja muzičkih velikana perioda 17-18 veka da "*ujedine ukuse*", njihove individualne osobenosti sve do kraja barokne epohe bile su predmet brojnih polemika. 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. Novo doba započinje sa Kopernikovom tezom da je "prihvatanje zabluda uzrok umanjenja ljudske samosvesti" i ekstatičnom tezom Đordana Bruna "mi smo dakle već na nebu", koji najavljuje sumnju u ekskluzivno pravo hrišćanske dogme na istinu o svetu, tako da se u centar ideologije Novog doba postavlja pitanje čovekove samosvesti. Samosvest kao preduslov individualnog, slobodnog i kreativnog odnosa prema svetu, značajna je za umetničko stvaranje, buđenje samosvesti omogućiće procvat umetnosti²⁵. Kolaps aristotelijanske kosmologije izazvao je potrebu za novim razumevanjem sveta, to je zajednički stav autora zbornika radova *Zlatno doba Evrope* posvećenog razvoju duhovne klime, ideologije, umetnosti i političke situacije u Evropi u periodu između 1650-1750 godine (Trevor-Roper, 1987). Osnovnu nit epohe autori vide u impulsu i želji da se sa novim znanjem stvori novi, bolji svet, u traganju za Utopijom. Pošto su čak i univerziteti 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 *Imaginaro društvo* (Comenius, *Imagined pansophic society*, Bohemia).

U periodu oko 1600 godine među umetnicima se šire ideje helenističkih mislilaca neoplatoničara, neoplatonističkih mistika srednjeg veka, sledbenika hermetičke doktrine Hermesa Trismegistosa (poklonika "*tajne kreativnosti*" među kojima je bio i Leonardo da Vinči), kao i dela renesansnih mistika (Robert Flad, Gafari, Marsilio Fičino). U povratku muzike platonističkoj inspiraciji, nalazi se težnja za nastavkom zamisli o ulozi muzike u doba antičke Grčke kulture. Italijanski barokni ukus obraća se neoplatonističkim firentinskim misticima Marsiliju Fičinu i Piku della Mirandoli, pojam poetske ekstaze

²⁴ U ovom poglavlju izložen je tekst rada autora, saopšten u zborniku: Zbornik radova sa naučnog skupa "Umetnost i kultura danas: umetničko nasleđe, savremeno stvaralaštvo i obrazovanje ukusa", održanog 6-7. oktobra 2017.g. Izdavač: Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti. Urednik: Dr Danijela Zdravić Mihailović, ISBN 978-86-85239-48-9, str. 93-104, Niš, 2018.

²⁵ Prema Šeleru, samosvest je osnovna karakteristika čoveka, ukrštanje nagonskih impulsa, emocionalnih kontakata, težnje za moći i diskurzivnog mišljenja; iako je čovek determinisan okolinom, za nju nije do kraja vezan, niti je u njoj bespomoćno utopljen, slobodna samosvest omogućuje mu stvaralaštvo, on jedini u kosmosu stvara dela civilizacije i kulture (Scheler, 1987).

predstavnicima katoličke crkve izjednačavaju sa religioznom ekstazom i prihvataju njihove zamisli o muzici kao sredstvu povratka veri. Francuski duh obraća se neoplatoničarima ali istovremeno inspiraciju pronalazi u delima sopstvenih filozofa: aktuelnoj racionalističkoj filozofiji samosvesti Renea Dekarta i ideji o postojanju "univerzalne harmonije" izloženoj u delu Marena Mersena.

4.2. Muzika i univerzum

U istom trenutku sa krupnim promenama u svetu nauke, viziji univerzuma i rađanjem samosvesti, rađa se i barokni stil umetnosti. Početni imperativ baroknog stila je jasna ideološka opredeljenost i namena umetničkih dela. Ključ razumevanja baroknog stila muzike mora se potražiti u razmatranju odnosa muzike prema neoplatonističkoj viziji univerzuma, kao i mogućnosti opstanka ideje univerzuma s obzirom na preokret do koga je došlo u shvatanju kosmosa.

Povezivanje muzike sa doživljajem kosmosa je ideja stara nekoliko hiljada godina i njeno poreklo je egipatsko. Kontinuet ove ideje dug je nekoliko hiljada godina: 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 navodi da pojam božanski uređenog sveta ("*divinely ordred universe*"), koji su od Platona preuzeli hrišćanski teolozi, egzistira u evropskoj filozofiji, religiji i nauci sve do kraja 17 veka (Heninger, 1974: XIII). U osnovi ovog pojma je paradoks koegzistencije jedinstva i mnoštva, kao i ideja promene-metamorfoze. Pitanje promene potiče iz najstarije filozofije predsokratika. Pripadnici škole iz Mileta bili su fascinirani prizorom promena i postavili pitanje šta je ono što i dalje postoji 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 što traje je promena, za Elejca Parmenida uprkos promeni sve je obuhvaćeno jedinstvom, biće je nešto božansko, bez ikakve personifikacije, ono je "jedno". Atomisti su rešili problem jednog i mnoštva mehanicistički, sve je sačinjeno od malih nedeljivih jedinica bića. Za Platona trajne su samo ideje, one su večite, jednostavne i uređene. Aristotel razlikuje materiju od forme, materija je potencijal a forma aktualnost. Dok je Platonava ideja nepromenljiva, Aristotelov eidos 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. Razotkrivanjem zakonitosti skladnih vibracije žice i odnosa skladnih čistih tonova on muzici dodeljuje vrhunusko svojstvo- sposobnost direktne demonstracije znanja o skladu i jedinstvu, ulogu ogledala koncepta univerzuma. Najvažniji izvor za upoznavanje Pitagorine doktrine je Platonov dijalog *Timaj* upotpunjen komentarima heleniste Proklusa. *Timaj* se bavi poreklom Kosmosa, on postavlja pitanje kako je fizički svet nastao iz konceptualnog i pretpostavlja egzistenciju Stvaraoca koji postavlja poredak univerzuma kroz 4 elementa koja tvore tetradu. Matematička proporcija koja čini tetradu reprodukuje nebesku harmoniju i čini fizički svet konsonantnim sa konceptualnim. Muzika zadobija izuzetno mesto direktnog prenosioca nebeske harmonije. Međutim u pitagorejskoj viziji univerzuma krije se i svest o neprekidnom kretanju, transformaciji i promeni prisutnoj u njemu, koja je proistekla iz filozofije materijalističkih filozofa predsokratovaca, ali koja je u klasičnom periodu potisnuta i budi se ponovo tek u delima helenističkih filozofa neoplatoničara. 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 ideju preneo najvećem broju čitalaca je Ovidije. U poslednjoj knjizi svojih *Metamorfoza* on 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. Suština Boga je u jedinstvu egzistencije i esencije. Misterija stvaranja je centralna enigma pitagorejske metafizike, a odnos konačnog i beskonačnog razrešen je u dimenziji "vremena" ustanovljenoj u Platonovom *Timaju* (Platon, 1979: 216). Kretanje sveta u skladu s brojem Platon naziva "aritmijska": vreme ostvaruje konstantan protok (koji su uočili Heraklit i drugi materijalisti pred Sokratovci) a istovremeno egzistira Parmenidova realnost koja je homogena, nedeljivo i nepokretno jedinstvo. Mislioci ranog hrišćanstva, Boecije i Avgustin, prihvataju ideje neoplatoničara: 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 više posvećuje blagotvornom dejstvu muzike na čoveka. Ipak u svesti i znanju drugih teologa hrišćanstva egzistira statična vizija univerzuma čije je poreklo u Aristotelovoj filozofiji, a zamisao o promeni svedena je na odnos materije i forme: 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), preneo je taj opis Boga na svemir, dakle predstava o beskraju nije plod nauke već religije, ideje o Bogu projektovane na univerzum, Kuzanski, poslednji veliki srednjevekovni mislilac, prvi je izložio ideju da je svemir beskrajan. Za Kuzanskog Bog je svugde i nigde. Nikola Kuzanski, pripadnik istočne hrišćanske crkve, postaje ključni filozof renesanse, jer teološku misteriju prenosi na misteriju prirode. Prihvatanje njegovih ideja (koje donosi dolaskom iz Carigrada na tlo Italije), 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, bili su potvrda ove zamisli o beskonačnosti i 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. Fičino se i sam bavio muzikom, pevao je grčke himne uz pratnju na liri da bračo, za koje je verovao da potiču od samog Orfeja. Fičinove ideje su podstakle seriju orfičkih teza njegovog učenika Pika dela Mirandole (Pico della Mirandola), koje su postale baza firentinskog kulta orfičke muzičke magije (Tomlinson, 1988: 132). Uverenje da se religiozni misticizam može pobuditi dejstvom muzike postavlja temelj za razvoj italijanskog baroknog ukusa, a dela ove dvojice renesansnih mistika inspiracija su za nastanak prvih italijanskih opera: *Euridice* autora članova firentinske Kamerate i Monteverdijevе opere *Orpheo*.

I Điolamo Frakastoro (Girolamo Fracastoro, 1478–1553) se bavio 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 intellectu* 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. Glavni antički mitološki predstavnik ekstaze, Apolon, zaštitnik umetnika i umetnosti (a Dionis je samo njegovo drugo lice), zahvaljujući prihvatanju ove ideje, izbiće u prvi plan u baroknoj umetnosti.

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, 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. Inspiraciju je pronašao u poslednjoj knjizi Ovidijevih *Metamorfoza*: cikličnost promena prisutna je u kosmosu kao i u čovekovom životu, to je optimistično viđenje transformacije bez kraja, beskonačnosti promena, večnosti koja se predstavlja simbolom kruga. Leonardo uvodi koncept mentalne progresije ideja u postupku kreacije. Njegov 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 Fransoa 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*", za njega Pitagorin monokord postaje instrument razumevanja celokupnosti sveta, a univerzalana harmonija muzička paradigma ukupnog stvaranja. *Muzika sfera* je božanski plan koji upravlja univerzumom, idealni uzor lepote u umetnosti, jedinstveno pitagorejsko viđenje stvarnosti koje pokriva širok dijapazon od kretanja nebeskih tela do ljudskog iskustva.

4.3. Barokne ideje: sloboda, promena, beskonačnost

Cilj poglavlja je da se razotkriju koreni francuskog baroka. Francuski duh početkom 17 veka ogleda se u francuskoj književnosti tog doba (označenoj kao "*francuski klasicizam*"). Očigledna je inspiracija antičkom kulturom i prisustvo neoplatonističkih ideja. 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 koji je uzrok ovih razlika i da li i 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 je beskonačno raznovrstan i doživljaj u duhu različitih individua slušalaca. Teorija zadovoljstva se kod njega konfrontira koncepciji znaka i ona vodi manirizmu u umetničkoj praksi: metafore, poređenja, variranja, razbijaju jedinstvo izraza. To je stav koji Mersenovu filozofiju muzike povezuje sa idejom beskonačnosti: muzika je jezik, u ekspresiji se krije njeno značenje, koje izražava smisao i utelovljuje duh. Mersen sugerise primat umetnosti nad naukom, čoveku daje primat u razumevanju harmonije sfera.

Filozof i matematičar Rene Dekart, savremenik Mersena, bio je pripadnik kartezijanskog hrišćanskog reda, koji je objavljen kao klasičan. Jaka kontradikcija, obeležena momentom u kome dolazi do kraha

antropocentrične predstave univerzuma, prodiše u prve generacije jezuitskog obrazovanja, a razvijeni osećaj za istoriju i metamorfoze političkih uređenja, donosi ovom koležu ideju modernizma. 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: postojanje Boga on izvodi apriori iz postojanja same ideje o savršenstvu, istovremeno on prihvata kolebljivost i nepostojanost 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. Raspon suprotnosti izvesnog i neizvesnog, konstantnog i nepostojanog, čini Dekarta pravim baroknim filozofom. Sklon paradoksu, Dekart metamorfozu doživljava kao znak "svetlosti postojanosti". Etička teškoća koja se pojavljuje sa ovom idejom je 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 predstavljena je u Kornejevim tragedijama, Kornejevi heroji su suočeni sa anksioznošću koja proizilazi iz neophodnosti izbora. Rešenje Dekart pronalazi u pojmu "časti", kao definiciji etičke istine. Čast je najdostojanstvenija ideja čoveka o samom sebi, "istina" je za Dekarta "moja stvar", time samosvest zadobija punu snagu. U ovom aspektu Dekart pripada baroku, stilu koji slavi sve ljudsko satkano od snova, igru tame i svetlosti, ništa ljudsko nije mu strano. Dekart je fasciniran optičkom igrom atmosferskih fenomena promene agregatnog stanja vode: magle, duge, snega, igrom prelamanja svetlosti, fenomenima ogledala i duge, inkarnacijama skeptičkog podrhtavanja, nestabilnosti univerzuma, sve su to simboli baroka. Duga, kao rezultat prelamanja svetlosti kroz suspenziju kapljica kiše, je interesantan primer njegovog senzibiliteta: optička montaža koju Dekart ostvaruje kroz različite tečnosti demonstrira mnogostruke i veličanstvene duge za posmatrača, koje je Kornej iste godine prikazao u predstavi "Komična iluzija" (*Illusion comique*). Duga je simbol svake iluzije, različitosti pogleda na svet, uverenja da je to "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 ideja o apsurdnosti nasuprot njoj se, kao odbrana, javlja dionizijska sklonost, prihvatanje radosti životnog trenutka. Za Dekarta smrt je samo poslednji oblik metamorfoze, prisustvo smrti izaziva uvećanje kreativne energije. Neuništivu energiju svoga "kogito", energiju koja je afirmacija same sebe, Dekart utelovljuje u francuski duh 17 veka.

4.4. 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, prihvatanjem novih ideja 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: takvo je bilo doba antike, kasnog srednjeg veka, takav je i period pozne renesanse u Italiji i rađanja epohe baroka u zapadnoj Evropi. 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). U periodu renesanse karneval se rađa iz obnove interesovanja za antičko doba, obnove dionizijskih svečanosti. Početkom 17. veka iz obnovljenih dionizijskih svečanosti istovremeno će se pokrenuti obnova grčke tragedije koja inicira rađanje italijanske barokne opere i rađanje nove umetničke forme

francuskog dvorskog baleta. 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 karnevalu su svi elementi podložni kretanju, spajanju i razdvajanju, on je istovremeno demonstracija slobode i promene.

Po uzoru na italijanske maskarade i pastore u Francuskoj nastaje dvorski balet *ballet de cour* (Anthony, 1978). "*Divertissement*" *Le Paradis d'Amour* predstavljen je 1572. godine povodom venčanja Anrija od Navare i Margarite Valoa, *Circe ou le Ballet comique de la Roynne* povodom venčanja kraljičine sestre. Dvorski balet predstavlja političko oružje monrha, učestvovanjem u plesu nameće se uloga idealnog dvoranina. 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.

Pogrešno bi bilo u tumačenju dvorskog baleta isticati samo društvenu ideološku funkciju, simboliku ujedinjenja više igara koje pripadaju različitim nacijama. Funkcija dvorskog baleta je pre svega demonstracija usvajanja novog pogleda na kosmos, shvatanja i prihvatanja nove beskonačne vizije univerzuma u kojoj se ipak naslućuju i sile ujedinjenja kao što je to snaga Sunca u sunčevom sistemu. Na taj način karneval, prastara igra transformacije, postaje sredstvo za eksplicitno izjašnjavanje o ideji kojoj se katolička crkva opire, arhaični karneval preobražava se u avangardni dvorski balet. Dvorski balet je podsećanje na zajedničke interese i sredstvo prelaza iz spontanog zajedništva u osmišljeno, podsećanje na antičku kulturu i pitagorejsko tumačenje muzike, koristi se kao spona kojom se obezbeđuje prihvatanje novih naučnih ideja. Muzika kao jezik univerzalnog kretanja, transformacije, rasta i opadanja, smene života i smrti, prelazi iz dvorskog baleta u oblike čiste instrumentalne umetnosti. Jezik muzike istovremeno obezbeđuje prihvatanje radikalno nove racionalističke ideje samosvesti izražene Dekartovim "*cogito ergo sum*".

4.5. Simbolika barokne forme svite igara

Dekart koji je sumirao svest "zlatnog doba", video je muziku kao intelektualnu aktivnost, simbol reda, poretka. Žan Batist Lili je bio realizator Dekartove muzičke teorije izložene u delu *Compendium musicae*. To je bila kreativna a ne bukvalna realizacija, on je pokazao da potreba za poretkom i simetrijom povezuje ljudske stavove o zajedničkom životu. Instrumentalne numere kojima obiluju Lilijeve opere, a istovremeno numere iz dvorskog baleta, bile su model su za formiranje svite igara, njihova idejna podloga bile su neoplatonističke ideje, Dekartova i Mersenova filozofija. 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 harmonija, u periodu u kome klasična nauka o harmoniji nije još formirana, harmoniju je kao u antičko doba činio modus. 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 tranzicije planeta sunčevog sistema, prenosi se na svitu igara, pa se doslednim sprovođenjem principa metričke proporcionalnosti ističe autentičnost svite, njena simbolika nove vizije univerzuma. Zastrajujuća svest o beskonačnosti i beskraju je tačka preloma i početka Novog doba, ona je kao takva najznačajnija 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.

Usvajanje postupaka improvizacije, variranja, ornamentacije, demonstracija je prihvatanja Dekartovog stava o postojanju "*beskonačno mnogo svetova*", krajnja manifestacija individualne slobode. Beskonačnost je u okviru svite igara 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 Freskobaldi, 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*", dozvoljava mogućnost proizvoljnog odabira, dodavanja ili naprotiv isključenja muzičkih celina (Hammond, 1983). Freskobaldijeva kompozicija *Cento Partite sopra Passacagli* sadrži 124 varijacije i najduže je varijaciono delo muzike 17. veka, a njen uticaj je bio izuzetan na sve kasnije barokne kompozitore instrumentalne muzike. Pasakalja i čakona koje se smenjuju u ovom muzičkom delu postaju omiljeni završni element dvorskog baleta, Lilijevih opera, instrumentalnih svita igara, a njihova popularnost traje sve do kraja barokne epohe u galantnim svečanostima i Ramoovim operama.

Može se uspostaviti analogija barokne instrumentalne svite igara sa likovnim umetnostima 17. veka: dok renesansa perspektivom uspostavlja čovekovo centralno mesto u svemiru, umetnost baroka ga izmešta iz centra, okreće njegov pogled beskonačnosti pretvara ga u posmatrača, možda jedinog, koji sagledava jedinstvo univerzuma, svedoka, možda jedinog za koga univerzum zrači lepotom. Zvučnu analogiju perspektivi predstavlja vertikalna komponenta muzike-harmonija. U likovnoj umetnosti francuskog baroka razvija se pojam "*atmosferske perspektive*" koja viziju gledaoca zamagljuje, detalje čini nevažnim naspram celine u kojoj se sve stapa u izmaglici beskraj. U baroknoj sviti igara takođe, dominira zvučna vertikalna nad horizontalom, zajednički modus nad pojedinačnim melodijama, a beskraj je nagovešten neodređenošću, improvizacijom, zamagljenjem koje stvaraju ornamenti, beskrajnim porporcionalnim metamorfozama metra. Kao i u likovnim delima i u muzici francuskog baroka ispoljava se nestalnost i neodlučnost, postoji više mogućih verzija konačnog zvuka, a uverenje o mogućnosti postojanja "*beskrajno mnogo svetova*" inicira slobodu interpretacije koja se u francuskom ukusu ogleda u infleksiji pulsacije-inegalitetu.

Preludijum je demonstracija principa slobode: to je slobodna improvizaciona otvorena forma, a u francuskoj muzici 17 veka karakteriše je odsustvo metrike - nemetričnost. Francuski prelidi *non mesures* imaju karakterističan vizuelni zapis koji direktno asocira na odsustvo drugih zakonitosti (ritma, metra) osim odabranog modusa - harmonije kojoj se muzika pokorava. [Primer 1: Nemetrički prelid Luja Kuprena].

Svita karakternih igara demonstracije je ideje metamorfoze. Pojedinačne igre su po definiciji demonstracija određenog ritma i metra, jasni primeri metričke muzike. Zakonitost koja povezuje igre u sviti, osim istog modusa, je uzajamna metrička proporcionalnost, ona se mora poštovati u postupku interpretacije, tek tako može biti ispravno dočarana pretpostavljena jedinstvenost univerzuma, pretpostavka metamorfoze. [Primer 2: *Il ordre* Fransoa Kuprena].

Pasakalje, čakone ili varijacije popularnih tema (na primer folije), demonstracije su beskraj. U njima se mogu smenjivati raznovrsne kombinacije proporcionalne metrike, mogu se u nedogled vraćati, ponavljati ili dodavati nove varijacije istog harmonskog ili melodijskog modela jednog ili više tipova igara, njihovo trajanje je u principu neograničeno. [Primer 3: G.Frescobaldi *Cento Partite sopra Passacagli*].

Treba istaći da muzičari 17 veka, iako duboko inspirisani prirodom, prirodu imitiraju radije u dinamičkom nego u reprezentativnom smislu, oni pokušavaju da imitiraju strukturu univerzuma, kao njegov "eho" da odraze jedinstvo i sklad kosmosa, prirode, čoveka i društva. Pogrešno bi bilo muziku baroka posmatrati kao puku mehaničku analogiju kretanja u prirodi, jer je cilj jedinstvo muzike i prirode u spiritualnom prostoru. Naturalističke imitacije realnih zvukova iz prirode prisutne u baroknoj muzici nosioci su simbola. Pogrešno je takođe baroknu muziku reprodukovati mehanicistički, metrika, broj u njoj su prisutni, ali takođe i principi individualnosti, samosvesti, neodređenosti, nedeterminisanosti. Muzika bi bila nemoguća ako bi trebala da bude potpuno harmonična, disharmonija je preduslov njenog toka dinamike, kretanja; lepota metrike ističe se naizmeničnim prisustvom nemetričnosti. Korektna interpretacija barokne svite igara zahteva svest o uporednoj egzistenciji ideja slobode i neodređenosti sa zamislama o smislu i redu, koje su karakteristične za francuski barok.

4.6. Zaključak

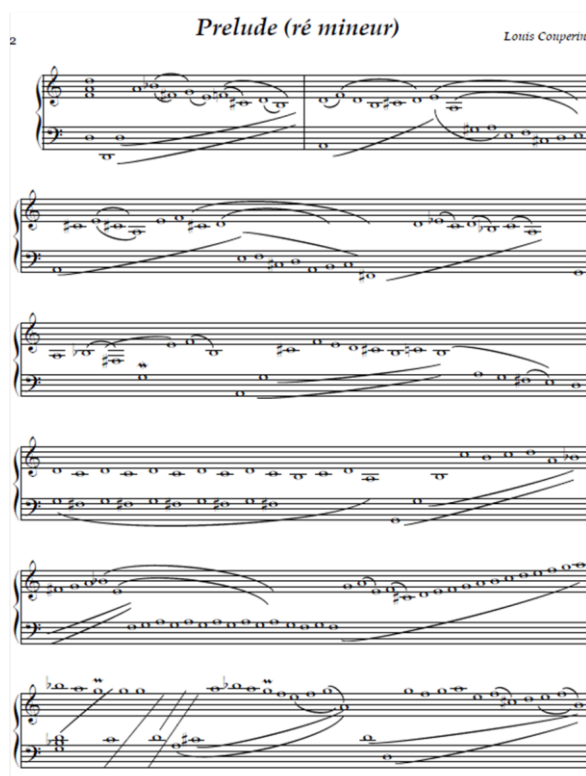
Dok je "italijanski ukus" obeležen rađanjem najznačajnije vokalne forme-barokne opere, i idejom ekstaze neoplatoničkih italijanskih renesansnih mistika, "francuski ukus" odlikuje rađanje instrumentalne forme barokne svite igara i inspiracija racionalističkom Dekartovom filozofijom. S obzirom da se istorijski radi o periodu u kome je muzičko stvaralaštvo imalo jasnu društvenu namenu, uobičajeni formalni prikaz barokne svite nedovoljan je i nekompletan za njeno razumevanje, osim analitičkog opisa neophodno je razotkrivanje njenog porekla, inspiracije i simbolike. Poreklo svite igara krije se u karnevalskim svečanostima pozne renesanse i francuskom dvorskom baletu. Pogrešno bi bilo isticati samo društvenu ulogu svite igara, jer je u njoj prisutna jasna simbolika nove vizije univerzuma, eksplicitno izraženo prihvatanje novih kosmoloških otkrića. Barokna svita igara ostvaruje most između neoplatonističke vizije uloge muzike u društvu i samosvesti Novog doba pobuđene Dekartovom filozofijom.

4.7. Literatura

- [1] Cahné, P.A.. 1980. *Un Autre Descartes: Le Philosophe Et Son Langage (Bibliotheque D'Histoire de la Philosophie)*. Librairie Philosophique J. Vrin. ISBN-10: 2711601005 ISBN-13: 978-2711601004
- [2] Hammond, F. 1983. *Girolamo Frescobaldi*, Cambridge, Massachusetts, and London England, Harvard University Press.
- [3] Heninger, S.K.Jr. 1974. *Touches of Sweet Harmony. Pythagorean Cosmology and Renaissance Poetics*. San Marino, California, The Huntinton Library.
- [4] Hersch, J. 1998. *Istorija filozofije: filozofsko čuđenje*, prevod dela: *L' Etonnement philosophique: une histoire de la philosophie*, Jeanne Hersch, prevod sa francuskog Frida Filipović, Miodrag Radović, Novi Sad: Svetovi.
- [5] Kenyon, N. ed. 1988. *Authenticity and Early Music, a symposium*. New York, Oxford University Press.
- [6] 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].
- [7] Mersenne, M. 1626. *Harmonie vniverselle, contenant la theorie et la pratique de la Mvsique, 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].

- [8] 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"
- [9] 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.
- [10] 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.
- [11] Scheler, M. 1987. *Položaj čovjeka u kosmosu, Čovjek i povjest, Die Stellung des Menschen im Kosmos, Mensch und Geschichte*. Preveo Vladimir Filipović, Sarajevo: Veselin Masleša.

4.7.1. Primer 1:



4.7.2. Primer 2:

François Couperin Il 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

4.7.3. 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 più piacerà con agiustare il tempo dell'una è altra parte cossi delle Ciaccone

5. KARNEVALI, MASKE

5.1. Uvod

Početak je trećeg milenijuma, govoriti i interesovati se za karnevale možda deluje anahrono, ipak, njihova čar i privlačnost ne nestaju, bude se naročito u periodu novogodišnjeg preispitivanja i nadanja, zimskog iščekivanja novog ciklusa bujanja prirode. Možda nas karnevali neće dotaći, možda ćemo ih odbaciti kao dečiju igru, možda ćemo kritički pogledati prenos haosa iz Ria, možda kao nostalgичni turista posetiti karneval u Veneciji, pozajmiti nekom stari šešir i rukavice za karneval u KSTu, odslušati neku pasakalju, odgledati film *“Dvorske igre”*, već ponešto od toga je dovoljan povod pitanju o čaroliji karnevala.

Postoje razdoblja kada zajednica priziva mitski pogled na svet i obnavlja ga kroz karneval. To mogu biti periodi dekadencije ali i periodi procvata, periodi neizvesnosti, transformacije, periodi tranzicije. Mitsko se priziva kao usud, kao pomoć nesvesnog, da sakupi životnu energiju i preusmeri je. Takvo je bilo doba renesanse u Italiji, doba baroka u ostatku zapadne Evrope, U karnevalu uticaj kulture ide u oba smera, imitacija visoke ili želja za njenim rušenjem od strane popularne, odnosno približavanje narodu, obnova kreativnosti, oslobađanje od krutih pravila od strane umetnika, intelektualaca, slobodnih duhova. Svim ovim manifestacijama je *“zajednički princip rasonode, nestašluka, slobodne improvizacije i bezbrižnog izliva, čime se manifestuje izvesna nekontrolisana fantazija koju možemo označiti imenom PAIDIA”*, prema autoru knjige *“Igre i ljudi”* Rožeu Kajoa.

5.2. Obnova paganskih rituala u renesansi, Venecijanske svečanosti

U delu *“Rođenje tragedije ili helenstvo i pesimizam”* Niče predočava koren zapadnoevropske civilizacije kroz dva helenistička umetnička božanstva Apolona i Dionisa: *“Apolon stoji preda mnoom kao preobrazujući genij principa individuacije, posredstvom koga je jedino moguće dosegnuti spasenje u prividu; dok se pod mističkim klicanjem Dioniza kidaju lanci individuacije i otvara put u utrobu bitka, u najdublju jezgru stvari”* (Niče,96). 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 Pitijskim svečanostima, a Dioniz u razuzdanim ali plodonosnim 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. Muzika nosi ono jezgro koje prethodi svakom oblikovanju, u njoj Niče kao i Šopenhauer vidi neposredno odslikavanje volje, *“metafizičko u fizičkom”* (isto, 97). Muzika kao dionizijska umetnost vodi mudrosti – spoznaji večnosti života, dok kao apolinijska - nosilac ideje lepote, pobeđuje patnju i bol koji su životu inherentni. Pozivajući na Platonove reči iz *“Sokratove odbrane i smrti”* koje Apolon upućuje neposredno pre ispijanja otrova: *“Sokrate bavi se muzikom”*, Niče upućuje apel modernom čoveku da se okrene mitskom saznanju koje je je superiornije u odnosu na naučno kada su u pitanju univerzalna pitanja. U jedinstvu apolonijiskog i dionizijskog vidi vrhunac umetnosti, a u prisustvu disonance njenu istinitost i njenu snagu. Istinski grčki filozofski duh koji je tvorački duh zapadne civilizacije Niče otkriva u predplatoničkom, *“tragičkom”* periodu grčke civilizacije.

Ponovno iščitavanje Ničeovog dela nastalog 1870., njegove sugestije povratka mitskom i mitskoj ulozi muzike, u ovom poglavlju ima ulogu podsećanja na rađanje karnevala u renesansi ne iz nacionalnih paganskih obreda, već kao intelektualnog produkta obnove antičke kulture. Time se od samih početaka karnevala u renesansnoj Italiji, ističe uloga i prisustvo obrazovane i umetnički nastrojene elite, iako se nesumnjivo mora reći da je karneval oblik popularne kulture. Naziv karneval potiče od

“carne vale” (zbogom meso), što određuje period neposredno pre dugog uskršnjeg posta u kom je hrišćanska crkva pokušala da lokalizuje i ograniči obnovu paganskih svečanosti. Međutim, ta strogo crkve u nekim gradovima nije bila od značaja, na prvom mestu je tu bila Venecija. Karnevalske svečanosti u Mletačkoj republici datiraju od 1162 kada je Venecija porazila Urlika patrijarha Akvileje, pobjeda koja se svake godine proslavljala klanjem vola i 12 svinja na trgu Sv.Marka. Najstariji podaci o upotrebi maski potiču iz 1268. Za građanstvo Venecije karneval je postao simbol slobode i zajedništva i uskoro su za njim sledile i druge svečanosti srodnog tipa, a njihovo trajanje se produžavalo do ukupnog trajanja od tri meseca godišnje. Venecijanski karneval je postao inspiracija čitavom slobodoumnom zapadnom svetu, i dostigao vrhunac u 18. veku u periodu Kazanove, Goldonija, Frančeska Gvardija. U 20. veku Musolini je zabranio karneval 30tih godina, i tek 1979 grupa ljubitelja Venecije, pokrenula je njegovu obnovu. Od tada je Venecija zimi simbolično povezana ne samo sa maskama, već obnovom duha renesansne i baroka u umetnosti.

5.3. Smeh, Ludost, Pobuna

Umberto Eko nam, kroz roman *“Ime ruže”*, i delo *“Istorija ružnoće”* predočava dug i težak bio put oslobađanja smeha u hrišćanskom svetu - od srednjevekovnog iščitavanja i prevođenja Platonovih i Aristotelovih dela do obnove antičke ideje slobode i demokratije proteklo je nekoliko vekova. I pokreće i danas pitanja: čemu se smejemo, koliko je produktivan taj smeh, postoje li još uvek zabranjena područja kojima se ne obraćamo smehom. Eko nam razotkriva da je u srednjem veku smeh bio strogo sankcionisan i kanalisano, dozvoljavan u uskim i kontrolisanim vremenskim intervalima. On opisuje *“uskršnji smeh, radi koga su za vreme Vaskrsenja bile dozvoljene šale i u crkvama, čak i tokom propovedi”*. Uskršnjem postu prethodio je karneval, zabava u kojoj je učestvovala cela zajednica siromašni i bogati, narod i plemstvo. Karneval je funkcionisao kao odušak pre perioda uzdržavanja u svim zadovoljstvima, kao terapija pročišćenja pre posvećenja. Eko daje uzbudljive i duhovite opise: *“sam gradski puk bio je glavni junak grotesknih parodija na karnevalima i drugim manifestacijama karnevalskog tipa, poput Praznika magarca i kjarivarija, svadbenih povorki prilikom ponovnog venčanja nekog udovca, praćenih vikom, skarednim postupcima, prerušavanjima, kada se dizala velika buka najviše pomoću velikih kazana, šerpi i drugog kuhinjskog posuđa...na karnevalima se dozvoljavalo izokretanje društvenog poretka i hijerarhija (čak su se birali kraljevi i biskupi svetkovina) i dolazile su do izražaja lakrdijaške i sramne odlike narodskog života...Veselo se narod svetio moći feudalaca i sveštenih lica i, preko parodija đavola i života u paklu, pokušavali su da reaguju na strah od smrti i zagrobnog života, na užas izazvan zarazama i nesrećama koje su harale tokom čitave godine”* (Eko, 140). Karneval je mogao da eskalira u protest protiv ustaljenog poretka, institucija države i crkve pa je, mudrom tolerancijom karnevala, vladajuća elita uspevala da, nakon kratkotrajnog popuštanja, narod ponovo vrati u stare okvire poštovanja vlasti i strogih hrišćanskih moralnih normi.

Poreklo karnevala je u antičkoj kulturi, ove oblike revolta nalazimo u rimskim saturnalijama i luperkalijama, svečanosti izokretanja društvenog poretka naglavačke, tokom kojih je robovima bilo dozvoljeno da zauzmu mesto gospodara. U renesansi će osveženo sećanje na antičku kulturu u njenim najrazuzdanijim oblicima, prihvatiti i visoka umetnost, a to će vremenom dovesti do prave kulturne revolucije: Ludost uzima učešća u kritikovanju običaja svog vremena u *“Pohvali ludosti”* koju upućuje Erazmo Roterdamski 1509; Skaredno postaje simbol ponosnog isticanja telesnih prava i prevlasti ljudskog i zemaljskog nad božanskim u Rableovom *Gargantui i Pantagruelu* 1532. Promena svesti koja se dogodila ogleda se u umetnosti manirizma: od elemenata harmonije koja vlada u prirodi, ružno, nakaradno, deformisano i groteskno postaju odlike izvanrednog, izražajnog pa time i istine. Ružni, razroki, grbavi, rošavi, patuljasti ili džinovski postaju *“bogovi paodisti”*, rađa se estetika nepravilnog.

5.4. Ludost

U okviru karnevala među raznim maskama ističe se *Luda, Glupi Avgust*, koji izaziva i podstiče na smeh i podsmeh, “*nesrećnik je nepopravljiv, istovremeno uobražen i nespretn, on se stalno upinja da imitira svoje partnere ali mu jedino polazi za rukom da izazove nesreće, čija je žrtva on sam. On uvek sve radi naopako. Izaziva podsmeh, zarađuje čuške i kante vode. [U ovom liku] mitologija i cirkus se sreću da bi osvetlili jedan poseban aspekt mimicry-e čija je društvena funkcija neosporna-satiru. [Analogan je] ludama koje su svoji dosetkama pratile pobednike i monarhe- izraz iste potrebe za ravnotežom. Preterano dostojanstvo iziskuje protivrežu-smešno. Jer poklonstvo ili odanost, poštovanje moćnih i počasti koje narod ukazuje vrhovnoj vlasti prete da udare u glavu nosiocu te vlasti ili onom koji se pokriva maskom nekog boga.*” Na ovaj način bizarno postaje oruđe pobuđivanja oštroumlja, pokretač ideja. Iz manirizma rađa se barok, epoha razuma ali i duha, stil koji već svojim nazivom ukazuje na fascinaciju nepravilnim, odstupajućim, ali interesantnim i jedinstvenim oblicima prirode (barocco-nepravilna perla).

Karneval, koji se razvio u Mletačkoj Republici u renesansi, periodu njenog uspona, iz demokratskih svetkovina nezavisnosti, u 17. i 18. veku, kada Venecija postupno gubi trgovačku prednost i materijalnu moć, ali produžava blagostanje zahvaljujući razvijenom prefinjenom osećaju za uživanje, luksuz i umetnost, postaje raskošna, dekadentna zabava slavljenja kratkotrajnih zadovoljstava (“*carpe diem*”) uz svest o neumitnoj prolaznosti života (“*memento mori*”). U 17. i 18. veku Venecija postaje omiljeno sastajalište nezavisnih i slobodnih duhova, anarhista, avanturista, umetnika intelektualaca, sumnjivog ili propalog plemstva. Ovaj otmeni vid dekadencije proširiće se Evropom i vremenom će prerasti u rušilačku kapislu društvene hijerarhije.

5.5. Ples, Haos, Harmonija

Za stare Grke nema stvaranja iz ničega, sve što nastaje samo se rađa, dolazi na svet sa porođajnim mukama, a rađanje je rađanje za smrt, od prvog časa sve stremlji ka svom kraju, ali nema ni ništavila, sve je samo beskrajno preoblikovanje. Pitanja o tom rađanju, umiranju i preoblikovanju, pitanja su koja dolaze sa približavanjem smrti, na njih razum ne ume da odgovori. “*Sokrate bavi se muzikom*”, čuje se Apolonov glas, jer muzika počinje tamo gde je kraj reči. Muzika je simbol rađanja reda, lepote, smisla, sklada iz haosa nereda, ružnoće, neznanja, besmisla. A suština muzike je kretanje, koračanje, broj, spajanje i razdvajanje, ples, homofonija i polifonija, eros i dijalektika. U svim starim civilizacijama postojalo je znanje o skladnom kretanju neba i Polarnoj zvezdi oko koje se okreće nebeski svod, okretanje neba podsticalo je okretanje čoveka u želji da ostvari jedinstvo i vezu sa nebom. Najstariji obredni plesovi bili su vezani za setvu i žetvu, obred je bio molba za milost, uspostavljao sklad zemlje i neba. Osnove plesa postoje i u Starom zavetu: Davidov ples je ples duha, oslobađanje od materijalnih ograničenja, slavljenje života, ritam koraka: udisaja-izdisaja, rađanja-umiranja, plime - oseke, dana - noći, smena godišnjih doba, kretanja planeta. Spajanjem paganskog i hrišćanskog, mitskog i racionalnog, muzika i ples u epohi baroka, uzdižu se u simbolični jezik poimanja univerzuma. Marin Mersen francuski filozof 1636. piše delo “*Univerzalna harmonija*” koje najavljuje apsolutizam Luja 14. Ideja Univerzalne harmonije može izvirati iz potrebe za ideološkim ujedinjenjem, apsolutističkom vlašću, ali ipak sa svešću da je harmonija zakonitost prirode i sveta koja nosi u sebi klicu promene.

Danas se često nesmotreno pojam harmonije izjednačava sa idealom, lepotom, dobrim, srećom, idilom. Ona je istovremeno pomalo od svega toga i ništa od toga. Ona je zakonitost u kojoj priroda rađa i uništava svoje kreature. Ako je sreća “*dobro iskorišćen život*” (Leonardo da Vinči), harmonija je pristajanje na smrt, ako je idila “*slobodno bujanje svih bića u saglasju*”, harmonija je saznanje o propadanju, ako je dobro “*jedinstvo lepote i istine*”, harmonija je jedinstvo dobra i zla, ako je ideal zakon, harmonija je priroda. Antički pojam harmonije spoj je fizike i metafizike, čovek je harmoniju

upoznao pre nasilnog razdvajanja prirodnih sila od ideala. Ako su sve umetnosti govor o dobrom, lepom, idealu, sreći, idili, ma bio taj govor pozitivan ili negacija, muzika je drugačija od njih, ona je govor o harmoniji. Jer muzika je tok, Harmonija je kretanje života, a muzika je jezik Harmonije.

U karnevalu je prisutna simbolika rađanja reda iz haosa, koji je *“prikaz vremena u kome nije vladao jaz među elementima sveta, u kome je neizdiferenciranost dopuštala da iz njega nastanu sve mogućnosti, [to je] priča o stvaranju i ništavilu, [koja] komunicira sa ogromnom zalihom snaga u koju će se svi oblici na kraju vremena raspasti, čuđenje pred tajnom egzistencije, nesvesno, protomaterija, o njemu su razmišljali pitagoreanci i platoničari, o njemu govori mit o Apolonu koji ubija Pitona, kroz simboliku pobeđe mudrosti nad instiktima.”* (Rečnik simbola, Kaos, 251). Dinamična Harmonija, Harmonija u postajanju, trajanju i nestajanju, prirodan izraz nalazi u muzici, umetnosti dinamičnoj, neuhvatljivoj i transformišućoj. Opsednutost harmonijom makro i mikro kosmosa, harmonijom tek spoznatog beskrajnog univerzuma, harmonijom apsolutističkog društva i čežnjom i prizivanjem harmonije suprotstavljenih sila razuma i strasti u pojedincu, uzrok su moćnog procvata muzike i rađanja muzičkog pojma Harmonije. Karnevali koji se šire Evropom, ukrštaju, razmenjuju i obogaćuju muziku različitih naroda, barokne muzičke forme postaju internacionalne, kao barokna svita, kompetitivne kao koncert, i univerzalne kao opera. Pasakalja i Čakona, igre beskrajnog variranja, proizašle iz karnevalskih procesija, postaju kruna svakog instrumentalnog, vokalnog i vokalnoinstrumentalnog muzičkog oblika. Od Freskobaldija, orguljaša u Vatikanu, preko Lilija, D Anglebera i Kuprena, u službi Luja 14.tog, do Hendla u Londonu, Skarlatija i Farinelija u Madridu, Baha u Lajpcigu, muzika kao jezik univerzalnog kretanja, transformacije, rasta i opadanja, smene života i smrti, uspona i propadanja, od ozvučenja karnevala prelazi u apstraktan jezik apsolutne muzike. Čista muzika, rađa se iz svetovne prakse, koja svoju krajnju instancu ima u karnevalu.

5.6. Maska, Zanos, Spoznaja

Rože Kajoa u delu *“Igre i ljudi”* analizira značenje maske (*“pretvarati se da si neko drugi, nositi masku opija i oslobađa”*) i zanosa (*“jedino iz tih instikata [vrtoglavice] rađa se za čoveka šansa slobode i stvaralaštva”*), vidi u njima *“sile promene”*: oslobođenje od predrasuda i mogućnost istinite spoznaje. *“Grčka u V veku i renesansa su doba mimicry-e, doba maski, simulakruma, a takođe i doba organizovanog, kontrolisanog zanosa (ilinx) (Kajoa, 22). Po njemu karnevalsko maskiranje vodi teatru: “majska igra, kada celo naselje odlazi u šumu i provodi dan i noć u igri, pesmi i pijanki, paganski slaveći prirodu [Engleska 16.v], je jedna luda pohvala ludosti”. U tom ludilu je “bilo i te koliko umetničkog poretka, ritma, harmonije, broja. I kao u Atini, kao najviši izraz te kulture, mimikry-e, [nastaje] Šekspirov teatar”. U paidei (čiji naziv u korenu ima reč dete), odrasli se ponašaju kao deca, (“biti opijeno nečim, vrćenjem, ritmom, ludim loptanjem, izaziva kod deteta osećanje blaženosti. Ono se smeje, oslobođeno od svih veza, to je ushićenje koje uvek prati osećanje proširenja bića, ekstaza, izaći iz sebe, biti van sebe, izgubiti se u nečem što nas prevazilazi, [to je] spoj ilinx-a i mimicry-e, a odatle vodi put ne samo u masku i u glumu već i u umetnost uopšte”).*

Grčki naziv maske je *prosopon* iz čijeg je korena nastala reč *persona*, grčka pozorišna maska je je ono sa čime se glumac identifikuje. Najstarije su egipatske posmrtno maske, one čuvaju duh osobe koja se uzdigla duhovno, bušili su joj oči da označe njeno rođenje na drugom svetu. Postupno se maske humanizuju. Na karnevalu su česte demonske maske, one ne skrivaju osobu, već namerno razotkrivaju niže sklonosti, koje su opasne, koje treba isterati, kazniti: maskirani demoni i patuljci, čudovišta koja su rezultat neuspelog stvaranja, životinje i zveri iz obreda lova koje treba ubiti, demoni iz obreda izlečenja, crne magije. Ima maski inicijacijskih, koje su pozitivne, oživljavaju mitove o stvaranju čoveka, njegove socijalne funkcije, one su čuvari od degradacije—čovek umire u starom stanju kako bi se rodio u novom, zrelijem. Po Karlu Ajnštajnu maska je nepomična ekstaza, u sebi zadržava duh, ona ima

čarbnu moć da uhvati životnu snagu ali njeno nošenje nije bezopasno - neko može biti obuzet tim drugim (u psihoanalizi strgnuti maske znači doći do pravog bića).

Maske pružaju katartički prizor, čovek postaje svestan svog mesta u univerzumu, vidi svoj život i smrt upisane u zajedničku dramu koja im daje smisao, karneval je posvećenje podsvesnog, potisnutog, u njemu običan čovek postaje obdaren snagom demijrga, lucidan, u njemu se budi končetizam, naviru oštroumlje, duhovitost, pronicljivost. Izobličene karnevalske maske je opravdano utoliko što predstavlja odbacivanje bezizražajnog podražavanja, iz karnevalske težnje ka bizarnom, ekstravagantnom rađa se vrtoglavica moralne vrste, zanos koji iznenada zahvata pojedinca, *ilinx* (grčki izraz za vodeni vrtlog) (Kajoa,54). *“Ta vrtoglavica rado se udružuje sa obično potisnutom željom za neredom i rušenjem. U njoj se ispoljavaju sirove i neuglađene forme afirmacije ličnosti”*. Čak se i životinje igraju okretanjem u krug, derviši se okretanjem oko svoje ose oslobađaju materijalnog i duhovno uzdižu, a karnevalski vrtlog razbija okove društvenih normi.

Paidia je pojam koji označava i nedozvoljene erotske odnose, a karnevalske maske često su simboli tajanstvenosti i sterpnji ljubavnih spletki, kao i političkih zavera. Ali tamo gde je zavera postoji i strah od osude savesti i pretnja otkrivanja, njega simboliše maska La Volta-vuk, poznata i kao Bauta. *“Bauta se sastoji iz neke vrste ogrtača sa crnom kapuljačom i maskom. Taj naziv dolazi od povika bau-bau kojim se plaše deca. U Veneciji su je svi nosili počev od Dužda kad je hteo da se slobodno kreće po gradu. Ona je na javnim mestima bila obavana za plemiće, mušlarce i žene, da bi se obuzdao luksuz i istovremeno izbeglo da se patricijima povredi dostojanstvo kad bi se našli u dodiru sa običnim svetom.”*

Uključenje u zajednicu jedna je od najtežih etapa na putu personalizacije, u karnevalu je ona olakšana kroz igru, odsustvo strogih pravila, svako može da bude šta hoće, fantazija i san se realizuju, lična pulstolovina se ostvaruje, ispunjavaju se potisnute želje, karneval je san na javi, a san je po Frojdu *“kraljevski put do spoznaje”*, nesvesno dobija priliku da se ispolji - svako može biti kralj ili prosjak bez sankcija, bez posledica. Pred tom slobodom nije lako ispoljiti kreativnost, ali karneval daje mogućnost očuvanja dostojanstva ličnosti koja nije više prost broj u grupi, karneval dopušta individualni izraz, to je san koji nije parališući već transformišući, prilika za ostvarenje sebe, za udah kosmičke energije. *“Maska izaziva kod onog koji je nosi prolaznu egzaltaciju i pomaže mu da poveruje da se suštinski preobražava. One u svakom slučaju pospešuju izliv instikata najezdu strašnih i nepobedivih sila.”* *“maskirani u početku nije naivan ali se ubrzo prepušta omamljenosti, ... tu se ne radi samo o vrtoglavici proizašloj iz slepog, rauzdanog i besciljnog mešanja sa kosmičkim silama...maska je institucionalna, maska je oruđe tajnih bratstava, tu treba tražiti još nejasna početke političke vlasti, ona služi za ulivanje straha neupućenim i istovremeno za prikrivanje identiteta zaređenih, daje privilegiju da se sa masom neupućenih tera svakakva šega”*.

5.7. Rađanje vokalnoinstrumentalnih muzičkih formi iz karnevala

Po uzoru na italijanske maskarade i pastorage u francuskoj nastaje dvorski balet (*ballet de cour*), iz kraljevskih svadbenih svečanosti. *“Divertissement” Le Paradis d’Amour* predstavljen je 1572. povodom venčanja Anrija od Navare i Margarite de Valoa, a *Circe ou le Balet comique de la Royne* povodom venčanja kraljičine sestre Margarite de Vodemon. Božole tvrdi da je bilo 9-10 hiljada gledalaca. U ovoj *“fete”* (svečanosti) u renesansnoj tradiciji pojavili su se mitološki likovi nimfe i satiri, političke aluzije, ali i hvale monarha i složena mašinerija. Od početka dvorski balet se razlikuje od opere kako je zamišljena u krugu firentinske kamerate, pre svega jer odstupa od tradicionalnih pravila jedinstva mesta, vremena i radnje, ima prijatan i zabavan ton što ga čini političkim oružjem monarha, jer učestvovanjem u plesu nameće ulogu idealnog dvoranina. Likovi dvorskog baleta su iz mita, istorije, ili su prirodne sile i moralna svojstva. Dvorski balet utiče i na kreiranje međunarodnih odnosa. Veliki balovi održavali su se u Velikoj sali *Palais Royal*, a kralj je izričito zabranio učešće onima koji nisu

maskirani. Pitagorejsko-Platonička baza ovih balova ogledala se u pažljivo isplaniranim geometrijskim figurama završnog *grand ballet*-a u kome su učestvovali svi. *Entrees* su odvajali scene, a *danses de caractere* su predstavljale karakteristike određenih zemalja ("*melody has different characteristics in different countries: it is heavy in Germany, serious and forceful in Spain, lively in Italy and regular in France*", James, 31). *Grand Ballet* izvodili su pripadnici visokog plemstva i kralj bar jednom godišnje. Luj 13 je komponovao bar jedan dvorski balet 1635. *Ballet de la Merlaison*, za koji je sam kreirao ulogu demona vatre. *Grand Bal de la Douairiere de Billbahaut* 1626, *Ballet des quatres Monarchies Chrestiennes* (Italy, Spain, Germany, and France, predstavljaju povezivanje nacija kroz jedinstvo plesova. Bilo je i baleta grotesknog karaktera, *ballet comique: Ballets de foux* 1596, *Ballet de negres*, *Ballet des sorciers*, *Ballet de paysans et des grenouilles*, u prve dve dekade 17 veka, *mascarades a l'Italienne*, *court fetes*, a *ballet melodramatique* bio je mešavina ozbiljnih i grotesknih elemenata. Fabula nije morala da predstavlja realnost niti jedinstvo osim da se različiti *entrees* odnose na isti subjekt. Ali kroz njega se razvija i nova estetika dvorskog života - estetika uživanja.

U *Ballet de Casandre* 1651. je prvi put igrao 13 godišnji Luj 14. *Ballet de la Nuit* 1653. predstavlja uživanja (u drugom delu) koja vladaju od 9 uveče do ponoći; igrali su Lamber, Lili, Molijer i kralj, a u četvrtom delu od 3 ujutru do izlaska sunca mladi kralj je predstavljao izlazeće sunce. *Ballet de la Galanterie du Temps*, gde je glavnu ulogu "*galant*" igrao Luj 14. 1656. *Ballet des Muses* 1666, *Ballet de Flore* 1669. U njima koristi dugu francusku tradiciju igara: *bure*, *menueti*, *sarabande*, *gavote*, *kanari*, *šakone*, *kurante*, *galjarde* i *lur*. Dvorski balet je prvi pokušaj francuskog ujedinjenja poezije, muzike, plesa i dekora, koji je služio kralju i dvoranima kao luksuzna zabava, za kojim će slediti forme *comedie-ballet*, *tragedie-ballet*, *tragedie lyrique*, *pastorale*, *opera-ballet*, *divertissement*, *lyric comedy*, i *opera comique* koje u sve većoj meri uključuju profesionalne igrače. Obrazovanje plemića uključuje ples - Jezuiti su u koležu Luj Veliki izvodili Latinske tragedije svake godine početkom avgusta sa baletom. Prvi teatarski baleti *Le Triomphe de l'Amour* 1681, *Le Temple de la Paix* 1685. Ipak smisao za ceremonijalne gestove nastavio je da živi u lirskoj tragediji. U Delalande-ovom *L'Inconue ballet a entrees*, igrao je Luj 15 1720. sa 10 godina.

Francuski klasični duh temperovao je i modifikovao italijansku sklonost za baroknom bujnošću. Italijanski baleti izvođeni na francuskom dvoru sadržali su klovnove, satire, zmijske, čudovišta ali konzervativni kler sa Sorbone se suprotstavljao, a i javno mnjenje je protiv Mazarena izmišljalo satirične pesme mazarinade - otpor skupoći italijanske opere naspram siromaštvu naroda. Ipak uticali su na Lilija da ostvari kompromis naročito Kavalijev balet *7 planeta*, koji je bio finale opere *Ercole amante*. Ideju da se povežu balet i komedija sproveli su Lili i Molijer, čija saradnja počinje 1664. sa *le Mariage force* i traje do 1670. sa *Le Bourgeois gentilhomme*. Kombinacija komedije baleta i dvorskog baleta je i delo *Les Amants magnifiques* u kome je finale proslava Pitijskih igara a kralj se pojavljuje u ulozi Apolona. Komedije baleti su zamišljeni kao deo dvorskih zabava *divertissements*. Pastoralne pod uticajem italijanske dramske i španske pastorale pokazuju sklonost ka čudesnom i magičnom, pored veštica, satira, bufona, pojavljuju se pastiri i pastirice i likovi iz antičkih mitova Apolon, Dafne, Andromeda. U *Les Fetes de l'Amour et de Bacchus*, Kampra je upotrebio pastoralu da predstavi Francusku u svojoj *L'Europe galante*. Lirska tragedija *Lili Cadmus et Hermione* ujedinjuje prethodne, bazirana na Ovidijevim *Metamorfozama*, Sunce pobeđuje monstruoznu zmijsku i slavi Univerzum. Bilo je onih koji su čudesno prezirali i smatrali da je primereno samo dečijoj igri: Sent Evremon, Bualo i La Brijer. Instrumentalna muzika obuhvata uvertiru, dramatičnu simfoniju i završni ples, čakonu ili pasakalju. Dramatski aspekt plesa vidi se u pantomimi u igrama: *lur*, *gavota*, *bure*, *žiga*, *kanari*, *sarabanda*, *menuet*, *paspe*, *marš*. Igre su se iz dvorskog baleta prenele u instrumentalnu muziku za čembalo. Primer: Fransoa Kupren *Les Folies Francoises*.

Od 1690. Pariz preuzima značaj, a Versaj pada u zasenak i nastaju galantne svečanosti (evocira ih Vatoova slika *Fetes galantes*). Rađa se nova forma opera - balet, kao spoj karnevala i pozorišne umetnosti. Prvi primer je Destušov *Le Carnaval et la Folie* (Andre Cardinal Destouches, 1672-1749), a

najznačajnija je *Les élèmens*. Popularne su čak se i danas izvode Kamprine (Andre Campra, 1660-1744) opere-baleti: *L'Europe galante 1697*, *Les fetes venitiennes*, *Les Muses*, *Les Ages*, *Mouret Les Fetes de Thalie*, *Les Amours des Dieux*, *Le Triomphe des Sens*, *Les Graces*. Zajedničke karakteristike su im prisustvo mitoloških likova (često su galantna verzuja klasične mitologije), muza, antičkih ličnosti (Demokrit, Heraklit), antičkih heroja, vode ih hedonističke namere, stereotipi ljubavi, a prisutan je cinizam i pragmatični pristup ljubavi, rečnik precioza, sklonost parodiji. Njihov omiljeni lik je Ludost (boginja koja iako nije razumna ne čini ništa što ne bi moglo da se pronađe u ljudskoj prirodi), ona vodi u prologu i divertismanu, štaviše je postavljena iznad ljubavi u hijerarhiji zadovoljstava.

Velika je razlika u duhu između perioda Regentstva i perioda vladavine Luja 14. U zlatnom veku Luja 14 instrumentalni divertismani bili su elaborirani tip dvorskog baleta tradicionalno predstavljenog tokom karnevalske sezone, slavili su pobjede, kraljevska rođenja, venčanja, podrazumevali su predstave, gozbe, vatromet, dvorski bal. Divertismani su se u 18 veku preneli se sa kralja na plemstvo i buržoaziju. U njima su takođe prisutne pastoralne, mitološke i alegorijske teme, ali su često zabava, razigrana šarada. Sjajan primer je divertisman *Grand Nuits de Sceaux*. Anne Louise Benedicte de Bourbon-Conde, vojvotkinja od Majne okružila se plejadom muzičara i pesnika i koji su u njenom čarobnom vrtu koji je dizajnirao Le Notr (André le Notre, 1613-1700) tokom letnjih noći izvodili komedije, divertismane, balete i kantate.

5.8. Lirska komedija. Kamprin Venecijanski Karneval

Nakon što je kralj Luj 14 zabranio italijanske komedije zbog uvrede nanete gospođi Mentenon (*Mme de Maintenon*) u komediji *Lažni ponos (La Fausse prude)*, rađa se oblik vašarskog teatra -vodvilj, forma u kojoj nema ni govora ni pevanja (pošto im je zabranjeno da govore glumci su pokazivali napisani tekst). Komična opera, vodvilj, (*voix de ville*) sadržala je pesme, narodne pesme sa mosta *Pont Neuf chanson, villanelle...* Vodvilji su smelo negovali satiru, jer je Regent pokazao više tolerancije. Čak je i Ramo pisao za vašarski teatar: *Fair theatre, L'enrolement d'Arlequin*. Mure (Jean-Joseph Mouret, 1682-1738) je najznačajniji kompozitor vodvilja, u periodu od 1717 do 1738 za Nouveau Theatre Italien, napisao je 140 divertismana i vodvilja za italijanske i francuske komedijaše (*musicien des graces, comediens francais/comediens italiennes*), kao primeri se mogu istaći *Jugement d'Apollon, Les fetes de Thailie*.

5.9. Zaključak

Karakteristike karnevala mogu se porediti sa karakteristikama kola sreće: rođenje i smrt su tema, kosmos, ravnoteža i pravda, naspram stvaralačkom trijumfu postojanje smrti i uništenja. Ipak dok točak sreće odgovara renesansnom uverenju o večnom vraćanju istog, karneval odgovara baroknoj veri u napredak, spiralnom razvoju, očaranosti rađanjem i bujanjem, slavljenju čulnosti, prkosu panteizma. Karnevalska procesija stremlje uvek ka centru, duhovnom središtu sveta (pupku sveta - *omfalos*). U antičko doba to je bio Apolonov hram u Delfima, središnja snaga vatre, ognjišta, u baroku to je moć Sunca, svetlosti, razuma. Put ka središtu je prikupljanje životne snage, pobjeda nad sobom, nad pojedinačnim, u toj tački susreću se život i smrt, red i kaos, dostiže se jedinstvo polova i ostvaruje divinizacija života. Smrt je u mnogim karnevalima prisutna kao nešto bolno ali blisko, neka vrsta stalnog lika, lakrdijaša na pozornici života. "*Mrtvački ples*", slikara Hansa Holbajna pokazuje vladare, monahe i devojkice koji svi zajedno igraju predvođeni kosturima i slave prolaznost života i izjednačavalje svih u bogatstvu, starosnom dobu i moći, tu jahači Apokalipse rame uz rame sa Ljubavlju, Srećom, uzimaju učešće u karnevalskoj povorci.

Alhemijska poruka: *Visita interiorem terrae rectificando invenies operae lapidem* ("siđi u utrobu zemlje, prečišćavajući naći ćeš kamen mudraca"), *vitriol*, poruka je koja slavi život, pijanstvo, vino, simbol krvi, simbol spoznaje. Dinizova krv, napitak besmrtnosti, može se dovesti u vezu i sa žrtvom i prolivanjem krvi, kao i sa radošću života prisutnom i u Pisma nad pesmama ("*uveo me u odaje vina*"), to je piće božanske ljubavi, radost, dar života, koji Bog daruje ljudima. Vino ima simboličko značenje Bahovih svečanosti, mističnog pijanstva, žarke želje za besmrtnosti. Vino je i simbol božanske ljubavi, prisutne u svemu što postoji na svetu, svemu što je stvoreno, vino je krv saveza, podela duhovne tajne, simbol svetovnih uživanja, transformacija zemaljskog u duh slobodan od svih stega. Oslobođanje od svih zabrana donosi pročišćenje, to je put ka moralnoj čistoti, prekid cenzure koji od čina poslušnosti vodi ka spontanom prihvatanju dobrog. U karnevalu mitologija je prisutna ali i psihosociologija, kao pitijske proročice, koje u natprirodnom stanju komuniciraju sa božanskim, pijanstvo i radost karnevala, oslobađa egzistenciju od demona čula i istovremeno simbolizuje očišćenje duha – dozvoljava da se prekreše zakoni razuma u ime transcendentalne svetlosti. To je u isto vreme spoznaja slobode i radost prihvatanja sudbine, telo greha i duh praštanja, poruka Sv. Tome u pesmi o biseru "svukao sam tminu i odeno svetlost".

Karneval je igra transformacije. U biti to je povezivanje sa istorijom, kulturom i tradicijom, koja obezbeđuje kontinuitet identiteta, ali je istovremeno i poniranje u podsvest i traganje za pomeranjem granica slobode. Kao posebna vrsta igre, karneval nosi u sebi agon, ali to je najčešće borba protiv samog sebe (protiv sumnje, straha, slabosti). I *alea* je prisutna u karnevalu, ali kao igra sa sudbinom. Karnevalske Maske su Ideje, sanjani identitet, materijalizovana upitanost "*da li mi sanjamo stvarni svet ili on sanja nas*". Naći svoje mesto u karnevalu, znači prepoznati svoje mesto u životu, jer okvir karnevala je okvir sveukupnosti. Karneval kretanjem, muzikom i ludorijom stimuliše ilinks, a polarizovane sile u karnevalu, podstiču maštu, stvaraju uzbuđenje, obezbeđuju most između fantazije i stvarnosti, pa otkriće vlastite spontanosti može da izazove zaprepašćenje i oslobodi stvaralačku energiju. Karnevalom dominira jedan ideal- nema rata, tokom karnevala vlada primirje, jedinstvo. Karneval je podsećanje na najdublje zajedničke interese i poreklo, prelaz iz spontanog zajedništva u osmišljeno iz prirodnog u kulturno.

Iz karnevala se u periodu 17 .18 veka rađa veliki broj instrumentalnih i vokalnoinstrumentalnih formi, italijanska opera i francuski balet ali i komedije-baleti, opere-baleti, galantine svečanosti, divertismani, vodvilji ...U svima je prisutna težnja za harmonizacijom društva i pojedinca. Sve nose u sebi tenziju traganja za više radosti, boljim, lakšim životom, a nedostižnim skladom, traganja za harmonijom.

5.10. Literatura

- [1] Eko, Umberto, *Istorija ružnoće*, (prevele sa italijanskog Danijela Maksimović od 1. do 8.poglavlja, Dušica Todorović-Lakava od 9. do 15. poglavlja), Beograd, Plato 2007, 454
- [2] Eko, Umberto, *Istorija lepote*, (prevod Dušica Todorović-Lakava), Beograd, Plato, 2004,437
- [3] Kajoa, Rože, *Igre i ljudi, maska i zanos*, (preveo Radoje Tatić) Beograd, Nolit, 1965, 235
- [4] Chevalier, Jean/ Alain Gheerbrant, *Rječnik simbola, mitovi, sni, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi*, Zagreb, Nakladni zavod MH, 1983 (Copyright Editions Robert Laffont and Editions Jupiter 1969), 851
- [5] Grlić, Danko, *Izazov negativnog*, Zagreb-Beograd, Naprijed-Nolit, 1988, 287
- [6] Nietzsche, Friedrich, *Rođenje tragedije*, Prijevod Vera Čičin-Šain, Zagreb, GZH 1983, 155
- [7] James R., Anthony, *French Baroque Music from Beaujoyeulx to Rameau*, London, 1978, 454

6. ANALITIČKE METODE KOJE VODE KOREKTOJ INTERPRETACIJI NEMETRIČKIH PRELUDIJUMA (FRANCUSKI “PRELUDES NON MESURE”) I FRANCUSKOG BAROKNOG STILA UOPŠTE²⁶

6.1. Uvod

Francuski barokni klavijaturni stil, koji je u 17. veku uspostavio Žak Šampion de Šambonjer (Jacques Champion de Chambonnières, 1602-1672) i koji je trajao do sredine 18. veka, Maren Mersén (Marin Mersenne) je procenio kao prijatan, nežan i delikatan. Sposobnost francuskih klavijaturnih umetnika da “uhvate” veštinu i perfekciju interpretativne umetnosti, karakteristiku koju je slušalac osećao ka prefinjenost (fr. *douceur*) odnosno delikatnost interpretacije (*performance avec discrétion*), često je bila notirana i čula se kao odsustvo metrike, tj. takta (*measure*). Može se pretpostaviti da je na čembalu kao tržačkom instrumentu (žičani tržački sa klavijaturom) usled srodnosti sa lautom, kao i profesionalnih i socijalnih konekcija izvođača i kompozitora oba ova instrumenta, usvojen lautski “razlomljeni stil”, (engl. *broken style*; fr. *style brisé*) kao i lautska estetika. Traktati o umetnosti praćenja zajednički ovim instrumentima navode na pretpostavku da nemetrički prelidi za lautu i čembalo (*preludes non mesure*) imaju isto poreklo. Međutim, čembalistički preludijumi su daleko složeniji, to su *komponovane improvizacije sa dalekosežno isplaniranom strukturom*” i idiomatski čembalistički zapis duguje takođe mnogo Italijanskoj klavijaturnoj školi 17. veka, delima Freskobaldija (it. *Frescobaldi*) i njegovog nemačkog učenika Frobergera (nem. *Froberger*). Za korektnu interpretaciju italijanskih orguljskih i čembalističkih tokata i partita, s obzirom da njihov notni zapis izgleda metrički, neophodna je analiza u kombinaciji sa teoretskim uvodom. Pošto komadi Frobergera i Luja Kuprena sadrže jasne paralele, uporedna (paralelna) analiza doprinosi uzajamnom razumevanju: izgled komada Luja Kuprena objašnjava slobodu u Frobergerovim tokatama, a Frobergerov concept pomaže da se uoči struktura preludijuma Luja Kuprena. Umetnost nemetričkih preludijuma razvijala se tokom vremena, ali iako se način notacije menjao estetika se nije puno promenila (prelidi *D’Anglebert*, *N.Clerambault*, *J. de la Guerre*, *L.Marchand*, *F.Couperin* and *Rameau* uključuju notne vrednosti pojedinih tonova ili u potpunosti napuštaju nemetrički vizuelni oblik) Korektna interpretacija francuskog stila podrazumeva svest da nemetrički nisu samo francuski preludijumi, već takođe plesne forme kao alemanda i sarabanda, mnogi karakterni komadi, komadi tipa tombeaux (fr.), kao i mnogi drugi uslovljeni naslovom i asocijativnim pojmovima. Analiza je stoga primerena ne samo radi korektno interpretacije francuskih prelida, već širokog opsega francuskih komada i (može se reći) francuskog galantnog stila kraja 17. veka uopšte. Osnovni analitički postupak je svodenje na basu kontinuo, koji je bio osnova za čembalističku umetnost improvizacije. Harmonska analiza nije uvek primenljiva jer je tonalna harmonija sporo usvajana u francuskoj umetnosti: karakteri modusa i “energija modusa” bili su ekspresivna sredstva kojih francuski muzičari nisu hteli da se odreknu. Šenkerijanova metoda analize (*Schenkerian analysis*) može biti korisnija: analiza temelja (*background analysis*), razvoja fraza (*derivation of parsing spans*), i vođenja glasova (*voice leading derivation*). Kao primer, ove metode su primenjene na preludijumima Luja i Fransoa Kuprena i I na Frobergerovoj tokati.

6.2. Barokne improvizacione forme

Barokna praksa improvizacije bila je veoma razvijena u vokalnoj muzici i instrumentalnoj muzici, a improvizacije na instrumente sa dirkama, zahvaljujući harmonskim, melodijskim i kontrapunktskim mogućnostima instrumenta, su bile posebno moćne i interesantne. Određeni broj baroknih formi predstavlja notni zapis improvizacije koje su veliki umetnici ostavljali svojim učenicima ili obratno,

²⁶ U ovom poglavlju izložen je tekst rada autora, saopšten u zborniku: The Eleventh International Conference of the Department of Music Theory: "Music Theory and Analysis: Temporality in Music", Faculty of Music Art, University of Arts in Belgrade, 6-8 November 2015, session 6

kojima su učenici pokušavali da "uhvate" majstorstvo svojih učitelja. Tokate, prelidi, fantazije, čiji su notni zapisi sačuvani predstavljaju mali ali značajan deo te vrste muzike, značajan za nas koji danas, kada je praksa improvizacija iščezla iz obrazovnog procesa, možemo da ga rekonstruišemo. Praksa improvizacije povezana je sa praksom interpretacije koja ne podleže fiksnom ritmu ni metru, prisutna tokom cele epohe baroka i prepoznatljiva je nezavisno od izgleda notnog zapisa. Zapisi se veoma razlikuju od kompozitora do kompozitora, od "ukusa" do "ukusa" (termin "ukus" bio je uobičajen za razlikovanje italijanskog, francuskog ili nemačkog baroknog stila) iako je njihov krajnji zvučni efekat sličan, može se reći da su različiti za izvođačevo oko, ali ne i za uši slušaoca. Indikator slobodne (kvazi improvizacione) interpretacije može biti tekstualno uputstvo (kao kod Freskobaldija ili Kuprena), žanr komada (npr. *toccata, prelid, tombeaux, alemanda* - iako je uobičajeno svrstana u tip igre) ili karakterna oznaka (npr. *languissement, avec discrétion*)²⁷. U Rusoovom muzičkom rečniku improvizacija znači slobodu u odstupanju od pravila i prepuštanje mašte svemu što dolazi. Sloboda interpretacije (kojom se ostvaruje efekat improvizacije) ne odnosi se samo na ritam, već i na harmoniju, melodiju i formu.

Poseban tip zapisanih improvizacija predstavljaju nemetrički preludijumi predstavnika francuske čembalističke škole. U njima nedostaje oznaka metra i notnih vrednosti, ali su prisutni brojni lukovi (krive linije) koje određuju trajanje, grupisanje i akordsku pripadnost tonova, kao i melodijske akcente. Neki teoretičari (*W. Mellers, A. Pirro, H. Quittard, Lionel de Laurencie*) smatraju da je poreklo ovih prelida vezano za francusku lautsku školu zbog srodnosti instrumenata (oba pripadaju žičanim tržačkim instrumentima); drugi (*Ledbetter, Moroney, Curtis*) pronalaze više srodnosti sa harmonskim instrumentima viola da gambom i orguljama jer, dok su lautski preludijumi jednostavna provera štima, čembalistički su složene improvizacije! čiji idiomatski klavijaturni jezik više duguje italijanskom stilu Freskobaldija i njegovog nemačkog učenika Frobergera nego francuskim lautistima. I jedni i drugi su u pravu: francuski preludijumi duguju transparentnost i eleganciju zapisa francuskoj lautskoj školi, a vrhunski nivo elaboracije i virtuoznost italijanskoj.

6.3. Nemetrički preludijumi francuskih baroknih kompozitora

Nemetrički prelidi Luja Kuprena (Louis Couperin, 1626-1661) za klavsen predstavljaju veliki izazov savremnim teoretičarima i interpretatorima, jer ne sadrže tradicionalne oznake metra i ritma. I drugi francuski čembalisti (klavsenisti) pisali su nemetričke prelide (*Dangleber, Lebeg, Klerambo, Žaket de la Ger, Luj Maršan, Ramo*)²⁸, ali šesnaest prelida Luja Kuprena su najpoznatiji i najbrojniji primeri ovog žanra. Oni proizilaze iz izvođačke improvizacione prakse (*ex tempore*), njihov notni zapis deluje fluidno i neodređeno. Pored problema ritma, neodređenost je prisutna i u harmonskom jeziku (on je na granici modalnosti i tonalnosti).

Najkompletniji rad o prelidima Luja Kuprena predstavlja doktorska disertacija Čenga (*Chang, Philip Chih-Cheng, Analytical and Performative Issues in Selected Unmeasured Preludes by Louis Couperin,*

²⁷ Freskobaldi je svoje tokata u potpunosti zapisao metrički, ali je slobodnu nemetričku interpretaciju preporučio detaljnim tekstualnim uputstvom; F. Kupren postavlja analogiju između govora i muzike "muzika ima svoju prozu i poeziju" i slobodnu interpretaciju poredi sa prozним tekstom; Froberger je koristio termin *discrétion* da označi *tempo rubato*.

²⁸ Luj Kupren je uživao zaštitu slavnog Šambonjera (*Jacques Champion Chambonnières, 1602-1672*), "oca francuske škole klavsenista", zahvaljujući čemu je imao pristup francuskom dvoru. Uz njegovu podršku Luj je stekao poziciju orguljaš Sen Gervea (*St. Gervais*) koju će članovi porodice Kupren održavati sledećih 150 godina i postao jedan od orguljaša Kraljevske kapele (*Chapel Royal*). Podršku Šambonjera i dvora, uživao je i njegov nećak, Fransoa Kupren koji će postati poznat kao "Kupren Veliki" (*François Couperin "le Grand", 1668-1773*). Na dvoru je u periodu od 1650-1660 godine, Luj bio u kontaktu sa čembalistima Dangleberom (*Jean-Henry D'Anglebert*) i Lebegom (*Nicolas Antoine Lebègue*) i lautistom Blanrošeom (*Blancrocher Charles Fleury*). Takođe se susreo sa nemačkim čembalistom Frobergerom (*Johann Jacob Froberger, 1616-1667*), koji je nekoliko godina bio Freskobaldijev (*Girolamo Frescobaldi, 1583-1643*) učenik u Rimu. (Curtis, 1970).

2011). Ona pruža detaljan pregled primarne barokne literature i pregled istorijskih postupaka tumačenja ovih prelida u 20. veku. Njegov stav je korektan, ne treba svirati iz modernizovanih (metričkih) prikaza nemetričkih prelida, već razumeti postupak improvizacije koji je u njima ugrađen. Prema Čengu (Chang, 2011) ritam u njima donekle može da se uspostavi na osnovu četiri elementa: poredak, grupisanje, akcenti i trajanja; svaki od ovih elemenata naznačen je odgovarajućim tipom luka (curved lines) koji upućuju kako treba da se generiše ritam u interpretaciji. Čeng primenjuje Šenkerijan linearnu analizu (voice leading and parcing spans), kako bi savremenim teoretičarima pružio sliku notnog teksta blisku modernim zapisima. Ipak Čeng nije aktivan savremeni čembalista, već teoretičar, njegovom radu nedostaje živo iskustvo interpretatora. Iskusan interpretator barokne muzike, poznavalac tehnike bas kontinua (tradicionalna tehnika praćenja glasa, instrumenata ili ansambla, zasnovana na realizaciji šifriranog basa), ne postavlja sebi za cilj formiranje modernog notnog zapisa, već stilski ubedljivu interpretaciju, pa će se radije poslužiti dekonstrukcijom notnog zapisa, tj. svođenjem na šifrirani bas i analizom primenjenih improvizacionih postupaka. Traganje za stilski korektnom interpretacijom francuskih nemetričkih prelida, vodi najpre ka postavljanju pitanja porekla, uticaja i inspiracije kojima se rukovodio Luj Kupren, kao i problematici francuskog "ukusa" (stila komponovanja i interpretacije) u muzici 17. veka.

6.4. Preludiranje i preludijumi

Ruso (*Jean-Jacques Rousseau*) u svom Rečniku muzike (*Dictionnaire de Musique*, 1768) pod terminom preludirati, navodi da to znači nepravilne, često kratke fraze rukovođene fantazijom, koje dotiču ključne tačke tonaliteta i služe da se pripremi pevač ili zagreju prsti čembaliste, ali pod pojmom prelida za čembalo ili orgulje ističe da su to kompozicije koje potiču iz prakse improvizacije (ex tempore) ali sadrže najfiniju strukturu, harmoniju, modulaciju, imitaciju i kontrapunktski rad koji su mogući na instrumentima sa dirkama. On ističe da u preludijumu veliki muzičar osvetljava sve izuzetne transformacije koje ovladavaju slušaocem, jer su oslobođene od potčinjenosti pravilima kompozicije i da nije dovoljno da autor prelida bude dobar kompozitor, vlada instrumentom, ima divan tuše i tehniku, već da osim toga mora da bude obuzet vatrom genija i da ima kreativni duh koji će u trenutku umeti da pronađe ideje koje su divno harmonične i prijatne uhu.²⁹

Luj je stvarao u periodu kada je u Francuskoj svetovnoj i duhovnoj muzici dominirao italijanski uticaj.³⁰ Prelidi francuskih klavsenista nisu jedine nemetričke forme, ali su jedini zapisani slobodno. Savremeni čembalista i muzikolog Moroni (*Davitt Moroney*) tvrdi da iako nemetrički notni zapis jasno signalizira metričku i ritmičku slobodu, slobodu interpretacije zahtevaju i druge rapsodične kompozicije ranog baroka nastale prepuštanjem trenutnoj fantaziji, virtuoznog ili naprotiv misaonog i čežnjivog karaktera: tokate italijanskih baroknih majstora, nemačke fantazije i alemande (naročito allemandes graves), kao i mnogi karakterni komadi francuskih klavsenista. Cilj ovog poglavlja je da se dokaže, da je nemetričnost jedna od sklonosti francuskog "ukusa" i da veliki broj raznovrsnih komada francuske čembalističke škole pripada ovom žanru, čak iako nisu nemetrički zapisani. Potreba za slobodnom,

²⁹" *Mais sur l'Orgue & sur le Clavecin l'Art de préluder est plus considerable. C'est composer & jouer in-promptu des Pièces chargées de tout ce que la Composition a de plus savant en Dessein, en Fugue, en Imitation, en Modulation, & en Harmonie. C'est sur tout en préludant, que les grands Musiciens, exempts de cet extrême asservissement aux règles que l'oeil des critiques impose sur le papier, font briller ces Transitions savantes qui ravissent les Auditeurs. C'est-là qu'il ne suffit pas d'être bon Compositeur ni de bien posséder son Clavier ni d'avoir la main bonne & bien exercée, mais qu'il faut encore abonder de ce feu de génie & de cet esprit inventif qui font trouver & traiter sur le champ les sujets les plus favorables à l'Harmonie & les plus flatteurs à l'oreille"*

³⁰ Luj Kupren je čembalističku umetničku praksu razvio pod patronatom Serviena (*Abel Servien*, 1593-1659), uglednog diplomate učesnika u potpisivanju Vestfalskog mira, koji je posedovao raskošnu letnju palatu u mestu Modonu (*Meudon*). Kao veliki poklonik i poznavalac venecijanske muzike Servien je prvi doprineo Lujevom upoznavanju sa italijanskim klavijaturnim muzičkim idiomom (Curtis, 1970).

fluidnom interpretacijom bila je stvar tradicionalnog shvatanja, način da se ostvari suptilnost i prefinjenost interpretacije, pa analitički pristup interpretaciji nemetričkih prelida može da doprinese stilskoj interpretaciji komada koji pripadaju žanru tomboa ili alemande (*tombeaux, allemandes graves*), komada koji sadrže tekstualne napomene o elegičnom, čežnjivom ili nežnom karakteru (*languissement, tendrement* i sl.) ili karakternih komade čiji naslov upućuje na melanholičan ili nestalan sadržaj (npr.: Lutajuće senke - *Les Langeurs tendres*; Šarm - *Les Charmes*; Uobrazilja - *La Logiviere*).

Karakteristike francuskog ukusa (u muzici za klavsen) upoznajemo kroz didaktičke tekstualne napomene Fransoa Kuprena koji, iako nije kao njegov stric Luj koristio nemetrički notni zapis, o slobodi i fleksibilnosti interpretacije govori u traktatu "O umetnosti sviranja klavsena" (*L' Art de toucher le Clavecin*). On daje generalno objašnjenje francuskog muzičkog ukusa kroz poređenje sa jezikom: kao što postoji razlika između pisanog i izgovorenog francuskog jezika, tako postoji i sklonost odstupanja od bukvalnog tumačenja notnog zapisa tipična za francuski način interpretacije muzike³¹. Kupren naziva tu sklonost "dobrim ukusom" (*le bon goût*), posedovanje "dobrog ukusa" znači gracioznost u izvođenju najsitnijih notnih vrednosti koja se manifestuje kao njihova nejednakost (inegalité) kao i fleksibilnost u domenu harmonije i melodije koja se odnosi na kontrolu nad muzičkim tokom. Iako reči Fransoa Kuprena potiču iz kasnijeg perioda (oko 80 godina nakon dela Luja Kuprena), one su potvrda "neuhvatljivosti" interpretativnog umeća francuskih klavsenista i trajanja i nepromenljivost izvođačke prakse uprkos promenama u načinu zapisivanja i indikaciji sloboda. Zahvaljujući toj nepromenljivosti ukusa, prelidi Luja Kuprena ne znače za nas danas samo jedan od najfascinativnijih istorijskih oblika zapisivanja improvizacija, već ključ i vodič za rekonstrukciju francuskog klavsenističkog stila 17 i 18 veka.

Zagonetni prelidi Luja Kuprena, postaju veoma jasni kad se "dekodiraju", kada naučimo da ih tumačimo uvidećemo da sadrže sve neophodne informacije o fiksnim elementima interpretacije; istovremeno oni nas svojom fluidnom formom upućuju u smeru oslobađanja intuicije i mašte. Oni su pravi egzemplari "dobrog ukusa" koji je, za francuske umetnike bio (i ostao) antički ideal "prave mere": jasnog i preciznog izraza, dovoljnih a nikad suvišnih emocija, otmenosti u mislima i osećanjima. U osnovi, ovaj ideal se konfrontira italijanskom baroku (italijanskom ukusu), kome je cilj nesputano izražavanje afekata i ostvarivanje retoričkih efekata. Francuski umetnici su po idealima bliži platonizmu klasične epohe, italijanski naprotiv svoje ideale temelje na idejama neoplatoničara mistika. Može se reći da je francuski ukus ostao, čak i u periodu koji označavamo kao umetničku epohu baroka (termin koji više odgovara italijanskom ukusu), bliži renesansnim idealima, zato umetnost 17 veka francuski teoretičari označavaju kao "francuski klasicizam". Dekartov (*René Descartes*) racionalni pogled na svet i strogi kartezijanski moral, kao i Mersenov (*Marin Mersenne*) pogled na univerzalnu harmoniju (*Harmonie Universelle*, 1636), koji su oblikovali duhovnu vizuru francuskih umetnika 17 veka ne razlikuju se puno, pogled na svet se promenio sa naučnim otkrićima u domenu matematike, astronomije, fizike, a platonistički ideali su oblikovali pogled na društveni život, individualne i nacionalne karakterne crte i ulogu umetnosti u društvu.

Luj Kupren je od francuskih lautista i gambista preuzeo elegantan način provere štima putem improvizacije prelida, pored tog postupka preuzeo je i njihov slobodan nemetrički notni zapis. Luj je u notaciji prelida odabrao da koristi isključivo cele note, dok su drugi francuski klavsenisti unosili izvesne notne vrednosti (koje ipak ne označavaju precizno trajanje). Od lautista je preuzeo i krive linije (lukove) koji imaju nekoliko značenja: pokazuju koje note treba zadržati (tj. koje čine akord), koliko ih zadržati, kako grupisati i koje treba akcentovati (apodačura - *port de voix* u francuskom stilu treba da bude

³¹ *Il y a selon moy dans notre facon d'écrire la musique, des deffauts qui se raportent à la manière d'écrire notre langue. C'est que nous écrivons diffèremment de ce que nous èxècutons: ce qui fait que les ètrangers joient notre musique moins bien que nous ne fesons la leur. Au contraire les Italiens écrivent leur musique dans les vrayes valeurs qu'ils L'ont pensée. (Couperin, 1977)*

akcentovana, tj "on beat"). U odnosu na loutske i gambističke, prelidi za čembalo su daleko razvijeniji, slojevitiji i često sadrže kontrapunktske delove kao i italijanske tokate. Prelidi Luja Kuprena neosporno duguju i Freskobaldijevom, kao i Frobergerovom stilu (može se pokazati prisustvo identičnih pasaža kod Frobergera i Luja Kuprena), ali u odnosu na linearnei Freskobaldijeve pasaže i kruti Frobergerov stil pokazuju neuporedivo veću fluidnost i mekoću. Može se reći da su oni francuska verzija (umerena i elegantna) italijanskog baroknog tokatnog idioma, kao i jedinstvena i originalna prezentacija francuskog "dobrog ukusa".

6.5. Ekspresivnost i interpretacija u epohi muzičkog baroka

Ne možemo i ne smemo, na osnovu često krutog notnog zapisa baroknih kompozitora, da izvodimo zaključak o njihovom stilu kao ravnom, bezizražajnom ili motoričnom, moramo se obratiti tekstovima njihovih savremenika, potražiti kako su oni doživljavali tu muziku, koje impresije su želeli da ostvare, koji je bio duh njihove umetnosti. Bard teorije "rane muzike" (istorijski zasnovane interpretacije muzike pretklasičnih epoha) Dolmetsch, poziva se u svom uvodnom poglavlju o ekspresiji na reči benediktinskog monaha Dom Bedosa (*Dom Bedos de Celles*) iz 1766, objavljenim u njegovoj "*La Tonotechnie*", knjizi o graditeljstvu mehaničkih muzičkih sprava (vergl) i izvrgavajući ruglu monotono "sviranje nalik verglu", on ističe veliku brigu svih muzičara barokne epohe o ostvarenju ekspresivnosti i interpretaciji pridaje značaj esencijalnog postupka ostvarenja lepote!³² ili citira Mejsa da potvrdi koliko je moćna muzika, čak i snažnija od govora u izražavanju karaktera, ideja i strasti (*Thomas Mace, Music monument, or a Remembrancer of the Best Practical Musick, both Divine and Civil, that has ever been known to have been in the World, Cambridge, 1676*): "*And (in Music) as in Language, various Humors, Conceits and Passions (of all sorts) may be expressed...*

Utemeljitelj baroknog klavijaturnog stila Ćirolamo Freskobaldi (Girolamo Frescobaldi, 1583-1643), izlaže pravila retorike u instrumentalnoj muzici i novi stil izvođenja improvizacionih i varijacionh instrumentalnih dela (tokata i partita) naziva "ispevani afekti i raznovrsni pasaži" (*affeti cantabili e diversita di passi*). Poredeći novi instrumentalni stil sa stilom novih madrigala on ističe osnovno pravilo retorike: "*Najpre, ovaj stil ne sme biti podređen vremenu (konstantnom pulsu) već pulsu koji je čas brži čas sporiji ili čak zadržan "u vazduhu" u skladu sa ekspresivnošću muzike i smislom reči*" (Dolmetsch, 1969). Kako bi se to ostvarilo u muzici, improvizovanoj ili u potpunosti zapisanoj, mora da postoji momenat slobode, iskoračenja iz pulsa, trenutne inspiracije i spontanog ispoljavanja osećanja, što sve ukazuje na to da muzika mora posedovati neke elemente trenutne inspiracije, mora bar u izvesnom aspektu iskoračiti iz plana, biti izvedena ex tempore. Dart u ekstemporizaciji vidi jednu od osnovnih karakteristika muzike ranijih epoha, koja je, nažalost, tokom poslednja dva veka umetničke muzike skoro potpuno izašla iz mode i prakse. Usled toga došlo je do progresivne anihilacije izvođača u korist kompozitora na koju Dart upozorava, kaže da toga nikad pre nije bilo u muzici čitavog sveta, evropskoj i neevropskoj, alarmira na potencijalni nemerljivi gubitak i ističe dragocenost povratka tradicionalnoj praksi ekstemporizacije (Dart, 1967) u kojoj se krije esencija moći muzike i njenog dejstva. Barokna praksa improvizacije počiva na harmonskoj realizaciji šifriranog basa obogaćenoj improvizacijom melodijskog kretanja u okviru datog modusa. Horizontala i vertikalna u pravom balansu, to je model koji nam nudi i Luj Kupren u svojim prelidima. Šesnaest nemetričkih prelida za klavsen pravi su dragulj, koji očuvanjem tradicije ekstemporizacije sprečava potencijalni gubitak barokne izvođačke prakse i nezamislivo osiromašenje umetničke muzičke scene. Dok se bas kontinuo (šifrirani bas) barokne epohe može svesti na nekoliko jednostavnih sklopova akorada (trozvuka i četvorozvuka), ekstemporizacija podrazumeva veoma široki, praktično beskonačni dijapazon ornamentacije. To što je

³² "*There is a manner of conceiving Music entirely different from the one taught in all the Treatises upon this Art; it is founded upon execution itself. They have not said a word about the ornaments, nor of the combination of silences, held and touched notes, to form articulation of the music, of their inequality, the distinction between first and second... all these observations are, however essential, and form the essence of beautiful execution as practised by the most famous organists...*(Dart, 1969)

ornamentacija u nekom periodu i kod nekih francuskih kompozitora (Fransoa Kupren je u tom smislu ispoljio najveću strogost, možda zato što je bio pedagog) racionalizovana i ograničena na simbole koji određuju umetničku primenu disonanci (skretnica, prolaznica i zadržica) ne treba da zavara i pruži varljivu sliku o mogućnostima ornamentacije. Vrednost prelida Luja Kuprena je i tu neizmerna, oni ukazuju na početne impulse i na vreme pre nego što je praksa ornamentacije postala tako preterana i neukusna da je bilo neophodno ograničiti je. Bez ovih prelida, umeće, duh jedne epohe bili bi izgubljeni za nas.

6.6. Analiza prelida Luja Kuprena

Odsustvo prelida u svitama oca francuske klavirske škole i Lujevog mentora Šambonjera, ukazuje na to da su ih prvi francuski klaviristi najčešće improvizovali. Treba priznati da postoji "velika teškoća" da se improvizacije inteligentno zapišu (Moroney, 1984). Takođe, improvizacija predstavlja najveći izazov svakom izvođaču, ona podrađa kompozitorske sposobnosti pored izvođačkih. Naizgled nekompletan notni zapis Luja Kuprena upućuje na to da su slobodni oni elementi interpretacije koji moraju da ostanu spontani, oni su prepušteni "*dobrom ukusu*", možemo dodati i ne samo "*znanju*", već "*poznavanju stila*". Moroni je dao najkompletnije tumačenje prelida Luja Kuprena u 15 tačaka (Moroney, 1984):


1. Notacija sadrži sve potrebne instrukcije
2. Svaka nota koju treba odsvirati je notirana
3. Stilski referenca za ove komade je literarna proza
4. Pogrešno je koncentrisati se na "improvizacionu" prirodu ovih prelida- oni su zapisani i samim tim nisu improvizacije
5. Formalno i muzički najbliži su Frobergerovim tokatama
6. Prelidi Luja Kuprena pružaju nam objašnjenje o tome kako treba interpretirati Frobergerove komade, dakle oni su instruktivni za interpretativni stil (sopstveni i drugih kompozitora)
7. Referenca prema lantskim prelidima nije veoma instruktivna (osim u smislu estetike)
8. Notacija prelida generalno objašnjava francuski tuše (pre svega arpežirani način interpretacije akorada, ali i akcentovanje, funkciju ornamentata)
9. Dijagonalne linije razjašnjavaju poredak događaja (a ne vertikalne)
10. Postoje tri vrste vertikalnih linija: prve označavaju isto što i taktna crta, druge markiraju akcent, treće istovremenost tonova
11. Krive linije nisu oznake vezivanja - lukovi (*liasons*) već oznake trajanja i zadržavanja (*tenués*), tj. one naglašavaju trajanje tonova "kome nije pridružena određena vrednost"
12. Nije bitno sto sve linije nisu konzistentne, neke su samo naznaka koja "lebdi u vazduhu", vodič, smer, što bi trebalo da bude dovoljno inteligentnom interpretatoru
13. Linije imaju funkciju da označe koje note se drže koliko dugo, to obezbeđuje sve potrebne elemente harmonije, fraziranja i akcentovanja
14. Oblik linija je manje bitan od pozicije početka i kraja linije
15. Linije precizno označavaju fraziranje

6.6.1. Francuski "ukus"


U baroknoj muzici je retorika bila temelj kompozicije i interpretacije. Rubato je proizilazio iz retoričkog, govornog poimanja muzike. Teorija afekata nalazi se u korenu baroknog stila. Afekti su tip emocionalne komunikacije baziran na racionalizovanim emocionalnim stanjima, "univerzalnim karakterima". Kompozitori 17. veka pokušavali su da pobude kod slušaoca idealizovana emocionalna

stanja kao što su radost, ljubav, bol, sumnja, strah. To su praktično bili stereotipi, retoričke figure, ako se posmatraju izdvojeno, koji su u celini konkretnog dela dobijali raznovrsna značenja. U muzičkoj epohi u kojoj nije postojala jasna razlika između kompozicije i interpretacije (zbog razvijene improvizacione prakse) afekti koji su najpre bili sredstvo izraza, pretvorili su se tokom vremena u izraz sam. Afekti se postupno individualizuju, retorika se od intelektualnog i racionalnog koncepta razvijala u smeru subjektivnog, personalnog izraza. Kompozitori su počeli da razmišljaju o karakterima. Muzički karakter određen je efektom koji proizvode tonalitet, tempo, metar, ritam, melodija, harmonija, boja zvuka, tesitura, jačina. Fransoa Kupren je razvio kompleksan sistem različitih muzičkih efekata i nijansiranje karaktera doveo do minucioznosti kao slikar koji vešto koristi boje, svetlost i senke. Sposobnost da se muzičkim sredstvima dočara široka paleta karaktera, od najjednostavnijih lako prepoznatljivih do veoma kompleksnih u čijoj pozadini stoji čitav duhovni i idejni prostor, jeste poslednji korak koji vodi od retorike ka individualnoj interpretaciji. Kao što univerzalni um naučnika omogućuje sagledavanje kompleksnih istina i otkrivanje novih, tako i univerzalnost prisutna u iskustvu umetnika vodi otkrivanju jedinstvenog individualnog stila.

FROBERGER Tombeau de Blancrocher



COUPERIN Prélude (Nº 45)



Inegal je bio forma ritmičke ornamentacije, ritmičkog ukrašavanja, spontano se unosi pri interpretaciji, i predstavlja "nijansiranje pokreta", odnosno unosi gipkost u tok muzike. Njeno je poreklo u teatarskom plesu naročito u igrama koje je koreografirao Pekur (Pécour), učitelj baleta u Operi od 1687. do 1723. Plesni ornamenta poznati su pod nazivom *agreméns*, što je i naslov jednog od komada u istoj sviti *Les Agremens*. Fascinacija gestom i kretanjem vodila je francuze ka sklonosti dužeg zadržavanja jedne od nota u parovima čime se unosilo više ritmičke živosti. O notama inegal je govorio i Kupren, a i moderna istraživanja su ih razjasnila, bitno je samo napomenuti da stepen u kom izvođač unosi "neravnine" varira od oštrog do neprimetnog i zavisi od opšteg tempa i ekspresivnosti komada ali nikako se to ne sme činiti mehanički i svuda podjednako. Inegalitet je konvencija francuskog stila, koristi se i kada nije naznačen (mada postoji oznaka za inegal tipa *coulé*). Inegalitet je toliko uobičajen da se češće stavlja oznaka kada ne treba da se primeni (a to su tačke iznad nota, kao u komadu *La Princesse Marie*).

Tradicionalni francuski stil odlikuje se bogatom ornamentacijom koja u ovom komadu ispunjava gotovo svaku jedinicu pulsa. Francuz Žan Ruso (Jean Rousseau) čuveni gambista iz 17. veka rekao je da je muzika bez ornamentata kao "nezrelo voće" (Tunley, 2010:15) a kompozitor iz 18. veka Mišel Koret opisuje takvu muziku kao "nebrušeni dijamant". Čembalo je za savremenike bio instrument savršen u svemu. Ipak kompozitori su bili svesni nemogućnosti pojačanja tona na njemu samom

aktivnošću prstiju. Kupren to priznaje u tekstu u kome navodi da njegovo kamerno delo L'Apotheose de Lully može da se izvodi na dva čembala, ukoliko izvođači prolongiraju trilere do kraja trajanja nota na kojima su označeni jer: harpsichord is unable to sustain its tone for long (Tunley, 2010: 15). I pored svesti o kratkotrajnosti tona čembala, ne treba izgubiti iz vida da je primarna uloga ornamentata u Kuprenovim komadima ekspresivna a ne uloga proširenja dinamičkih mogućnosti instrumenta. U dobrom izvođenju ornamentacija ne zvuči kao "dodatak" muzici, već "izvire" iz nje, kao što ornamentacija u francuskoj vokalnoj muzici izvire iz poetskog teksta. Bogata ornamentacija je posebno karakteristična za lagane stavove, naročito sarabande, a ektemporizacija kao dodatna praksa improvizovanja može se primeniti u repetitiji odseka.

U Francuskoj u doba francuskog klasicizma, bavljenje muzikom ima klasičnu ulogu– kao bavljenje jednom od Ars liberalis (koje čine dijalektika, matematika, teorija muzike i sviranje), služi uvežbavanju i vapiavanju čovekovih duhovnih, moralnih i estetskih sposobnosti, francuska kultura uzdiže se na ideji bavljenja slobodnim umetnostima!³³ U tom smislu komadi za čembalo predmet su individualnog misaonog i estetskog uzdizanja, "vaspitanja čula ukusa" ali i ličnog aktivnog prepuštanja dijalogu sa muzikom, u traganju za odgovorom našeg unutrašnjeg ja na suštinska pitanja, od kojih je jedno i pitanje koje je bilo predmet dvehiljadegodišnje polemike, pitanje izгона umetnika iz idealne države. Snagom svog jezika, svoje umetnosti, Kupren daje svoj odgovor na ovo pitanje.

6.6.2. Les Ombres Errantes, Languissamment – Lutajuće senke

Izvođenje ovog komada preludirajućeg tipa, postavljenog na kraj ordra kao postludijum može samo velikom slobodom da dočara atmosferu fantazije, snoviđenja.

Notni zapis kompozicije Lutajuće senke ne daje izvođaču, u prvi mah, dovoljno nade da bi sva eteričnost, fantazija i kompleksna simbolika Platonovog teksta mogli biti adekvatno izraženi egzaktnom interpretacijom. Ako se pozovemo na Herderove reči (Dalhaus, 1992: 20) "*čvrsto uobličenje muzike u tekst, u kompoziciju, jeste istorijski pozna pojava*", postaćemo svesni da zvučna interpretacija može i mora, u izvesnoj meri (s obzirom na to da je u pitanju delo prve polovine 18. veka, perioda u kome je improvizacija bila značajan deo umetničke prakse), da podvrgne notni tekst fantazijom nadahutoj transformaciji. Postavlja se pitanje kolika je ta mera, koja bi bila u skladu sa istorijskim periodom. Izvesno dvojstvo, koje određuje ovu nedoumicu vidi se i u rečima K. Nihelmana: "*ganuće, čulno-duševni pokret, bilo je dejstvo što ga je sentimentalizam 18. veka očekivao od muzike, pre svega od muzike za čembalo*", ali i "*tadašnji umetnici su se prema iracionalnom odnosili racionalno*" (Dalhaus, 1992: 25).

U pokušaju da objasni svoj lični i generalno francuski stil interpretacije, Fransoa Kupren ističe da je čembalo nedinamičan instrument (na kome se ton ne može pojačati i utišati) i da zato njemu izgleda skoro nemoguće "udahnuti" dušu³⁴. On zato uvodi pojmove kašnjenja tona (suspenzije) ili skraćivanja trajanja (aspiracije) koji "ostavljaju sluh u iščekivanju tako da tamo gde bi dinamički (npr. gudački) instrument pojačao ton diskretno kašnjenje tona na čembalu ostvaruje sličan efekat (a prekinuto trejanje tona stvara efekat utišanja)". On nije koristio nemetrički zapis, ali kad obratimo pažnju na melodijske tonove u zapisu Luja Kuprena konstatujemo redovno prisustvo suspenzija i aspiracija.

³³ "*Ars liberalis, bilo da je dijalektika, matematika, teorija muzike ili pak i sviranje na kitari, služila je uvežbavanju i izražavanju stava i oblika života dostojnog slobodnog čoveka koji je raspolagao slobodnim vremenom*" (Dalhaus, 1992: 9)

³⁴ "*Les sons du clavecin étant décidés, chacun en particulier; et par consequent ne pouvant être enflés, ny diminués: il à paru presque'insoutenable, jusqu'à présent, qu'on put donner de L'âme à cèt instrument...L'impression sensible que je propose, doit son effet à La cessation; et à la suspension des sons, faites à propos...*" (Couperin, 1977)

Možemo izvesti zaključak da nemetrički notni zapis Luja Kuprena ne razotkriva samo postupak improvizacije, već postupak interpretacije francuske čembalističke muzike, francuski "dobar ukus".

Takođe Fransoa Kupren govori o tome da mi često izjednačavamo pojmove takta (Measure) i pulsa (Cadence) ili pokreta (Mouvement). Dok takt određuje količinu i jednakost jedinica, puls je duh, duša koji treba da im se pridruže!³⁵ U daljoj elaboraciji ovih ideja Fransoa Kupren stiže do eksplicitnog stava da ekspresivnost i stil mogu biti očuvani nezavisno od blagog povećanja ili smanjenja brzine!³⁶ Fransoa Kupren pokušava rečima da objasni finese francuskog stila, koje su nam očigledne i jasne iz zapisa Luja Kuprena, u njima vidimo skicu koja daje vizuelni podsticaj fluidnosti, prirodnosti i osećajnosti interpretacije.

U cilju prevladavanja nedinamičnosti čembala kao instrumenta, a u skladu sa bogatom francuskom lautskom tradicijom, francuski kompozitori su usvojili stil brize (fr. *brise* – vetrić, povetarac, briser – razbiti, slomiti). Na taj način dobili su, u poređenju sa stilom komponovanja za čembalo u drugim zemljama, fleksibilniji slog pogodan izražavanju suptilnih osećanja. Iz ovog stila, a u cilju još veće gracioznosti tona i postizanja bogate palete hermonskih preliva, razvili su se karakteristini francuski agogički postupci: suspenzija (kašnjenje, agogički dah ispred note), aspiracija (dah posle note) i inegalitet (tretiranje parova najsitnijih notnih vrednosti tako da se naglašene produžavaju – *louré*, *pointé*, ili skraćuju – *coulé*). Kupren ove agogičke postupke detaljno objašnjava u svom delu Umetnost sviranja klavsena, daje primere njihove upotrebe, a mi ih, sa ukusom i po sopstvenoj volji možemo primeniti u cilju suptilnog nijansiranja zvuka.

Napomena: Notni primeri mogu se naći na sajtu IMSLP:

Pièces de clavecin du manuscrit Bauyn (Couperin, Louis)
https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/b5/IMSLP39431-PMLP86569-LouisCouperin_PiecesDeClavecin_BauynManuscript.pdf

6.7. Literatura

- [1] Curtis, Alan, Berkeley, California, January 1970, *Preface to L. Couperin pièces de clavecin, Edition par Alan Curtis*, Le pupitre, Collection de musique ancienne publiée sous la direction de François Lesure, Heugel, Paris
- [2] Chang, Philip Chih-Cheng, *Analytical and Performative Issues in Selected Unmeasured Preludes by Louis Couperin*, University of Rochester, Rochester, New York, 2011
- [3] Couperin, François, *L'Art de toucher le Clavecin*, VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag Leipzig, 1977
- [4] Moroney, Davitt, *Pièces de Clavecin de Louis Couperin*, Publiées par Paul Brunold, Nouvelle révision par Davitt Moroney, Éditions de L' Oiseau-Lyre, Les Remparts, Monaco, 1984
- [5] Dolmetsch, Arnold, *The Interpretation of the Music of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, (Original edition published 1915 by Novello & Co., Ltd., London), University of Washington Press, Seattle and London, 1969
- [6] Dart, Thurston, *The Interpretation of Music*, Hutchinson & CO Ltd, London, 1967
- [7] Tunley, David, *François Couperin and the perfection of music*, Ashgate Publishing Limited, England, 2004

³⁵ "Je trouve que nous confondons la Measure avec ce qu'on nomme Cadence ou Mouvement. Measure définit la quantité, et l'égalité des tems, et Cadence est proprement L'esprit et L'âme qu'il y faut joindre" (Couperin, 1977).

³⁶ " Le cadence, et le goût pouvant s'y conserver indépendamment du plus, ou du moins de lenteur.

7. ISTINA I LEPOTA (U FRANCUSKOJ MUZICI NA PRELAZU XVII U XVIII VEK)³⁷

7.1. Uvod

Kompleksnoj problematici razumevanja muzike francuskog baroka mora se pristupiti veoma široko. Ne samo zato što je ta muzika ostala, u poređenju sa italijanskom pa i nemačkom, dugo izolovana, zanemarena i retko interpretirana, već zato što je dugo bila neautonomna, skrivena i upletena u druge umetnosti grandiozne kulture kao što je francuska. I zato što su, dok je ta muzika nastajala, druge oblasti francuske kulture imale tako dominantan razvoj da su je na neki način prekrile i ugušile. U odnosu na francusku književnost, filozofiju, nauku, muzika je dugo imala samo ulogu refleksije. Bila bi to potčinjena, uloga, da nije upravo iz francuske kulture iznikao pojam stila. Otkrivanje intuitivnih čovekovih sposobnosti, neizrecivog, nepredvidivog i na magičan način moćnog unutrašnjeg bića, promenilo je poredak čovekovih potencijala: razum je izgubio primat u odnosu na primitivnija čovekova svojstva čula. Muzika kao umetnost koja se obraća čulu sluha, zadobila je ulogu prenosioca finesa i delikatnog odsjaja čitave jedne epohe.

7.2. Sukob Starih i Modernih

Francuska muzika XVII veka pripada, kao i druge francuske umetnosti tog perioda francuskom klasicizmu, jer je ukupna duhovna klima Francuske bila obojena snažnim uticajem antičke kulture. Na prelazu u XVIII vek doći će do promene, koju bismo mogli nazvati pojavom francuskog baroka. Do ove promene dolazi u sprezi sa preokretom u filozofiji u odnosu na problematiku subjektivnosti, koji je obeležio rađanje novog doba. Pojmovi Istine i Lepote, od antičkog doba čvrsto povezani, bili su nerazdvojivi i u francuskoj kulturi kroz ceo XVII vek³⁸. Prvi od novovekovnih francuskih filozofa, koji dovodi u sumnju sve nasleđene predrasude i raskida sa antikom je Rene Dekart. Postupak sumnjanja i stav cogito koji je Dekart primenio u *Raspravi* kao i u *Razmišljanjima (Meditations)* početak je subjektivizacije³⁹ svih vrednosti u francuskoj kulturi. Moć subjekta da putem sopstvenog mišljenja formira sud odraziće se i na pojam Lepote. U pismu Mersenu od 18. marta 1630. Dekart kaže da je lepo i sviđanje lepote stvar subjektivna i lična i da nikako ne može biti predmet nauke⁴⁰. Dekart je video muziku kao intelektualnu aktivnost, simbol reda, Lili je bio realizator Dekartove muzičke teorije i pokazao je da traganje za poretkom i simetrijom povezuje ljudski stav prema problemima zajedničkog života. Lilijeva muzika predstavlja demonstraciju francuskog klasicizma. Mersenovo teoretsko muzičko

³⁷ U ovom poglavlju izložen je tekst rada autora, saopšten u zborniku: Tematski zbornik radova sa naučnog skupa "Tradicija kao inspiracija: Vlado Milošević: etnomuzikolog, kompozitor i pedagog", Banja Luka, 17-18 april 2015, Akademija umjetnosti Univerziteta u Banja Luci, Akademija nauka i umjetnosti Republike Srpske, Muzikološko društvo Republike Srpske, 2016, ISBN 978-99938, COBIS.RS-ID 4960536

³⁸ U antici je muzika je zahvaljujući Pitagorinim istraživanjima, kao nosilac mističke snage i odraza kosmičkog sklada, bila svrstana u kvadrivijum nauka, zajedno sa aritmetikom, geometrijom i astronomijom. Platon je ideju Lepoga kao ostvarenja mere i sklada uspostavio u dijalogu *Fileb*, na taj način muzika je bila istovremeno nosilac Lepote i pokazatelj Istine.

³⁹ Neoplatonizam je bio put kojim je razotkrivena moc subjekta. Protagorina maksima: "Čovek je merilo svih stvari, onih koje jesu da jesu i onih koje nisu da nisu", jedna je od prvih naznaka ideje subjektivnosti (Draškić-Vičanović, 2002: 22). Neoplatoničar Plotin je kritikovao antičku koncepciju lepote kao harmonije delova, ističući da kada bi ova teorija bila tačna, ne bi mogli biti lepi prosti entiteti kao na primer svetlost (Isto, str. 25). Jedna od prefinjenih helenističkih ideja subjektivnosti je i euritmija-ona predstavlja sklad predmeta sa čulima posmatrača, objektivna proporcija i simetrija narušava se u korist subjektivne procene perfekcije. Nema suprotstavljanja ovim idejama ni u hriscanstvu, jer već Avgustin ističe da su lepota i dobro čovekov lični dozivljaj.

⁴⁰ "Lepo ne označava ništa sem našeg odnosa prema predmetu" (Isto, str 28.)

delo "Univerzalna harmonija" iz 1636, govori o fizičkoj prirodi zvuka, glasu, instrumentima, modusima (tonovi svih modusa proračunati su sa velikom matematičkom tačnošću) i muzičkim stilovima. Mersen definiše zadovoljstvo kao sposobnost percepcije varijacija, senzibilitet za uočavanje finih razlika. Može se reći da analogno Dekartovoj sumnji, skepticizmu u teoriji znanja, Mersenova teorija vodi ka manirizmu u umetničkoj praksi. Manirizam se može razumeti kao svojevrsno obnavljanje antičke ideje mimesisa. Metafore, poređenja, variranje razbijaju jedinstvo izraza oslobađajući značenje koje je bilo skriveno!⁴¹ Mersen i Dekart imali su autoritet učitelja, njihovi stavovi, njihove ideje o rekonstrukciji starih vrednosti i uspostavljanju novih, prodiru u sve segmente francuskog društva.

U francuskoj kulturi na prelazu XVII u XVIII vek muzika će se naći na prekretnici zajedno sa filozofijom, književnošću i likovnim umetnostima. Kroz razvoj subjektivnosti rađa se ideja umetnosti, koja zadobija primat u odnosu na metafiziku i teologiju u formiranju čovekove vizije i doživljaja sveta. Značaj subjektivnosti uticao je na transformaciju ideje Lepote od idealnog objektivnog poretka elemenata dela u subjektivni doživljaj zadovoljstva. Francuska muzika XVII veka od znanja o kosmičkom skladu, harmoniji⁴², transformiše se u veštinu stvaranja lepote. Na promene koje su usledile na prelomu XVII u XVIII vek izvršile su uticaj ideje dvojice teologa, filozofa i znalaca u domenu prirodnih nauka: Paskala i Malbranša. Paskal je bio matematičar i filozof, jansenista. Njegove *Misli* i posebno čuveni fragment 233 Opklada (baveći se problematikom vere, on predlaže da se, ako postojanje Boga ne možemo da dokažemo naučno, opkladimo da li on postoji) najavljuju neodlučnost i kolebljivost duha cele epohe. Nikola Malbranš (*Nicolas Malebranche*, 1638-1715) francuski sveštenik, teolog i filozof racionalista, u svojim radovima uspeo je da ostvari sintezu Avgustinovih i Dekartovih ideja, prepoznajući aktivnu ulogu Boga (on je naziva milost), u svakom aspektu sveta. Malbranš se bavio fizikom svetlosti i došao do zaključka da su različite boje rezultat različitih frekvencija elastičnog etra, baš kao što su različiti tonovi posledica različitih frekvencija vibracije žice ili vazduha. Malbranš sledi Avgustinove ideje o prirodi ljudskog mozga i senzualnoj percepciji: pošto su božanske ideje univerzalne a percepcija partikularna, on zaključuje da um intelektualnim idejama pristupa direktno, dok je njihova senzualna percepcija modifikovana "senzacijama" (dok ideja prikazuje mehanička svojstva objekta veličinu, oblik, kretanje, senzacija otkriva njegovu boju ili neki drugi čulni kvalitet). Senzacije koje su za razliku od ideja svojstvo individualnog uma, vode ga ka koncepciji imaginacije: poredeći mentalne duhovne i psihološke sposobnosti on razotkriva imaginaciju kao ideju koja samo "lagano dodiruje" um. Zanimanje za čovekove intelektualne sposobnosti i mogućnosti čulne percepcije odraziće se u umetnosti na razdvajanje pojmova Istine i Lepote u čuvenom sukobu između Starih i Modernih.

Sukob između pristalica antičkih vrednosti i novih pogleda zasnovanih na idejama o subjektivnosti, započeo je u drugoj polovini XVII veka na temu lepog u arhitekturi između čuvenog arhitekta Kloda Peroa na jednoj strani i Blondela i njegovog učenika Brizea na drugoj i on predstavlja predistoriju moderne estetike. Klod Pero je kritikovao klasično shvatanje lepote kao razmere i proporcije delova, po njemu nema proporcije koja je sama po sebi lepa i ružna, šta će nam se dopasti zavisi od asocijacija i navike. Njegov brat Šarl Pero podržao je ovaj stav u tekstu *Poređenje između starih i modernih*. Sukob se nastavio u domenu književnosti, akteri su bili Boalo i Buur, a kasnije Bate i opat Dibo, a problematika kojom su se bavili bila je odnos klasicizma i estetike senzibiliteta (tananosti) u promišljanju lepog. Raspravu započinje Boalo, dijalozima imaginarnih likova Eudoksa i Filanta: Eudoks otelovljuje Boaloo

⁴¹ Mersen nam otkriva na koji je način značenje skriveno u ekspresiji, značenje je uvek samo eho ("*le sens est toujours fils d'Echo*"), i to ga povezuje sa beskonačnošću. Mersen je u tom smislu bliži Avgustinu nego Dekartu. Muzika je jezik jer daje ekspresiju značenju, izražava smisao, utelovljuje duh. Mersen uspostavlja u francuskoj kulturi primat umetnosti nad naukom, čoveku daje primat u razumevanju harmonije sfera.

⁴² Mišljenje po kome umetnik mora težiti harmoniji nije iščezlo kroz čitav period baroka iz francuske kulture ali, ta harmonija više nije isključivo bila odraz nekog reda izvan čoveka, nego odraz njegovog zadovoljstva u doživljaju Lepote.

klasicizam, a Filant estetiku tananosti⁴³. Boalou se suprotstavlja Dominik Buur delom "O načinima ispravnog mišljenja u delima duha" (1687), u obliku dijaloga istih likova. Buurov Eudoks voli Stare, za njega "ništa nije lepo osim istinitog"; Filant voli cvetno i blistavo, Špance, Italijane, barok. Želeći da uzdrma klasiciste preko Filantovih reči, Buur ističe da svaki umetnički izraz Lepote sadrži nešto iracionalno, neizrecivo, mračno što ne može da se osvetli, jer tanano izmiče baš kad vam se učini da ste ga uhvatili. Za Buura je "srce ingenioznije od duha", pa u subjektivnosti i treba uzdizati iracionalno i čulno. Lepota dvosmislenih metafora u pesništvu za Buura analogna je lepoti otkrivanja tajne ispod maske. Buurova estetika rehabilituje u umetnosti retoričke postupke antičkih sofista koje je Platon diskreditovao (Feri, 248).

U suštini promena koje su nastale u društvu na prelazu XVII u XVIII vek, periodu "zalaska" Kralja Sunce, leži istovremeno slabljenje uticaja aristokratije i pojava novog sloja društva buržoazije. Dolazi do promene u poretku moralnih vrednosti koje će se odraziti i na umetnost tog doba. Aristokratija je pojam koji savremeni demokratski svet teško prihvata. U osnovi te odbojnosti je antički etički pojam prirodne hijerarhije, pre svega Aristotelovo opravdanje ropstva u prvoj knjizi Politike. Aristotel kaže da priroda može utisnuti ropski karakter čak i u telesne navike. Poimanje aristokratske izvrsnosti u francuskoj kulturi, karakteristično za period prelaska XVII u XVIII vek, bazira se na novom, umetničkom tumačenju antičke ideje svrhovitosti kojom započinje Aristotelovo delo Nikomahova etika: kao što je cilj vajara ili svakog umetnika da njegovo delo bude uspelo i dobro, priroda određuje čovekov cilj u razvoju etičkih vrednosti, a sa etikom je (kao i sa muzikom) da bi se postigla savršenost, potrebno vežbanje, talenat i volja. Sa uvođenjem ideje izvrsnosti rađa se ideja da pojedinac ima slobodu da se otrgne od svake prirodne ili istorijske određenosti, jer može da se menja, usavršava. Aristokratska izvrsnost podrazumeva posedovnje niza Vrlina. U antici vrlina koja vodi savršenosti je "prava mera, sredina" potrebno je udaljiti se od krajnosti jer one su "čudovišne". U novom dobu, pod uticajem ideja subjektivizma više nije, kao kod starih, cilj da se ostvari sopstvena unapred predodređena priroda, nego se javlja poriv da joj se čovek suprotstavi, da je kontroliše, promeni i poboljša, ali i da se otrgne od sopstvenog egoizma, da zaboravi lični interes u ime univerzalnosti zakona vrline (Feri, 248). Na novoj viziji Vrline temelji se nova disciplina estetika (koja će pod tim imenom biti ozvaničena tek 1750 godine), koja doživljava Lepote utemeljuje na ljudskim sposobnostima, razumu, osećanju ili imaginaciji a ne više na objektivnim zakonitostima proporcije i sklada. Iako pripada ranijoj epohi i klasicistima, već Boalo sugerše univerzalnost dobrog ukusa⁴⁴, veruje da je on posledica istine o objektivnom svetu razotkrivene u razumu. Boalo smatra da umetnik ne izumeva, nego otkriva, taj izraz je zamišljen po uzoru na naučnu delatnost. Aristokratskoj izvrsnosti, koja u sebi još nosi odlike neoplatonističkog poimanja vrline, konfrontira se građanski pojam "ukusa". Razlika je, može se reći u tome što se aristokratska vrlina vaspitava kroz usavršavanje kompleksnog sistema vrednosti, u okviru kodeksa "plemenitost obavezuje", koji nije neophodan (ili se bar tako čini) za formiranje građanskog "ukusa".

7.3. Pesništvo i muzika

Pesništvo je bilo osnov vaspitanja aristokratskih osobina, aristokratske izvrsnosti, još od perioda renesanse. Instrumentalna muzika je u odnosu na pesništvo u francuskoj kulturi dugo imala podređenu ulogu, procvat instrumentalne muzike poklapa se pojavom subjektivizma. Kako se sukob

⁴³ Boalo je bio na strani klasicista, njegove satire satiru dvosmislice i neobuzdanu fantaziju. Kad se Boalo suprotstavlja poklonicima estetike tananosti, na njihov argument o značaju prijetnosti ironično kaže: "šta je to prijetnost, to je ne- znam- ni- ja- šta". Interesantno je da će se ova formulacija (*je-ne-sais-quoi?*) pojaviti kao naslov jednog od stavova Kuprenove violinske sonate *Ritratto del Amore*.

⁴⁴ Prvi koji je upotrebio izraz "ukus" u metaforičnom smislu bio je Baltazar Grasijan. S pojmom ukusa nestaje renesansni pojam univerzuma. Ideja "ukusa" se pojavljuje se sredinom 17. veka najpre u Španiji i Italiji, potom Francuskoj i Engleskoj, kasnije Nemačkoj. Definiše se kao "sposobnost, umešnost da se razlikuje lepo od ružnog i da se neposrednim osećanjem (*aisthesis*)obuhvate pravila takvog razdvajanja (Feri, 1994, str.20).

Starih i *Modernih* odigrao u domenu pesništva, u pesničkim tekstovima koje su kompozitori odabrali, krije se poruka o promenama koje su se dogodile. Za *Stare*, Lepota muzike je demonstracija Istine, duhovna vrednost; snažan upliv klasicističkih ideja nastavlja se i kod *Modernih*, oni lepotu muzike vide u jednovremenosti dejstva na čulo sluha i duh. Težnja francuskih umetnika da vaspitavaju duh lepotom muzike, odraziće se na njihovu instrumentalnu muziku koja ne teži apsolutnom muzičkom izrazu (kao italijanska) već kao i vokalna prenosi duhovnu poruku skrivenu često u naslovima ili interpretativnim karakterizacijama komada.

Osnovna poetsko muzička forma perioda kraja XVII veka bile su dvorske arije *airs de cour*. Platonistički ideal povezanosti reči i muzike⁴⁵, od renesanse se zadržao u Francuskoj kulturi⁴⁶. Mnoge dvorske arije očaravaju neuhvatljivim ritmom i suptilnom figuracijom, postižući lepotu ne toliko iskrenošću i pasijom koliko šarmantnom elokvencijom, delikatnošću izraza i ritmičkom gipkošću (*suppleness*). Balard je 1658. pokrenuo izdavanje prvog od tridest sedam volumena arija različitih kompozitora *Airs de différents auteurs a deux parties*, kod kojih je melodijska linija ekspresivnija i sledi prozodiju poetskog teksta sa više pažnje nego kod ranijih autora. Vrhunac ove arije dostižu u delu Lamberta (Michel Lambert, 1610–1696) koji je bio kraljevski učitelj kamerne muzike *maitre de musique de la chambre du Roi*. U njima nisu upisani ornamenti ali je stil podrazumevao njihovo diskretno unošenje.

Problem koji se postavlja je: kako razotkriti zakonitosti korektno interpretacije i ornamentacije ovih minijaturnih arija. Njih određuje poetski tekst, duh vremena i stil. Tekst može u sebi da nosi melanholičan prizvuk arija uzvišenih junaka lirskih tragedija (Primer 1) ili naprotiv ležeran i frivolan dvorski ukus (Primer 2). Kao pojam često upotrebljavan XVII i XVIII veku za karakterisanje stila francuskih dvorskih arija *douceur* sugerise ne samo njihovu slatku i nežnu stranu, već nešto veoma jednostavno, neforsirano i prirodno. Stilski korektna interpretacija ovih arija podrazumeva jedinstvo italijanskog i francuskog ukusa koje je karakteristika epohe i kruga kome je Lambert pripadao. To je jedinstvo (iako je njegov poklonik bio još Mersen) teško ostvariti, jer su se italijanski i francuski stil i vokalna tehnika tokom XVII veka razvili u različitim smerovima. Njihova razlika je najočiglednija u domenu ornamentacije, koje Francuzi nisu želeli da se odreknu, već su je razvili do perfekcije. Jasnoća dikcije udružena sa bogatom ornamentacijom (ostvarenom često na uštrb vokalnog kapaciteta) je kvalitet francuskog vokalnog stila koji se preneo i u XVIII čak i XIX vek. Kako bi se verno dočarao karakter ovih arija neophodno je unošenje ornamentacije, veštine koja je bila poznata svakom pevaču tog doba. Današnji interpretator mora da se posluži instrumentalnom muzikom odgovarajućeg perioda, kako bi razotkrio adekvatnu primenu ornamentacije, isto kao što interpretator instrumentalne muzike u inspiraciji tekstovima i ljupkosti vokalne muzike treba da pronalđe pravu meru agogičkih sloboda. Fransoa Kupren i Mišel Lambert iako nisu savremenici [*Lambert, Michel* (1610 - 1696), *François Couperin* (1668-1733)], pripadaju istom krugu umetnika, poklonicima ujedinjenja francuskog i italijanskog ukusa u epohi u kojoj je prisutna istovremenost klasicističkih ideja i estetike senzibiliteta. Kupren je ostavio detaljna uputstva o ornamentaciji i agogičko-retoričkim postupcima

⁴⁵ Malerb (1555–1628) je razvio “poetski rečnik” i smatrao da svako iskoračenje iz njega odražava loš ukus. Rezultat toga je bio suženje ekspresije kako reči tako i muzike, koje stoji u oštrm kontrastu sa italijanskom poezijom i muzikom istog doba. Dalji rafinman njegovog stila vodio je poeziji precioza koja je kultivisana u salonu gospe Rambuje. Rezultat je bio jasna, sonorna i visoko stilizovana poezija koja je gubitak imaginacije nadoknađivala time što je idealna za postavljanje muzike.

⁴⁶ Iako je Mersen tvrdio da treba imitirati Boesea, (*Boesset*), Gedrona (*Guédron*), Šansija (*Chancy*), Mulinia (*Moulinié*), i druge majstore dvorskih arija (*airs de cours*), on se takođe divio italijanskom vokalnom stilu, smatrao je da pevači treba da studiraju u Italiji, i čitaju Kačinijev tekst iz *Le Nuove musiche*. Kačini nije cenio umetnost diminucije (*passaggi*) jer je njegov ideal bila jasna dikcija. Jasnu dikciju postavlja kao ideal i francuski stil, ona ostaje njegov esencijalni elemenat i u XVIII veku. Mersen je, kao i Kupren mnogo kasnije, imao ideju ujedinjenja stilova verujuću da će uključenjem Kačinijevih novih ornamentata posebno *esclamazione* koji je podrazumevao modulaciju tona, francuski pevači dodati svom stilu perfektne deklamacije patetični kvalitet italijanskog stila.

suspenziji i aspiraciji. Među Kuprenovim karakternim komadima lako je pronaći one koji su pandan atmosferi određene Lamberove arije.

7.3.1. Primer 1.

"Divna noći" ("*Charmante nuit*", Anonymous)
Divna noći, ubrzajte Vaš povratak!
Nema noći dovoljno mračne
Da sakrije moje patnje, moje suze i moju ljubav.
Divna noći, ubrzajte Vaš povratak!
Kako volim užas Vaših senki:
Nesrećni ljubavnik ne može da pati danju!
*Divna noći, ubrzajte Vaš povratak!*⁴⁷

Mračne pustinje ("*Sombres déserts*", Jacqueline Pascal (1625 - 1661))
Mračne pustinje, utočište noći,
Sveto sklonište tišine.
Nesrećnik, koga je svet povredio
Ne dolazi da vam učini zlo svojim kricima,
Njegova patnja je toliko lepa da ne želi da ozdravi od nje
On ne dolazi da bi bio sažaljevan, on dolazi samo da umre.
Njegovom smrću na posećenim mestima
Patnje njegove duše postale bi znane
Ali u ovim šumama, oduvek nenastanjenim,
On dolazi da traži svoju smrt da bi bolje sakrio svoju strast.
Ne bojte se njegovih krika gledajući ga kako umire;
*On ne dolazi da bi bio sažaljevan, on dolazi samo da umre.*⁴⁸

7.3.2. Primer 2

Ako vas ljubav potčinjava ("*Si l'Amour vous soumet*", Jean-Baptiste Poquelin (1622 - 1673))

⁴⁷ *Charmante nuit hâtez vostre retour.*
Il n'est point de lieux assez sombres
Pour cacher mes ennuis, mes pleurs et mon amour:
Charmante nuit hâtez vostre retour.
Que j'ayme l'horreur de vos ombres,
Un amant malheureux ne peut souffrir le jour.
Charmante nuit hâtez vostre retour.

⁴⁸ *Sombres déserts, retraite de la nuit,*
Sacré refuge du silence,
Un malheureux à qui le monde nuit,
Ne vient pas par ses cris vous faire violence;
Son tourment est si beau, qu'il n'en veut pas guérir,
Il ne vient pas se plaindre, il ne vient que mourir.
Par son trépas dans les lieux fréquentez
On sauroit les maux de son âme:
Mais dans ces bois toujours habitez
Il vient chercher sa mort pour mieux cacher sa flame,
Ne craignez pas ses cris en le voyant périr,
Il ne vient pas se plaindre, il ne vient que mourir.

*Ako vas ljubav potčinjava svojim nehumanim zakonima,
Izaberite u ljubavniku objekat pun čari
Nosite makar lepe okove,
I pošto mora da se umre, umrite od lepe smrti!
Ako objekat vaših strasti ne zaslužuje vaše muke,
Pod vlašću ljubavi ne dajte svoju reč:
Nosite makar lepe okove.
I budući da treba da se umre, umrite od lepe smrti!⁴⁹*

*Vaši preziri svakog dana ("Vos mépris chaque jour", Anonymous)
Vaši preziri svakog dana izazivaju u meni hiljadu nemira;
Ali ja volim moju sudbinu, iako je prestroga.
Avaj! Ako u mojim mukama pronalazim toliko ljupkosti,
Ja bih umro od zadovoljstva, ako bih bio srećniji.⁵⁰*

Privlačnost melanholije, tame i patnje u ovim tekstovima pomešana je sa prisustvom tajanstvenosti, a prisustvo kapricioznosti sa nagoveštajem neizvesnosti i ambivalentnosti. Usled nedostatka obeležene ornamentacije, savremeni interpretator treba da upotrebi veliki stepen inventivnosti i slobode u improvizaciji i ornamentaciji kako bi dočarao atmosferu kako melanholičnih dvorskih arija tako i elegantne, duhovite poetike karakteristične za salonski ukus precioza. Vodič u revitalizaciji ornamentacije dvorskih arija predstavlja ornamentacija u čembalističkim komadima Fransoa Kuprena, koja je vrlo pažljivo osmišljena i precizno obeležena. Ista stilska "slatka melanholija" krije se u instrumentalnim karakternim Kuprenovim komadima: "Nežne čežnje" (*Les Langueuers Tendres*), "Misli o sreći" (*Les Iddes hereuses*), "Šarm" (*Les Charmes*); a kapricioznost u komadima "Zavodljivost" (*La Séduisante*) i "Princeza osećaja" (*La Princesse de Sens*); "Ulagivačka" (*L'Insüante*); "Uobrazilja" (*La Logiviére*).

Zanemarivanje ornamentacije u Lamberovoj muzici bi značilo zanemarivanje kompozitorovih namera i narušavanje ukusa i stila epohe. Ornamentacija modifikuje melodiju, ritam i harmoniju u muzičkom delu. Ornamenti daju živost muzici, isticanjem tonova, ilustracijom osećanja, unose stalnu promenu, nepredvidljivost, slobodu i više od svih drugih elemenata doprinose ukupnom efektu dela. Bez ornamentata muzika je za francuze "suva" ona je kao "nezrelo voće". Disonance koje ornament unosi neophodni su da pokrenu uspavani tok, istovremeno utiču na ritam, melodijski tok i harmoniju. Čine tok glatkim ili neravnim, očaravaju sluh treptajima i hitrim ponavljanjem tonova.

Umetnost ornamentacije je ista, bilo da se radi o čembalu, gudačkim, duvačkim instrumentima ili glasu, diskantu ili dubljim deonicama, jer se ona bazira na šifriranom basu (baso kontinuu). Jedan od najvažnijih francuskih ornamentata je zadržica (Port de Voix ili *Appuyer*, u starijoj muzici *Cheute*, *Accent*), apođatura, to je priprema, anticipacija note koja za njom sledi, skoro uvek je jača od tona koji ukrašava (izuzetak su krajevi fraza). Teophile Lemaire u delu "Umetnost pevanja" (*L' Art du Chant*", 1874) objašnjava neophodnost zadržice kako bi se graciozno stigli do sledeće note i tvrdi da

⁴⁹ *Si l'Amour vous soumet à ses lois inhumaines,
Choisissez en aimant un objet plein d'appas,
Portez au moins, de belles chaines,
Et puis qu'il faut mourir, mourez d'un beau trespas.
Si l'objet de vos feux ne mérite vos peines
Sous l'empire d'Amour ne vous engagez pas:
Portez au moins, de belles chaines,*

Et puis qu'il faut mourir, mourez d'un beau trespas.
⁵⁰ *Vos mépris chaque jour me causent mille alarmes,
Mais je chéris mon sort, bien qu'il soit rigoureux:
Hélas ! si dans mes maux je trouve tant de charmes,
Je mourrois de plaisir si j'étois plus heureux.*

inteligentan pevač svakako zna sam gde treba da je upotrebi. Kompozitori tog doba pretpostavljali su da muzika neće izaći izvan njihovog kruga, u kome je svako znao karakteristike stilske primene ornamenata, zato su smatrali su da je skeleton muzičkog dela dovoljna instrukcija izvođaču. Skeleton arije odražavao je Istinu, ritam i smisao poetskog teksta, Lepota (skrivena u ornamentaciji) je bila subjektivni doživljaj, trenutna inspiracija, afekat. Apođature su pre svega imale ulogu da obezbede fluidnost toka i prirodnost melodije, koja je za francuze uvek morala da se bliži intonaciji govora i izbegava neobične skokove.

Ornamenti u vokalnoj muzici nisu obeležavani iz još jednog razloga, da bi bili prirodni, bilo je potrebno da budu prepušteni trenutnoj inspiraciji. Poenta je bila u tome da se ornamenti ne koriste mehanički, da ne budu uvek jednaki. Najčešći ornament bio je triler (*Tremblement, Cadence, Trille*); za ovaj ukras bitna je sloboda u njegovoj interpretaciji, broj i brzina treptaja mogli su potpuno da mu promene izgled i funkciju u zavisnosti od trenutnog sentimenta u muzici.

Pincé, (ili *Pincement* ili *Martellement* o kome govore i orguljaš i čembalista Chambonières, viola da gambisti De Machy i Marain Marais) ima oštrinu i brzinu kojom se izdvaja, proistekao iz nervoznog gesta, on kao da izmiče kontroli- poredeći ovaj ukras sa vokalnim teoretičari govore o tome da se *Port de voix* mora završiti *Pincement*-om, jer je prirodno da telo koje je treperi između dva tona ne može odmah da se stabilizuje.

Tactée je neobičan ornament koji označava samo kratki dodir tona, koji unosi suptilan prizvuk međutonova dvanaestonske skale. Značajni ornamenti su i *Coulée*, (ili *Acciacatura*, prolazni ton figuriranog arpeđa) i *Double*, (dvostruka i dvostrana zadržica). Složeni ornamenti koji nastaju kombinacijom osnovnih pažljivo treba da prate karakter fraze kao u govoru, smirujući, upitni ili uzvični.

Aspiracija (dah posle note) i suspenzija, (dah pre note) spadaju u ornamente, ali se pre može reći da su to agogički postupci modifikacije konstantnog toka, ekspresivni zastoji, koji su analogni retoričkim znacima interpunkcije.

U skladu sa principima retorike koja je bila jedna od osnovnih disciplina aristokratskog obrazovanja, za francuske barokne teoretičare, *Tempo Rubato* spada u postupak neophodan za izražavanje emocija, izvođač na nekim tonovima zastaje, a na drugim treba da požuri, podrazumeva se skraćivanje, produženje ili čak premeštanje položaja nekih tonova. Rubato ili ritmička, melodijska ili harmonska fleksibilnost (infleksija) kao i inegalitet (oblik skraćivanja ili produžavanja tonova u parovima najsitnijih jedinica), odlike su francuskog stila koje, iako nisu eksplicitno označene u notnom tekstu kao ornamentacija, unose nemir, neizvesnost i nepredvivivost, ali i šarm i gracioznost.

Karakteristike Kuprenovog i Lamberovog stila kao glavnih predstavnika epohe senzibiliteta, podudaraju se, a može se reći da su istovremeno prisustvo suptilnosti i jasnoće i reda. Njihova muzika odražava ambivalentnost prelaznog perioda, istovremeno prisustvo duha i prefinjenost spoznaje koju omogućuju čula, inspiraciju za ostvarenje aristokratske izvrsnosti i carstvo "senzacije" i "imaginacije", istovremenost Istine i Lepote. U periodu u kome još nije došlo do odvajanja sveta nauke i sveta umetnosti, duh prelaznog doba kolebljiv je i nestalan, neodlučnost i nemir su bili očigledni u svim umetnostima. Može se uspostaviti paralela Kuprenove i Lamberove muzike s jedne sa slikama Lorena i Vatoa s druge strane. Nestala je čvrsta metrika Lilijevih kraljevskih uvertira, zamenili su je nežni tonovi francuskog čembala, operne arije tragičnih heroina ustupaju mesto melanholiji usamljeničkih meditacija a dvorski balet klavenskim minijaturama katkad kraćim od sopstvenog naslova. Poredak komada Kuprenovih svita kao i tok Lamberovih arija, uvek imaju silaznu intonaciju, najavljuju gubitak snage, prelaz od moći ka utapanju u zadovoljstva, od vizionarstva ka neizvesnosti privida, od ljubavi ka njenom izokretanju u šalu, od vrednosti klasicizma ka vrednostima estetike tananosti. Obojica bili dvorski pedagozi, učitelji duhovnih i estetskih vrednosti, učitelji stila života i plemenitosti. Naslovi Kuprenovih komada nisu bili namenjeni interpretatoru kako bi muzičkim jezikom odslikao označeni

program, karakter, priču, bili su deo same priče, integralno muzičko-literarno-filozofsko delo. Duh vremena u kome se različite umetnosti prožimaju među sobom, kao i funkcije koje te umetnosti imaju u životu, bio je i dalje klasicistički u izvesnoj meri: umetnost je imala svrhu da izražava, u skladu sa platonizmom, vrhovne ideje, apstraktna načela, da bude refleksija jednog idealizovanog sveta.

7.4. Zaključak

Pojava koja karakteriše prelaz XVII u XVIII vek u francuskoj kulturi, novi odnos čoveka i prirode, čoveka i Boga, demonstrira novi odnos Istine i Lepote, vodi autonomiji čulnog u odnosu na razumsko. U francuskom klasicizmu umetnost je bila poimana po analogiji sa naukom, a njena je svrha bila transpozicija moralne ili intelektualne istine u domen materijalnog, mesto umetnosti bilo je sporedno u odnosu na filozofiju, njena refleksija. Polovinom XVII veka čovekovo stanovište dobija primat u odnosu na istine teologije i metafizike, subjektivnost se više ne svodi na samo na umne sposobnosti, sposobnost poimanja Lepote upućuje izazov logici, dolazi do estetizacije epohe. Estetika senzibiliteta uspostavlja se kroz Paskalovu i Malbranšovu filozofiju, to otvara u umetnosti put ujedinjenja francuskog sa italijanskim ukusom, koji je do tada smatran "čudovišnim". Ipak, francuski umetnici pronalaze sopstveni, drugačiji put ekspresije od italijana: može se reći da je ornamentacija proizvod francuske estetike senzibiliteta. Otpor prema italijanskom stilu nastavlja se u francuskoj kulturi XVIII veka: Bate, sledbenik Boaloe, uvodi pogrdan termin barok za italijanski stil (nesavršeni biser-metafora za nepravilno, čudno, nejednako, izobličeno) i savetuje povratak klasicizmu. S druge strane opat Dibo nastavlja stopama senzibilista Buura, ističući da je najmoćniji talenat umetnika da izazove uzbuđenje (Ferri, 1994). U XVIII veku Istina se transformiše u naučnu činjenicu i razdvaja se od Lepote koja se pojavljuje kao demonstracija prefinjenosti ukusa.

Šarl Bate teži novom jedinstvu, u delu "*Lepe umetnosti svedene na jedno načelo*", (1746). Analogno Njutnovoj sili gravitacije koja bila jedinstveno načelo fizike XVIII veka, on to načelo za umetnost vidi u ideji harmonije. Ramo je 1722. godine upotrebio termin "*harmonija*", demonstrirajući time zagovaranje povratka klasicizmu, ali na novom naučnom nivou: za Ramoa Lepota muzike uslovljena je prirodnim akustičkim zakonitostima. I drugi francuski umetnici i filozofi XVIII veka veruju da ima više slaganja nego suprotnosti između klasicističke estetika i estetike osećanja i zagovaraju povratak vrednostima XVII veka. Oni veruju u mogućnost formiranja dobrog ukusa i mogućnost formiranja idealne publike. Uverenje o univerzalnosti dobrog ukusa, zasnovano je na prosvetiteljskim naivno - pozitivističkim idejama. U XVIII veku barok će u francuskoj kulturi ustupiti mesto novom stilu Rokokou (nazvan prema terminu *rokain* - školjkasti oblik) u kome je osnovni princip zadovoljstvo. Zadovoljstvo kako ga shvataju predstavnici Rokokoa počinje od *Istine* a završava se *Fantazijom*.

7.5. Literatura

- [1] Dolmetsch, Arnold. (1915). *The Interpretation of the Music of the Seventeenth and Eighteenth Centuries/Revealed by Contemporary Evidence*, Seattle and London: University of Washington Press, 1915, reprinted 1969 second printing 1972.
- [2] Draškić-Vičanović, Iva Lj. (2002). *Estetsko čulo. Studija o pojmu ukusa u britanskoj filozofiji 17. i 18. veka*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- [3] Feri, Lik. (1990). *Homo aestheticus, otkriće ukusa u demokratskom dobu*, (naslov originala: *Luc Ferry, HomoAestheticus, L'invention du goût à l'age démocratique*, Paris: 1990), prevela s francuskog Jelena Stakić, Novi Sad: izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1994.
- [4] Stojanović Kutlača, Svetlana. (2013). *Pristup interpretaciji karakternih komada za čembalo francuskog baroknog kompozitora Fransoa Kuprena baziran na platonističkom konceptu univerzalne harmonije*, doktorski umetnički projekat, Beograd, FMU, 2013
- [5] Uzelac, Milan. (2007). *Filozofija muzike*, Novi Sad: Stylos.
- [6] https://en.wikipedia.org/wiki/Nicolas_Malebranche

8. KONCEPT UNIVERZALNE HARMONIJE FRANSOA KUPRENA⁵¹

8.1. Uvod

Promena statusa umetnosti, od veštine pravljenja ("tehne") do individualne kreacije umetničkog dela dešava se u evropskoj umetnosti između 16. i 18. veka. U tom periodu ideji postojanja univerzalne harmonije suprotstavljaju se nove ideje slobode i individualnosti. Najveći mislioci i umetnici pokušavaju da izmire suprotstavljenost ličnog i opšteg: trag uporednog prisustva ideje univerzalne harmonije i rađanja ideje slobode vodi nas od umetničkih ideja Leonarda da Vinčija do filozofije Imanuela Kanta.

Za rađanje umetnosti novog doba od presudne je važnosti filozofska misao Marsilija Fičina. Marsilio Fičino (Marsilio Ficino, 1433-1499) firentinac, sa kraja 15. veka, piše komentare na Platonove dijaloge *Fileb* i *Simpozijum*. On govori o poetskoj ekstazi, jednom od četiri Platonova oblika božanskog ludila koji dušu vodi od prizemnih svetskih stvari natrag do lepote i jedinstva u Bogu. Fičino iznosi na svetlost dana platonističko uverenje da poezija izvire iz zanosa a ne iz naučenih tehnika što će transformisati odnos prema umetnostima a posebno shvatanje muzike. Kroz muziku se bude se uspavani delovi duše, disonance prisutne u duši se smiruju i to je prvi korak povratka duše njenom nebeskom poreklu

Ovo je podstaklo seriju orfičkih teza njegovog učenika mladog filozofa Pika dela Mirandole (Pico della Mirandola, 1463-1494), one su postale baza elitističkog firentinskog kulta orfičke muzičke magije, koji obnavlja pitagorejski koncept "univerzalne harmonije".

Neoplatonistička misterija prisutna u renesansnoj muzici u obliku numeričkog simbolizma, u barok se prenosi kao teorija ekspresije. Period prosvetiteljstva pokušava da transformiše ovu ideju u nauku formiranjem pojma muzičke harmonije i estetičke teorije ukusa, ali ona vaskrsava u Mocartovoj pripadnosti masoneriji čak i u Vagnerovom *Tristanu i Izoldi*. Ideja univerzalizma ne iščezava nakon 18. veka, susrećemo je osnaženu u teoriji ideala Kumera i Dedekinda, matematičara iz 19. veka kao i u fizičkim (Vitenova *Teorija struna*), estetičkim (estetika Maksa Bensea) i filozofskim teorijama sa kraja 20. veka (filozofija Badijua).

Umetnička dela proučavamo u kontekstu koji je različit od našeg. Zato treba da pokušamo da rekonstruišemo što bogatiji istorijski kontekst oko dela koje izvodimo. Značenje dela nije skriveno samo u njemu samom nego u relaciji sa stvarnošću izvan njega. Razumevanje konteksta znači elaboraciju sistema ideja o umetnosti, čoveku i svetu, podrazumeva rekonstrukciju čitave ideologije koja je prvoj publici odredila značenje dela. Izvođač koji ne funkcioniše kao istoričar kulture ne može da dotakne sva značenja dela.

Autentičnost treba locirati u izvođaču a ne delu (partituri, izdanju, stilskim karakteristikama), treba tražiti izvođačevu imaginaciju i ubedljivost. Izvođač ima ulogu u konstruisanju autentičnog značenja i stoga ne postoji samo jedna validna interpretacija.⁵²

⁵¹ U ovom poglavlju saopšteni su delovi tekstova autora iz doktorske disertacije: PRISTUP INTERPRETACIJI KARAKTERNIH KOMADA ZA ČEMBALO FRANCUSKOG BAROKNOG KOMPOZITORA FRANSOA KUPRENA BAZIRAN NA PLATONISTIČKOM KONCEPTU UNIVERZALNE HARMONIJE, DOKTORSKI UMETNIČKI PROJEKT, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 2013

⁵² "I would instead circumscribe the function of performance itself in making authentic meanings" (Tomlinson, 1988: 118).

Francuski kompozitor klavsenista Fransoa Kupren (François Couperin, 1668–1733), na prelomu 17. i 18. veka pokušava da ostvari jedinstvo starih i novih ideja savršenstva u muzici, tražeći mogućnost istovremenog opstanka ideje univerzalne harmonije i afirmacije individualnog izraza. Kao kraljevski učitelj interpretacije, on kreira sistem muzičkih komada koji predstavljaju istovremeno put ka razumevanju harmonije sveta i ka dostizanju perfekcije lične ekspresije. Gledajući daleko ispred svojih savremenika, on na prelazu dve epohe, sumira vrednosti jednog doba i najavljuje potpuno nove. Fransoa Kupren je umetnik kod koga prepoznamo polivalentnost koncepta harmonije: istovremeno prisustvo klasičnog pojma sklada univerzuma, i najavu prosvetiteljskih ideja o estetizaciji društva. Kuprenova jedinstvena muzička forma svite “*ordr*” (fr. *Ordre*-red, poredak), “energija modusa” i ideja “ujedinjenja ukusa” predstavljaju različite oblike ispoljavanja autentične simbolike “univerzalne harmonije”. Njegov pristup interpretaciji, ekspresiji, izuzetna raznovrsnost karakternih komada, odraz su težnje ka profinjavanju ukusa i perfekciji izraza.

8.2. Filozofske i estetičke pretpostavke rada

O harmoniji

Istorijske umetničke epohe ne mogu se jasno razvijati. Čak i kada postoje jasni momenti razgraničenja, kao što je to izvođenje prvih baroknih opera oko 1600, neke ideje se iz jedne epohe prenose u drugu i razvijaju ili transformišu, a druge prividno zamiru kako bi nakon izvesnog vremena ponovo izbile u prvi plan. Jedna od ideja koja se prenosi iz renesanse u barok je ideja “*univerzalne harmonije*”.

Značenje pojma “harmonija”, kakvo nam može otkriti svaki kompetentan rečnik jezgrovito prikazuje čitavu istoriju čovečanstva: 1. njegovo klasično poreklo 2. adaptaciju u muzički tehnički termin 3. figurativno značenje pojma u savremenom dobu. Tehnička upotreba termina, koja je nama danas bliska, a i njegovo figurativno značenje, raširili su se nakon obnove interesa za antiku u periodu renesanse i ustalili se u primeni u drugoj polovini 18. veka (Ives, 1970:10). Za nas je u figurativnom pojmu harmonije skrivena muzička metafora, međutim, za svet prve polovine 18. veka muzika je bila odraz harmonije sveta.

Trag ideje univerzalizma, “*harmonije univerzuma*” ili “*univerzalne harmonije*” može se pratiti od najranijih civilizacija do početka modernog doba. Ideja univerzalizma je ideja o saglasnosti delova sa celinom. Iz ove ideje potiču dve osnovne ideje zapadne civilizacije:

- A) ideja homogenosti, jedinstva,
- B) ideja razvoja, usavršavanja.

Ideja univerzalizma ima egipatsko poreklo, i pripisuje se Hermesu Trismegistosu, savremeniku Mojsija. Nosioci ove ideje u antičkoj Grčkoj su Pitagora, Parmenid i Platon. U helenizmu je prisutna u filozofiji Plotina. U ranom hrišćanstvu se pojavljuje kod Boecija i Sv. Avgustina. Renesansa se razvija na bazi obnove ove ideje u delu Nikole Kuzanskog, a u umetnosti njeni nosioci su Alberti i Leonardo da Vinči. Marsilo Fičino prevodi *Hermetiku* Trismegistosa i ona za renesansne umove postaje model ideje razvoja. Ona se provlači kroz dela naučnika od Keplera do Njutna, matematičara od Dekarta do Lajbnica i filozofa od Mersena do Getea.

8.3. Ekspresija. Muzika kao metafora

O platonizmu i ekspresiji

Đirolamo Fracastoro (Girolamo Fracastoro, 1478–1553) se bavio rezonancom u delu *Pitanja simpatije i antipatije stvari* (*De sympathia et antipathia rerum*), čije je poreklo u Aristotelovskoj medicini. On objašnjava kako umetnik deluje na publiku, projektujući sopstveno iskustvo, pokušava da ubedi

publiku u istinitost, verujući da istina “pogađa” (Koenigsberger, 1979: 257). On ističe prednost pesnika (pa i muzičara) nad filozofom u moći dejstva. U njegovoj teoriji ističe se snaga imaginacije i pojam pokret (fr. mouvement), koji proističe iz Platonove ideje transa, ekstaze, koja pojačava sposobnost viđenja: pesnika pokreće istina, ali i on ima moć da pokrene slušaoca. U delu *Turrius sive de intellectione* Frakastoro veliča imaginaciju kao vrhunsku mentalnu sposobnost. Platonistička tradicija ne tvrdi da je spoznaja samo naučno zasnovana niti ograničena na simetriju, proporciju i harmoniju, ona ima i ezoteričnu stranu: intuiciju i imaginaciju, a umetnik do nje stiže putem ekstaze. U skladu sa njegovim idejama ekspresija, platonističko božansko ludilo, čiji je glavni mitološki predstavnik bog Apolon, izbiće u prvi plan u baroknoj umetnosti.

O ekspresiji su govorili u baroku mnogi teoretičari i pisci. Mateson (Johann Matheson, 1681-1764) u delu *Novi otvoreni orkestar (Neu Eroffnete Orchestre)*, govori o izražavanju afekata “*ljubav, ljubomora, mržnja, nežnost, nestrpljivost, ravnodušnost, strah, osvetoljubivost, moć, stidljivost, velikodušnost, užas, dostojanstvo, primitivnost, otmenost, ponos, poniznost, radost, smeh, plač, bol, sreća, očajanje, bes, mir, čak i nebo i zemlja, more i pakao*” (Donington, 1989: 112). Marpurg (Friedrich Wilhelm Marpurg, 1718-1795) pravi poređenje sa filozofijom u delu *Der critische Musicus an der Spree*, (Berlin, 1749).⁵³ K. F. E. Bah (Carl Philipp Emanuel Bach, 1714-1788) u delu “*Esej o pravoj umetnosti sviranja klavijaturnih instrumenata*” (*Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*) kaže da “*muzičar ne može da pobudi druge ako sam nije dirnut*”.⁵⁴ Kvanc (Johann Joachim Quantz, 1697-1773) u *Eseju* (*Essay*, Berlin, 1752) poredi kompozitora i izvođača: “*kompozitor i izvođač moraju da imaju sličnu dušu, onu koja je sposobna da gane*”.⁵⁵

Ovo je samo mali deo tekstova o ekspresivnosti iz epohe baroka, značajno je da ovi tekstovi potiču iz pera kompozitora i teoretičara. Oni nisu literarna amplifikacija, već umetnički manifest i kredo cele epohe. Njihova literarna akumulativnost potvrđuje je ukusa jednog doba koje je puno energije i oduševljenja. Njihova egzaltiranost potvrđuje je slobode i hrabrosti da se prihvate svi aspekti življenja. Kontrasti razotkrivaju spremnost da se svako osećanje upozna i iscrpi u svojoj pozitivnoj i negativnoj varijanti. Njihova teatralnost potvrđuje je vizije da je život pozornica na kojoj sve ima svoje mesto i ulogu. A umetnik je glumac koji kroz svoje biće prelama mnoštvo različitih raspoloženja i krije u sebi desetine

⁵³ “*Filozof kad želi da nam nešto objasni i demonstrira, pokušaće da prosvetli naše razumevanje, da unese lucidnost i poredak. Orator, pesnik i muzičar pokušavaju radije da 'raspale' nego da prosvetle (...). U muzici postoji samo pročišćena esencija svih stvari, najrafiniraniji njihov deo, koji izbacuje hiljade najdivnijih plamenova, uvek sa brzinom, a ponekad i žestinom i nasiljem. Muzičar tako ima hiljadu uloga da odigra, hiljadu karaktera da pretpostavi po kompozitorovom nalogu. Kakvim izuzetnim poduhvatima nas vode naše strasti! Ko je srećan da okusi inspiraciju koja daje veličinu pesnicima, govornicima i umetnicima, biće svestan kako strastveno i raznovrsno naša duša odgovara kad je nadvladaju osećanja. Da bi ispravno svirao svaku kompoziciju koja je pred njim muzičar treba da poseduje izuzetan senzibilitet i izuzetnu moć intuicije*” (Donington, 1989).

⁵⁴ “*On mora da oseti sve emocije koje se nada da će izazvati kod svoje publike jer samo pokazivanjem svog raspoloženja može da izazove slično kod slušaoca. Tamo gde je deo tužan i čežnjiv, on mora da čezne i postane tužan, kada je veseo i živahan, izvođač mora da uvede sebe u slično stanje. Ovo mora da učini posebno ako je muzika ekspresivna bilo da je njegova ili potiče od drugog kompozitora. Posebno u drugom slučaju mora da bude siguran da je usvojio osećanje koje je bilo u kompozitorovoj nameri*” (Bach, 1974).

⁵⁵ “*...[Muzičar] kada zna pravila harmonije, znači da pokušava da pravi izbor i sretnu kombinaciju svojih misli, ispravno izražava kretanja duše, postavlja iznad svega svetlost i senke, zna kako da održi svoju maštu u određenim granicama, ne ponavlja iste misli (...) i pokušava da stekene dovoljno znanja o načinu pevanja kao i o različitim kvalitetima svakog instrumenta. (...) Mora imati živ duh i vatren, dušu otvorenu za nežna osećanja, sretnu kombinaciju koju filozofi zovu temperament, u kome nema suviše melanholije, već više imaginacije, invencije, oštroumlja i prosuđivanja, dobru memoriju, senzitivan sluh, puno saosećanja, i skromnosti*” (prema: Bach, 1974).

likova, karaktera i sudbina. I, ako je muzičar, izvođač, jedna vrsta glumca, on po rečima Doningtona "treba da menja raspoloženje od takta do takta" (Donington, 1989: 109).

Savremeni estetičar Ferguson (Donald N. Ferguson, 1882–1985) u delu *Muzika kao metafora. Elementi ekspresije (Music as metaphor, The Elements of Expression)* govoreći o ekspresivnosti povlači reference sa izvanmuzičkim iskustvom. Kako se ideje mogu preneti muzikom? Ideje su suma i interpretacije iskustva, a muzika nudi čulno iskustvo. "Muzika metaforički otkriva čovekovu duhovnu prirodu" (Ferguson, 1973: 187). Svaka umetnost ima ulogu komunikacije, a metafora najviše odgovara prirodi muzike.⁵⁶ On definiše *hall-mark* značajnog umetničkog dela kao manifestaciju karaktera.⁵⁷

Umetnost se danas kreće u novim pravcima. Istorija muzike shvaćene kao ekspresivne umetnosti, susreće se sa negacijom diatonike, akordskih struktura, sekvenci, ritmičkih simetrije, forme, čak i sa negacijom svesnog akta kompozicije. Otkriva se podsvesno, a pri tom zaboravlja da je podsvesno egzistiralo i delovalo baš kao i danas⁵⁸. Ferguson se poziva na umetnost Grka, koja se veoma razlikovala od naše, kao i primitivna muzika. Dozvoljavala je manje intervale u skali, drugačiju poredstavu o tonalnom centru i čvršću zavisnost od poetskog teksta, harmonija kakvu mi poznajemo je bila nepoznata. Ipak Grci su muziku prepoznavali kao izrazito ekspresivnu umetnost. Šta više etičke vrednosti, koje savremeni teoretičari negiraju, bili su jasno povezane sa njihovim modusima. Platon je davao prednost vokalnoj nad instrumentalnom muzikom, ali je Aristotel naprotiv tvrdio da upravo instrumentalna muzika odražava raspoloženja (Ibid, 166). Relacija muzike sa ekstramuzičkim doživljavanjem, iskustvom, izgledala je sasvim jasna.

8.4. Ukus. Prosvetiteljstvo. Estetsko obrazovanje

Koncept harmonije

Koncept harmonije je generalno veoma značajan za 18. vek, srećemo ga kako u opštoj filozofiji, tako i u disciplinama koje se tek rađaju: estetici, sociologiji, psihologiji. Harmonijom se bavi i veliki filozof i matematičar Lajbnic (Gottfried Wilhelm Leibniz, 1646–1716), on uvodi ideju "prestabilirane harmonije univerzuma" (Lajbnic kao primer navodi dva hora koji iako se ne vide pevaju harmonično na osnovu iste partiture). U prvoj polovini 18. veka (periodu kad estetika kao disciplina još nije oformljena) koncept harmonije prisutan je u Šaftsbarijevoj (Anthony Ashley-Cooper Earl of Shatesbury, 1671–1713) filozofiji ukusa koja predstavlja medijum kojim se grčki koncept harmonije prenosi u 18. vek: univerzum je harmonična celina, pa je stoga zadatak individue da u sebi rekreira harmoniju koja je refleksija kosmičkog poretka, kao kombinaciju ličnih želja sa altruističkim idejama o dobrobiti društva. Vrhunac ideja o estetskom vaspitanju nalazimo u delu nemačkog filozofa i dramskog pisca Šilera (Johann Christoph Friedrich von Schiller, 1759–1805). On će pokazati kako je moguća kreacija harmonije putem razvijanja ukusa, kako se estetskom edukacijom mogu usaglasiti različiti impulsi u čovekovom ponašanju. Šilerove ideje sumiraju ideje prosvetiteljskog doba o vaspitanju čoveka estetskim putem.

⁵⁶ "the most vivid of linguistic devices for communicating, music, originating in the region of consciousness where the meaning of experience is felt, has an almost unique aptness for metaphoric utterance" (Ferguson, 1973: 187).

⁵⁷ "The hall-mark of a significant art-work, as of a significant person, is this readily apprehensible yet vastly comprehensive manifestation of character. In art-works, as in man, it is understandable only in the light of that type of experience which it distills. Since all art, in our view, is an abstraction, that is true of "abstract art as well as representative (in which category we have considered music" (Ibid.).

⁵⁸ "subconscious existed-and operated, just as it does now- long before it was "discovered" (Ibid, 170).

Šiler uvodi koncept harmonične personalnosti "divna duša" ("schöne Seele") čiji je cilj ostvarenje ispunjenog života u skladu sa prosvetiteljskim idealima njegovog doba. Harmonija se u njegovoj filozofiji odnosi na psihološke mehanizme: 1. instikte 2. impulse 3. intuiciju. On ispituje mogućnost slobode čoveka kroz delovanje: 1. volje 2. razuma i 3. ukusa. Šiler uočava kroz posredovanje estetskog čula ukusa može da se ostvari harmonična integracija čoveka u društvo, kao i da se uskladi njegov pun razvoj individualnih vrednosti ("unutrašnja harmonija"), sa njegovom dinamičkom "aktivnom" ulogom (koncept genija).

8.5. Ideologija. Kuprenovo doba

Barok

Osnovne odlike baroka su retorika i prisusvo koncepta -končetizam (it. *concetti*). Retorika doprinosi utisku raskoši i bujnosti baroka, a preneti su iz klasične tradicije, odlikuju je: emocionalizam, provokacija, alijenacija, vodi je princip "očarati i pokrenuti" (*delectare et movere*). Istovremeno, barok se odlikuje i prisustvom strogih pravila, otelotvorenih u "konceptu". Herman Bauer je definisao koncept kao "transformaciju misli kroz nekoliko stupnjeva" i "put od objekta do značenja (kao metafore)". U Kalderonovom komadu *Veliki teatar sveta* četiri poslednje stvari koje ostaju su: smrt, sud, nebo i pakao. Alegorijsko predstavljanje ove četiri ideje je bilo koncept za najmoćnija barokna dela. Formiranje koncepta započinje formiranjem redova u arhitekturi i analogno u muzici. Dorski red je bio namenjen za crkve, svece, ratne heroje; jonski za znanje, učene, školovane ljude.

8.6. Ideali. Kuprenovo okruženje

Umetnost 17. veka ide korak dalje od renesansne umetnosti u postavljanju odnosa između čoveka i beskonačnosti: dok renesansa perspektivom uspostavlja čovekovo mesto u svemiru, stavljajući ga ipak u centar i neposrednu blizinu posmatračevu, umetnost 17. veka ga izmešta iz centra, okreće njegov pogled daljini, pretvara ga u posmatrača (možda jedinog) koji sagledava jedinstvo univerzuma, svedoka (možda jedinog) za koga univerzum zrači lepotom.

Obnova antičkog duha karakteristika je i renesansne i barokne epohe, razlika među njima međutim očigledna je u umetnostima: dok renesansa slavi kanone harmonije, a to su u umetnosti proporcija, raščlanjenost, jasnoća; barok insistira na jedinstvu kao drugom svojstvu harmonije, koje se ispoljava kroz atmosferu, boju, individualnost. Tako je antinomija ponovo prisutna, ali sada u shvatanju samog pojma harmonije.

Celokupna epoha baroka obeležena je tragičnošću, patetikom, koja izvire iz istovremene težnje za apsolutom i nemogućnosti njegovog dostizanja, težnje za prevazilaženjem antinomija i sudara sa neprekidnošću njihovog lančanog umnožavanja: *dobro – zlo, svetlost – tama, čovek – Bog, razum – čula, istina – neizvesnost*. Umnožavanje suprotnosti prerasta u nerazmrsivi kontrapunkt u kom se gube čovek, razumevanje, jasnoća; kakofonija i hromatika prete da prerastu u kaos, zato jača težnja Harmoniji, jedinstvu, koja se najpre nazire u ideji atmosferske perspektive, a u muzici u jedinstvenosti koju obezbeđuje modus (potom tonalitet).

Ideali umetnosti transformišu se tokom duge vladavine Luja XIV. U početku su ideali muzike bazirani na Dekartovoj racionalističkoj teoriji afekata i Mersenovoj ideji "univezalne harmonije". Kupren stvara u periodu kad je doba vladavine Luja XIV na izmaku. U njegovim prvim svitama još se vide tragovi starog poretka, a njihova čvrsta metrika, gusta ali organizovana faktura, jasnoća izraza i sami naslovi evociraju atmosferu Pusenovih slika (Nicolas Poussin 1594-1665); s druge strane Pusen je prvi francuski slikar koji svesno pristupa sinesteziji slikarstva i muzike, težnjom da jedinstvom atmosfere dočara modus i da tako učini korak napred u ekspresivnosti.

Nakon strogog i krutog kartezijanskog morala koji je obeležio prvu polovinu 17. veka u Francuskoj, u Paskalovoj (Blaise Pascal, 1623-1662) filozofiji može se naslutiti promena. Paskalove *Misli* objavljene su 1670. i imale su veliku popularnost. Paskal je pripadao jansenistima, čija doktrina spaja stoičku filozofiju sa najstrožim hrišćanskim moralom, bio je genijalan matematičar (postavio je osnove računa verovatnoće i infinitezimalnog računa) i fizičar, i uspešan pesnik, pripadnik pariskog udruženja umetnika. Fragmentarna struktura njegovih *Misli* već najavljuje postupno rušenje strogog formalizma prethodne epohe. U fragmentu 233 poznatom pod nazivom *Opklada*, ruši se prevlast razuma nad moćima srca. "Ako nije moguće dokazati postojanje Boga, isto tako se ne može dokazati ni da ga nema", "vera je Bog koga osećamo srcem a ne razumom" (Paskal, 2006). Paskal ukazuje na bedu i veličinu čovekovu: bedu izazivaju ograničenostima tela, razuma i čula, raskorak između beskrajnih težnji i ograničenih sposobnosti, nesavršenost društvenog uređenja; veličinu čovekovu vidi u duhu.

Razmišljajući o mogućnosti sreće Paskal konstatuje da se čovek u vasioni nalazi negde između beskrajno velikog i beskrajno sićušnog, u sredini između ničega i svega; traži istinu a nalazi neizvesnost, teži lepoti a nalazi iluzije, žudi za srećom a nalazi bedu i smrt. Paskal je melanholični idealista, razapet željom da ujedini ideal i stvarnost, da ukine protivrečnosti ljudske sudbine.

U muzici ovog perioda se gubi jasnoća obrisa polifonije, harmonija ih sažima, melodija zamagljena ornamentima pretapa se u maglinu hromatike, instrumenti se profinjaju, ton se stanjuje, zvuk tone u šapat, forme se rasipaju u minijature. Čak se i na muzičkoj partituri vidi to nebo, ta prozračnost, kratki dah, svetlucanje. Oni su u belini nota, povezanih nervoznim nitima lukova, aspiracijama – uzdasima, suspenzijama – kašnjenjima, trilerima – nije slučajno što će čarolija francuskog duha vaskrsnuti u treptajima impresionizma.

Sumrak jednog preživelog doba ogleda se kako u Lorenovim (Claude Gellée Lorrain, 1600-1682) bojama zalaska Sunca i jesenjim Vatoovim bojama (Antoine Wateau, 1684-1721), u sumraku Kuprenovog omiljenog ha-mola, tonaliteta kraja, vidi se i poretku svakog ordra koji uvek ima silaznu intonaciju, od moći ka utapanju u zadovoljstva, od vizionarstva ka neizvesnosti privida, od ljubavi ka njenom izokretanju u šalu.

Kuprenov opus, započet u duhu pitagorejsko- platonističke tradicije, širi se i grana kroz analizu francuskog društva, tražeći "harmoniju univerzuma" doseže sažimnjem iskustva celovitost, tako de se, ako se poslužimo pojmom Panofskog, na početku Novog veka i Novog doba, može postaviti kao dostojanstvena ikona starog.

8.7. Stil. Kuprenovo umetničko polazište

Fransoa Kupren je nesumnjivo umetnik u čijem je opusu kao u žiži došlo do prelamanja umetničkih duhovnih vrednosti francuskog klasicizma 17. veka i najave novih, svežih, intelektualnih dostignuća doba prosvetljenosti 18. veka. On zagovara ujedinjenje francuskog i italijanskog stila, francuske kartezijanske racionalnosti i gracioznosti sa italijanskom snagom i ekspresivnošću, i najavljuje lakoću rokokoja 18. veka. Njegov jasno izražen ideal ujedinjenja ukusa (kroz naslov zbirke kamernih dela *Ujedinjeni ukusi*), prerasta u nameru izgradnje kompleksnog racionalno-umetničkog muzičkog univerzuma, svojevrstne enciklopedije ideala i vrednosti. Umetnik njegovog ranga, kulture i svesti nije samo kreator muzičkih dela, već mislilac koji postavlja najopštije humane vrednosne kriterijume i prenosi najdragocenije poruke na prelazu epohe.

O Kuprenovom životu i poziciji umetnika u službi tri kralja: Luja XIV, Regenta, i Luja XV, pisali su Vilfrid Melers (Mellers, 1968), Olivije Bomont (Baumont, 1998) i Filip Bosant (Beaussant, 1980).

Ako se, po pitanju muzičke prakse, obratimo istorijskim traktatima o muzici, primetićemo postupan pomak od problematike koja pripada domenu tehnike dominantne u 16. veku (notacija, improvizacija, kompozicija, prstoredi, artikulacija), ka problematici ukusa i stila izvođenja koja se pojavljuje u 17. i 18. veku (Dart, 1969:131). Dok se period 17. veka može posmatrati kao tranzicioni u smislu definisanja tri osnovna nacionalna stila: italijanskog, francuskog i nemačkog koji će se ustaliti u 18. veku, već početak 18. veka najavljuje tranziciju u smeru individualizacije stila, koja vodi ka estetici 19. veka. Razvoj pojma individualnog stila interpretacije se, možda paradoksalno, bazira na ujedinjenju ukusa. Kupren se nalazi upravo na toj prekretnici, on istovremeno inicira ujedinjenje ukusa i razvoj individualnosti, pa se može smatrati utemeljiteljem pojma interpretacije u modernom smislu. Dok njegova kamerna dela jasno najavljuju ujedinjenje francuskog i italijanskog stila, njegove kompozicije za klavsen solo možemo shvatiti kao kompleksan priručnik i vodič u svet interpretacije. Njegovo kratko teoretsko delo posvećeno umetnosti interpretacije na čembalu *Umetnost sviranja klavsena (L'Art de toucher le Clavecin)* predstavlja zbir kako teoretskih napomena o tehnici sviranja (tuše, artikulacija, fraziranje), tako i francuskih stilskih karakteristika (*inegalitet, ornamentacija, aspiracija i suspenzija*). Njegovi naslovi komada mogu se posmatrati kao literarni i filozofski nastavak teoretskog rada koji rasvetljava problematiku interpretacije. Iako su mnogi Kurenovi naslovi još uvek nejasni i ambivalentni, moramo priznati da nam je on u njima ostavio bogatu riznicu koja nam može olakšati put kroz njegovo delo i doba. Poznati autoriteti za Kuprenov opus posmatraju ove naslove na različite načine kao: “*sliku društva*” (Beaussant, 1980), “put ka perfekciji” (Tunley, 2004) “*ogledalo ljudskog života*” (Clarc, 2002).

Sam Kupren u uvodu daje obrazloženje za uvođenje naslova – on kaže da naslovi odgovaraju idejama koje je imao u trenutku nastanka komada.

J'ai toujours eu un objet, en composant ces pièces; des occasions différentes me l'ont fourni. Ainsi les Titres répondent aux idées que j'ai eues; on me dispensera d'en rendre compte; cependant, comme, parmi ces Titres, il y en a qui semblent me flatter, il est bon d'avertir que les pièces qui les portent sont des espèces de portraits qu'on a trouvé quelques fois assez rassemblants sous mes doigts, et que la plupart de ces Titres avantageux sont plutôt donnés aux aimables originaux que j'ai voulu représenter qu'aux copies que j'en ai tirées⁵⁹.

Prema rečima Melersa, iznenađujuće je da jedan tako klasičan i “objektivan” umetnik kompozitor kao što je Kupren priznaje ekspresivne namere. Ponekad se čini da su svi njegovi portreti ne baš uspešni jer su često veoma slični, ova primedba ne znači kritiku Kuprenovog umeća nego pre nesposobnost da se razume šta Kupren i francuska civilizacija nude (Mellers, 1968: 317). Suština te civilizacije bila je da je dozvoljavala veliku suptilnost i raznovrsnost emotivnog iskustva, Melers u Kuprenovim naslovima vidi raznovrsne portrete i kaže da se raznovrsnost karaktera može osetiti tek kad neko nauči kako da ih sluša.

Izgleda da Kupren nije bio impresioniran insistiranjem savremenika na prevlasti muzike koja je u uskoj relaciji sa literaturom. U njegovom opusu nalazi se svega nekoliko dvorskih arija (*airs de cour*), u vokalnoj muzici je uradio opsežnija i interesantnija dela na latinski tekst nego na francuski. Pošto je njegova pozicija vrhunskog maestra svog vremena nesumnjiva, može se reći da teoretičari koji su bili protiv instrumentalne muzike njemu ne znače puno. Značenje ekspresivnosti u baroku, po Melersu (Mellers, 1968), pogrešno se razume. Bahov muzički simbolizam religioznih istina (kako ga objašnjavaju Švajcer i Piro) i Kuprenov muzički simbolizam karaktera i scena, slični su. U oba slučaja ne radi se o sposobnosti slikanja, deskripcije, u komadu apsolutne instrumentalne muzike, nego su

⁵⁹ *Komponujući ove komade, uvek sam imao u glavi predmet [znači istovremeno i ličnost] koji su mi razne prilike pružale: tako naslovi odgovaraju zamislima koje sam tada imao. Poštetećete me da vam o tome razlažem. Ipak, pošto među tim naslovima ima onih koji kao da hvale mene samog, treba upozoriti da su komadi koji ih nose više portreti koji su ponekad izgledali nalik meni pod mojim prstima ali da je većina tih hvalećih naslova pre data ljubaznim originalima koje sam želeo da predstavim nego kopijama koje sam iz njih izvukao.* (Deo predgovora za Prvu svesku komada za klavsen, prema Tunley, 2004: Appendix B)

određeni ekstramuzički koncepti poslužili Bahu kao i Kuprenu da u njihovom umu pokrenu odgovarajući muzički odgovor. Analogija je za njih intelektualni proces, naspram koga interpretacije teoretičara deluju naivno. Bah je utelovio koncept "Hrista na krstu" u svojoj muzici tako prirodno, slično tome Kupren je dočarao patos Arlekina.

Dekart koji je sumirao svest 17. veka (fr. *grand siècle*) video je muziku kao intelektualnu aktivnost, simbol reda, zato je jednostavnu muziku cenio više od komplikovane, homofoniju više od polifonije i uveo racionalni sistem harmonije (moduse). Lili (Jean Baptiste Lully, 1632-1687) je bio realizator Dekartove muzičke teorije. To je bila kreativna, a ne bukvalna realizacija i pokazao je da traganje za poretkom i simetrijom povezuje ljudski stav prema problemima zajedničkog života. Kod Kuprena na još suptilniji način postoji traganje za jasnošću i redom bez Lilijeve i Dekartove sklonosti simplifikaciji. Kuprenova jasnost je teže osvojena i nosi veću satisfakciju. Njegova filozofija muzike ne može se razdvojiti od muzike same, ona se naslućuje tek dubljom i kompleksnom analizom njegovih naslova.

8.8. Interpretacija Kuprenovih komada

8.8.1. Interpretacija

Pojam interpretacije umetničke muzike danas obuhvata sjedinjenje detaljnog poznavanja tehnike i stila odabranog muzičkog dela sa ličnim doživljajem interpretatora i njegovu prezentaciju u javnosti. Interpretacija dela iz starije, pretklasične epohe nosi specifičnu problematiku potrebe za rekonstrukcijom stila koji je imao značajan diskontinuitet u prenošenju izvođačke tradicije. Uzrok tog diskontinuiteta je nestanak čembala kao istorijskog klavijaturnog instrumenta sa muzičke scene u trajanju dužem od jednog veka.

Traganje za individualnom iluminacijom kojom se delo iz starije epohe može oživeti pred savremenim auditorijumom najpre nas dovodi do potrebe da preispitamo značenje samog pojma interpretacije u vremenu u kome su dela nastala. Kao i mnogi pojmovi iz istog domena (na primer pojam umetnosti, estetskih vrednosti) pojam interpretacije nije imao identično značenje u ranijim epohama, već se postupno razvijao i menjao. Dok savremeno doba tehničke realizacije dela ponekad nudi i mogućnost iščezavanja interpretacije, istoričnost pojma umetnost ukazuje na odsustvo pojma interpretacije (onakvog kakav je danas prihvaćen) u nekim od starijih umetničkih epoha. Ne samo da se interpretacija nije mogla uvek odvojiti od postupaka komponovanja i improvizacije, što je bila posledica identifikacije ličnosti kompozitora i izvođača, već je i društvena funkcija umetnosti bila drugačija, pa se često u jednoj ličnosti pored prethodne dve funkcije pojavljuje i identitet publike, odnosno izvođač je mogao biti i jedini (realni) slušalac dela.

Ovaj rad, posvećen savremenom pristupu interpretaciji Kuprenovog opusa zadire u problematiku istorijskog pojma interpretacije. Analiza će pokazati da je to bila problematika kojom se i sam Kupren bavio u svom vremenu i okruženju i da je njegov postupak karakterizacije komada interesantnim simboličkim naslovima upravo rezultat sagledavanja problematike interpretacije u francuskoj umetnosti na prelazu 17. u 18. vek.

Kupren je notim tekstom vrlo ubedljivo izrekao sve što je imao da nam kaže, otkrio nam sve nijanse svoje senzibilne prirode, sve boje svog fantastičnog okruženja. Koja je onda svrha upornog pokušavanja teoretičara da iznova daju svoja tumačenja naslova? Svakako, naslovi su integralni deo komada, ne možemo ih izbrisati i odštampati njegova dela bez njih, makar ih ne razumeli u potpunosti. Naslovi su produžetak Kuprenove poruke, ne smemo izgubiti iz vida da je bio pedagog i to ne samo deci, mnogi odrasli, čak zreli predstavnici plemstva (prvi među njima Regent) ostajali su godinama njegovi učenici, jer on je bio učitelj duhovnih i estetskih vrednosti, učitelj stila života i plemenitosti. Naslovi nisu bili namenjeni interpretatoru kako bi muzičkim jezikom odslikao označeni program,

karakter, priču, naslovi su bili deo priče same. Kuprenovi naslovi i muzika su integralno muzičko-literarno-filozofsko delo, sasvim u duhu vremena u kome sinkretizam nije prosti zbir već prožimanje kako različitih umetnosti među sobom tako i funkcija koje te umetnosti imaju u životu.

Baveći se Kuprenovim naslovima ovaj rad u tom duhu, danas ne postavlja sebi za cilj rekonstrukciju pojedinačnih ideja koje je Kupren muzički odslikao, kako bi se one vernije reprodukovale, već rekonstrukciju kompleksnog a istovremeno vrlo uređenog, idealizovanog duhovnog prostora, iz koga muzika izbija kao svetlost za koju ne možemo identifikovati pojedinačno poreklo svakog zraka, svake boje.

U prezentaciji Kuprenovog čembalističkog opusa u 20. veku korišćena su oba postupka: integralno i parcijalno izvođenje komada iz jednog ordra. Interpretatori koji su se odlučivali za drugu varijantu samostalnog formiranja idejnih celina, to su činili najčešće u obliku tematskih galerija poretreta, ptica, karaktera ili mitoloških likova. U ovom radu se nudi treći postupak: izdvajanje komada iz celine ordra i njihovo kombinovanje sa komadima u istom modusu. Ovaj postupak nije stran Kuprenu, susreće se još kod njegovog strica Luja Kuprena, koji svite nije ni formirao već je ponudio više igara u istom modusu od kojih izvođač može slobodnim izborom da formira svitu. Ono što podiže izbor Kuprenovih komada na viši nivo je svest o specifičnoj energiji svakog modusa i njihova integracija u koherentan sistem. Sam Kupren nije pisao o energiji modusa, kao što su to činili njegovi savremenici Šarpantje i Koret, samo je u svom delu *Umetnost sviranja klavsena*, stavio napomenu da će onaj ko bude mogao da odsvira osam preludijuma koji se tu nalaze biti osposobljen da odsvira bilo koji njegov komad.

J'ai compose les huit preludes suivans sur les tons de mes Pieces, tant de mon premier livre; que du second qui vient d'être mis an jour: ayant remarque que Presque toutesles ecolieres de clavecin ne scavent que le petit prelude par ou elles ont ete commencees. Non seulement les preludes annoncent agreablement le ton des pieces qu'on va jouer; mais, ils seruent a denouer les doigts; et souvent a eprouver des claviers sur lesquels on ne s'est point encor exerce⁶⁰.

Sledeći tumačenje Davida Tanlija (prema: Tunley, 2010: 119) (koji se poziva i na mišljenje Bomona, *Olivier Baumont L'ordre chez Francois Couperin', Francois Couperin: nouveaux regards, Villecroze, 1995*), dolazimo do uverenja da je Kupren, verovatno pod uticajem ideja Luja XIV, hteo da uvede specifičan "francuske redove" analogno poznatim redovima u arhitekturi (dorski, jonski), dajući upotrebi termina red (*ordre*) nacionalno tumačenje. Tumačenje ove rečenice je ključ ovog rada, ključ za pristup interpretaciji Kuprenovih komada na bazi platonističkog koncepta univerzalne harmonije. Kako su se Kuprenovi "redovi" vezivali za modus (svi komadi su u jednoj sviti "*ordru*" bili u istomenu duhu i molu), prepoznatljive karakteristike deset modusa mogu se identifikovati kao deset francuskih redova. Koji su to bili redovi može se otkriti integralnim tumačenjem Kuprenovih naslova.

Kao sledbenik platonizma Kupren usvaja antičku koncepciju muzičkih stilova i njihovo etičko značenje. Platon Muziku shvata kao poredak harmonije i ritmova (pojam "harmonija" se kod njega odnosi na položaj polutona unutar tetrahorda). Muzika kao i medicina unosi slogu i ljubav u sve, a muzičko vaspitanje je izraz kulture u kojoj dominira ljubav prema lepoti (Platon, *Država*, 403c). On razlikuje dijatonski, hromatski i enharmonski rod. Svako pleme u staroj Grčkoj imalo je drugačiju harmoniju, drugačiji modus (pod kojim Platon podrazumeva muzički stil): jonjani mek, dorani strog, frigijci strasni, dirljiv. Muzički stilovi su ustvari određene lestvice: hipodorski (miksolidijski) i hipolidijski izazivaju bol i ne preporučuje ih, jonski i lidijski su oslabljujući i mlitavi, hipolidijski navodi na raskalašnost, kao jedino prihvatljive ističe dorski i frigijski stil, prvi muževan, ozbiljan i veličanstven, za čoveka u ratu, a

⁶⁰ "Komponovao sam sledećih osam prelida prema tonaliteta mojih komada, kako moje prve knjige tako i druge koja je upravo izašla: s primedbom da skoro sve učenice klavsena poznaju samo mali prelid kojim započinju sviranje. Ne samo da prelidi prijatno najavljuju ton komada koji će se svirati; već služe da se razmrđaju prsti; a često i da se na probu stave dirke [klavijature] na kojima se još nismo izvežbali." [Couperin, Francois, *L'Art de toucher le Clavecin*, Leipzig, 1977: 39]

frigijski blag za mir, molbe bogovima, bez oholosti, razuman i smeran, za čoveka koji se zadovoljava onim što dolazi. On odabira racionalnu liru i kitaru a odbija strasnu orgijastičku Marsijinu muziku. Ritmička ravnomernost odgovara po njemu pristojnom ponašanju. Pored utilitarne funkcije muzike u Gozbi ističe i estetsku: “muzičko umeće je znanje ljubavnih načela koja se tiču sklada i ritma” (Platon, Gozba, prema: Uzelac, 2007: 55).

Iz Mersenove *Univerzalne harmonije* i njegovog viđenja harmonije kao boje (*tembr*) proizilazi da su se antičke karakterizacije modusa u Novom veku prenele na tonalitete. Iako je u periodu renesanse bilo pokušaja primene jednake temperacije (primer toga su kompozicije tipa “*Ut re mi fa sol la*”) što je omogućavalo laku i brzu promenu modusa u toku kompozicije, barokni muzičari opredelili su se za nejednaku temperaciju. Na taj način sačuvali su mogućnost korišćenja više raznovrsnih “boja” tonaliteta. U vreme kada su nastajale Kuprenove kompozicije praksa štimovanja nejednakom temperacijom je bila uobičajena, a tumačenja karaktera tonaliteta su bila opšteprihvaćena i usvojena kao standard. Jedan od najdetaljnijih primera nalazi se u Šarpantjeovom tekstu posvećenom “*energiji modusa*”. Iz Šarpantjeove tabele vidi se šta su bila Kuprenova polazna uverenja (vidi strane 58-59). Pretpostavka ovog rada je da detaljni i slikoviti Kuprenovi naslovi nisu služili kao program ili tema za muzičku deskripciju, već su bili traganje za mogućim preciznijim karakterizacijama u okviru grubih kategorija koje je postavio Šarpantje. Kuprenovi naslovi su njegov muzički odgovor izazovu, duel sa Šarpantjeovim tekstom. Pretpostavka je takođe da Kuprenovi komadi koji se mogu povezati sa određenim istorijskim ličnostima nisu njihov muzički portret već upravo obratno, ton komada za koji je nemoguće pronaći pravu reč, nijansu karaktera, pripaja se liku čiji je individualni karakter bio jasno definisan i kao takav prepoznatljiv savremenima, a Kuprenu je poslužio kao nijansa kojom će upotpuniti svoj red, poredak osećanja unutar datog niza. U skladu sa platonizmom vrhovne ideje, apstraktna načela, izražene su muzikom, koja uspostavlja asocijaciju sa stvarnim događajima, situacijama ili likovima. Nisu muzička dela odblesak stvarnosti, već obratno ona su odblesak ideja, mogućnost njihove realizacije konkretnom pojavom, “utelovljenje duha”, prema Mersenovim rečima.

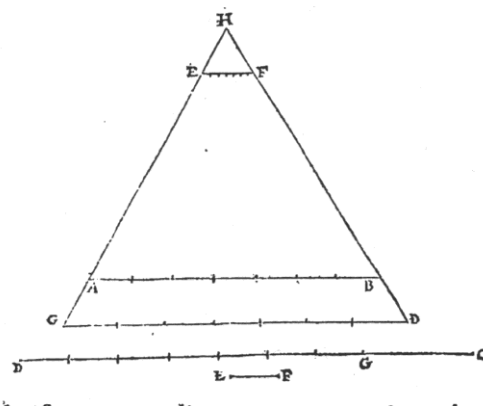
8.8.2. Temperacija

Kako je tokom 17. veka postupno dolazilo do prelaska sa modalnog na tonalno mišljenje, prisustvo dorskog, frigijskog i eolskog modusa postupno vodi ka molu, jonski, lidijski i miksolidijski vode ka duru. Postupnost prelaska evidentna je i kod Kuprena, ogleda se u broju predznaka koje Kupren koristi: u molskim tonalitetima sa snizilicama Kupren koristi dorski modus, pa zato ima jednu snizilicu manje od savremenog standarda. Iz tog razloga, iako koristi ef-mol možemo ga tretirati kao dorski modus u Es-duru. Najviši tonalitet koji koristi je E-dur, i to samo jednom u drugoj svesci, a potom odustaje od njega. Može se zaključiti da nije koristio tonalitete sa više od tri predznaka, i da je prihvatajući italijanski stil prihvatio i minton temperaciju koja čini upotrebljivim tonalitete sa jednim do najviše tri predznaka.

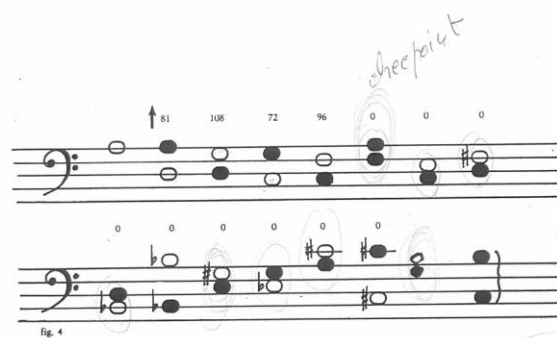
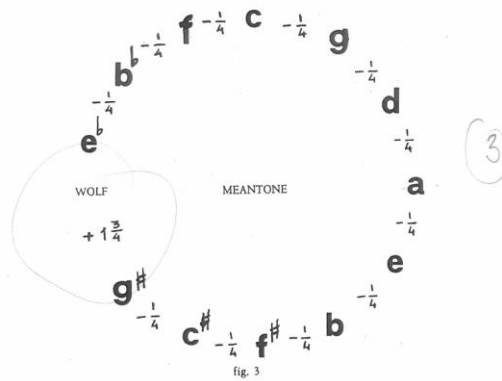
U minton temperaciji, da bi se dobile čiste velike terce, četiri uzastopne kvinte štimuju se sužene za $\frac{1}{4}$ kome (slika 11). Ovaj temperament zvuči najbolje na čembalu, međutim poslednja kvinta je proširena za $1 \frac{3}{4}$ kome što čini enharmonizaciju nemogućom. Upotrebljivi su *cis*, *es*, *fis*, *gis* i *be*, što onemogućuje upotrebu tonaliteta sa više od tri predznaka. Nejednaka temperacija kao sredstvo za kreaciju harmonskih i melodijskih tenzija je bitan faktor istorijske interpretacije muzike. Minton duguje svoj naziv (“*srednji ton*”) jednakosti celih stepena: iz šeme minton temperacije vidi se da su u ovom sistemu temperacije sve velike sekunde jednake – iznose tačno polovinu velike terce (Klop, 1974) (slika 11). Tokom 17. veka korišćene su različite modifikacije minton temperacije, a krajem veka u Nemačkoj je počela upotreba baroknih temperamenata od kojih je najpoznatiji Verkmajer 3 (Werckmeister III) dok se u isto vreme u Italiji koristi pored mintona njegova modifikacija štim Valoti (Valloti). Pojavljuju se mnogi slični temperamenti. Ipak, postoje indikacije da je minton korišćen jako dugo nakon što je izašao iz generalne upotrebe: u Italiji, Španiji, Portugalu ali takođe i Engleskoj koristio se sve do 1900!

Objašnjenje minton temperacije:

Osnovni problem sa kojim se susrećemo pri postavi "*temperamenta*" je nemogućnost štimovanja intervala u dvanaestttonskoj oktavi tako da budu svi čisti. Jedno od mogućih rešenja su klavijature sa više od dvanaest tonova, ali one nisu naišle na širu primenu u zapadnoj muzici. Dakle, nemogućnost štimovanja svih čistih intervala u oktavi znači nemogućnost "*čistog temperamenta*", svi mogući temperamenti podrazumevaju kompromis. U skladu sa značenjem termina na latinskom "*temperament*" je "*balans u mešavini*". Kompromis se može ostvariti na beskonačno mnogo načina ali razmotrićemo nekoliko najuobičajenijih. Čiste kvinte i čiste terce imaju suprotne tendencije: čiste kvinte daju preširoke velike terce, a čiste terce preuske kvinte. U srednjem veku cilj su bile čiste kvinte, a terce su trpele, korišćena je pitagorejska temperacija (*Pythagorean temperament*); renesansa je favorizovala čiste terce, od početka 16. veka korišćena je minton temperacija (*Meantone temperament*); barokni kompozitori koristili su veliki broj raznovrsnih "*baroknih temperamenata*" (sa ciljem da omoguće što veći broj modulacija trudili su se da obezbede najbolje trozvuke u tonalitetima sa malim brojem predznaka) što je dovelo do toga da je svaki tonalitet dobio različit karakter; jednaka temperacija (equal temperament), mada se u teoriji javlja dosta rano (u 15. veku), standardno je upotrebi od početka 19. veka do danas (tu su sve kvinte jednako sužene, a terce su jednako proširene).



Šema iz Mersenove Univerzalne harmonije, Prva knjiga, str 26



Slika: Klop – Šema mintona

Kupren je kao poklonik italijanskog stila koristio modifikaciju mintona (nama nepoznatu).

Pokazatelj Kuprenovog polaznog modalnog sistema mišljenja su i sami tonaliteti (još uvek nije bio usvojen Ramoov tonalni system) unutar jedne svite, to su uvek istoimeni tonaliteti, sa jednim izuzetkom u 25. sviti (prvi stav je u Es-duru dok je ostatak svite u Ce-duru i ce-molu). Na taj način svite možemo grupisati prema modusu na: svite u a, be, ce, de, es, e, ef, fis, ge i ha. To je ukupno deset modusa a Kuprenovi prelidi govore nam o osam, naime, modus fis (modus "ekstaze bola") pojavljuje se samo jednom u pretposljednjoj 26. sviti. Uvođenje ovog napregnutog i veoma ekspresivnog modusa koji nije dalek italijanskom ukusu (susrećemo ga i u ranim tokatama Johana Sebastijana Baha), potvrda je Kuprenovog ujedinjenja ukusa, kao i ličnog doživljaja bola u poslednjim godinama života. Kao dominantna finalnog i savršenog ha-mola istoimeni tonalitet fis mola -Fis dur definitivno određuje ha-mol kao tonalitet "pročišćenja kroz patnju".

8.8.3. Kuprenov koncept

U delu *Pravila komponovanja (Règles de composition)* Šarpantje (Marc-Antoine Charpentier, 1665-1704), govori o dva osnovna razloga za korišćenje raznovrsnih modusa koji su: potreba za prilagođavanje (vokalne) muzike različitim glasovima; i potreba za izražajnošću primenom odgovarajuće "energije modusa"⁶¹.

⁶¹ "Pourquoi les transpositions de modes? La première et moindre raison c'est pour rendre la même pièce de musique chantable par tout sorte de voix. La seconde et principale raison c'est pour l'expression des différentes passions, à quoi la différente énergie des modes est très propre ». <http://www.charpentier.culture.fr/fr/html/compo/>, 15.05.2012

Karakteristike tonaliteta (energija modusa) su prema Šarpantjeu⁶²:

La majeur joyeux et champetre – veseo i otvoren
La mineur tendre et plaintif – osetljiv i tužan
Sib majeur obscure et terrible – mračan i strašan
Do mineur obscure et triste – mračan i tužan
Do majeur gai et guerrier – živahan i ratoboran
Re mineur grave et devot – ozbiljan i pobožan
Re majeur joueux et tres guerrier – veseo i vrlo ratoboran
Mib majeur cruel et dur – svirep i tvrd
Mi majeur querelleux et criard – svadljiv i drečav
Mi mineur effemine, amoureux et plaintif – ženstven, zaljubljen i plačljiv
Fa mineur obscure et plaintif – mračan i žalostan
Fa majeur furieux et emporte – besan i naprasit
Sol mineur serieux et magnifique – ozbiljan i veličanstven
Sol majeur doucement joyeux – slatko veselje
Si mineur solitaire et melancholique – usamljenički i melanholičan

Pretpostavka koju je izrazio Frederik Has⁶³ je da su četiri sveske Kuprenovih svita mogući pokazatelj njegovog svesnog građenja sistema na osnovu četiri osnovna elementa “univerzalne harmonije”: zemlje, vode, vatre i vazduha, može se potvrditi:

U prvoj svesci pojavljuju se: muza plesa Terpsihora, boginja Dijana, bahantkinje.
 U drugoj svesci: muza rođenja (Afrodita), boginja Atalanta, koribanti.
 U trećoj svesci: muza biljaka (rasađivanja), boginja Minerva, vestalke.
 U četvrtoj svesci: muza pobeđe, Apolon i Dionis, kerubini.

U duhu ideje “univerzalne harmonije” po kojoj se sve pojave razvijaju po analogiji i ogledaju jedne u drugima, može se reći da je prva sveska posvećena tradiciji, druga osećajnosti, treća društvenosti, a poslednja filozofiji, mislima o večnosti, životu i smrti. U prvoj se ogleda materija, u drugoj duša, trećoj duh a poslednjoj um koji upravlja svetom.

Kuprenovih 27 ordra je organizovano u četiri knjige:

Modus/ Knjiga	Tradicija	Osećajnost	Društveni život	Svet Ideja
A	V	IX	XV	XXIV
B		VI		
C	III	XI		XXV
D	II	X	XIV, XIX	XXII
Es				XXV
E		XII	XVII	XXI
F	IV		XVIII	XXIII
Fis				XXVI
G	I	VII	XVI	XX
H		VIII	XIII	XXVII

⁶² Preuzeto sa: <http://www.cefedem-ouest.org/telechargements/FI/memoires/2004-2006/Rognant%20annexes.pdf> 15.05.2012.

⁶³ “Going through Couperin’s Livres de clavecin over the years, I have perceived a different colour, a different climate, in each of them. The contrasts are so marked that it is tempting to compare the Livres to the four elements, the four cardinal points, the four seasons of life- or to be even more specific, the four seasons of maturity.” (Frederick Haas, sinopsis za CD, alpha 136, CD 1: 25-26)

Sistem "univerzalne harmonije" koji je primenjen u ovom radu, kao originalan postupak autora rada, doveo je do značajnih razlika u tumačenju Kuprenovih naslova u odnosu na priznate autoritete za Kuprenov opus Vilfrida Melersa i Filipa Bosana. Polazna baza za formiranje sistema bilo je tumačenje boja i karaktera tonaliteta, što je u nekim slučajevima doprinelo da naslovi komada dobiju proširenu ili čak sasvim novu interpretaciju. Bez namere da se negiraju autoriteti i njihovo tumačenje naslova, prezimena istorijskih ličnosti shvaćena su kao simboli karaktera (mnoga prezimena su tako nastala) ili personifikacije ideja koje su Kuprenu poslužile kao povod za kompleksnije asocijacije.

Modus "a"

Modus "a" prema Šarpantjeu je modus mladosti, nežnosti krhkosti u molu, a veselja, radosti i otvorenosti u duru. Kuprenov pristup bazira se na Šarpantjeu ali je mnogo kompleksniji, razvijeniji i skriven u simbolici njegovih naslova. Ne treba izgubiti iz vida da su ovi naslovi integralni deo komada, iako je muzika potpuno apstraktna i njena forma apsolutna, niti tezu koju postavlja ovaj rad, da naslovi tumače muzičke komade, a ne obratno!

Za Kuprena ovo je modus promena, prelaza od starog ka novom, od sigurnosti tradicije ka svežini novih ideja. U prvoj svesci ovaj se modus pojavljuje u petoj sviti i posvećen je tradiciji koja se u duhu ispoljava kao uobrazilja, zamisao, mašta. Naziv alemande *La Logivière* iako je plemićko prezime može se prevesti kao *Uobrazilja (La Logivière)* jer u korenu ima pojam "logis", a *la folle du logis* je uobrazilja. Ona je u A- duru, njom započinje peti ordr i jedna je od Kuprenovih najlepših alemandi, odlikuje se otvorenošću i slobodom, kako i dolikuje ideji koju otelotvoruje, ali i izvesnom nesigurnošću. Uobrazilja može biti i *Opasna (La Dangereuse)*, može imati moć ulepšavanja stvarnosti *Ondulirana (Les Ondes)*, ona može biti nežna zaslepljenost *Nežni veo (La Tendre Fançon)* ili podmukla nesposobnost orijentacije, *Koprena (La Bandoline)*, *Šala ili ironija (La Badine)*, može biti *Rascvetana (La Flore)* i *Anđeoska (L'Angélique)*, fina *Građanska (La Villers)* i pomalo primitivna, kao šale *Berača grožđa (Les Vendangeuses)*, u svakom slučaju ona je, izvor prijetnosti i oblik *Ukrašavanja (Les Agréments)*. U njenoj nestabilnosti krije se mogućnost promene, pokretač prelaska od starog ka novom, od mladog i krhkog ka zreloom, ulepšanom i rascvetalom.

U drugoj svesci Kupren produbljuje modus "a" definitivno ga određujući kao modus mašte. Govoreći o svetu osećanja u njoj vidi *Svežinu (La Rafrachissante)* i *Šarm (Les Charmes)*. Izvrsnu alemandu u A- duru iz prethodne sveske mogla je da nadmaši samo kompleksna alemanda za dva čembala kojom započinje deveta svita. Pobedonosne i zavodljive karakteristike mašte iskazane su u duru *Pobedonosna (L'Olimpique)* i *Zavodljiva (La Séduisante)* i dvodelnom taktu; u kolebljivoj *Trake koje lepršajau (Le Bavolet Flotant)* i komičnoj *Mala pakost ili tri udovice (Le Petit-deüil ou les trois Veuves)*, u trodelnom taktu više se ističe njena ženska, ćudljiva, priroda, koja u molu prelazi u umiljatost *Princeza osećaja (La Princesse de Sens)*, pa čak i udvorička svojstva *Nagoveštaj (L'Insinüante)*.

U trećoj svesci ideja mašte povezana je sa događanjima u društvu pod njenim uticajem, ona se ispoljava kao duh. Ova svita posvećena je Regentu Filipu drugom Orleanskom, plemenitom patronu sa kojim Kupren deli ljubav prema italijanskoj muzici i pripadnost istom filozofskom platonističkom krugu. Uzajamno divljenje i poštovanje potire staleški ponor koji ih razdvaja, prosvetljeni vladar je jakobinac, pristalica ranih demokratskih i levičarskih uverenja po kojima talenat i izvrsnost a ne poreklo određuju rang čoveka, i izuzetni je poklonik umetnosti, posebno muzike. U društvu *mašta i duh* se ispoljavaju u umetnosti, a njena zaštitnica je rimska boginja Minerva, pandan grčkoj Ateni. Ova boginja devica je boginja mudrosti - simbol istine i pravde; zaštitnica plodnosti i sudbine - ona koja stoji na razmeđi prošlosti i budućnosti; i simbol intuitivne mudrosti i nadahnuća - zaštitnica umetnika. Njeni su simboli *zmija (mudrost)* i *ptica (duh)*, na njenom štitu je zastrašujuća *Meduzina glava* (ogledalo istine koje će svakog protivnika skameniti od užasa pred vlastitom slikom), a u ruci joj je uspravno koplje (koje poput munje razdvaja oblake sumnje - simbol oštroumnosti). Rođena iz Zevsove glave ona je otelotvorenje

duha, predstavnica sinteze postignute razmišljanjem, amblem socijalizovanog uma; zaštitnica veština. Ona je boginja ravnoteže i unutrašnje mere svih stvari i kao takva istinska je predstavnica helenske kulture uzdignute iznad misticizma i raskalašnosti varvarskih naroda (Chevalier, 1983).

Prvi komad u sviti, *Regent ili Minerva (La Régente, ou la Minerve, Noblement, sans lenteur)* je Kuprenov omaž plemenitom patronu koji je bio oličenje Minervinih vrline i koji je politički dugo bio u senci i nije imao oreol koji donosi vlast, naprotiv, krasile su ga lične vrline i napredna stremljenja. Regent je bio ličnost oko koje se formira udruženjea pitagoreanaca, u kome su pored muzičara bili filozofi, arhitekta, pored uglednih starih mladi i talentovani. Ovo društvo poklonika "univerzalne harmonije" bilo je otelotvorenje antičke ideje aristokratije (vladavine plemenitih). Ideja idealnog društva koja vlada u krugu oko Regenta je oblik Utopije, ona nema snagu organizacije koja je vodila Luja XIV u formiranju apsolutističke države, jer čvrsto jedinstvo pretpostavlja ne u domenu fizičkog prostora, već u polju duhovnih vrednosti. Regent je meloman, zaljubljenik u italijansku operu i njen restaurator, platoničar uveren u snagu ljubavi. U arhitekturi on je pokretač novog arhitektonskog stila graditeljstva rustičnih kuća. Njegov idiličan zamak u Taverniju, i srodan koji pripada princeza Konti u Šoaziju (*Muséte de Choisi, Muséte de Taverni*) mesta su na kojima popularan zvuk gajdi – mizeta u *Slatkoj i pikantnoj atmosferi (La Douce, et Piquante) Rascvetalih voćnjaka (Les Vergers fleüris)*, omogućuje *Bekstvo (L'Évaporée)* od stvarnosti (ili obaveza) u uspravljajuću oazu ljubavi *Dodo ili Ljubavna uspavanka (Le Dodo, ou L'Amour au Berceau)*.

U četvrtoj "filozofskoj" svesci, duh je agens promene društva, pokretač transformacije koja je ponekad bolna ali neminovna. Generacije se smenjuju i donose sa sobom nove vrednosti, pa su tu dostojanstvena *Stara gospoda (Les Vieux Seigneurs)* i ne tako dostojanstvena *Mlada gospoda, koja se bave sitnim stvarima, kicoši (Les Jeunes Seigneurs, Cy-devant les petits Maitres)*, njihov suživot zatrovan je *Ubojitim strelicama (Les Dars-Homicides)* ironije i netrpeljivosti, to je društvo u kome precioze diktiraju beskrajne pesničke spletove soneta (*Les Guirlandes*), u kojima je ljubav lažna i izveštačena, društvo u kome cveta *Prazno brbljanje (Les Brinborions)*, društvo u kome vlada najstariji i najopasniji bog Amor ili Eros nestašni *Božiji kudravko ili ljubavno ćaskanje (La Divine-Babiche, ou les Amours-badins)*, a razgovori nisu ništa više nego *Ljubavno ćaskanje*, društvo u kome čedni detinji portret *Lepa Žavota ili Infantkinja (La Belle Javotte autre fois L'Infante)*, deluje bespomoćno pred grandioznim i zastrašujućim vrtlogom metamorfoze koju simbolizuje alhemijski *Vodozemacu ritmu Pasakalje (L'Amphibie, mouvement de Passacaille)*.

Možemo zaključiti da je modus "a" za Kuprena modus duha od koga sve počinje, koji je pokazatelj tradicije, osećajnosti, stanja u društvu ali i agens mogućih promena. I za pojedinca i njegovo lično sazrevanje duh, tradicija, osećajnost i mašta su pokretači razvoja i polazna tačka na putu ka perfekciji.

Modus "be"

Modus "be" samo jednom se pojavljuje kod Kuprena i to samo u duru. Za Šarpantjea to je modus taman, mračan, užasan. U pitagorejskoj temperaciji to je bio tonalitet sa najviše snizilica, pa je u staroj tradiciji to bio bukolički modus, modus maskiranih demona, goblina, tajanstvenih šumskih bića i zagonetnih vodenih vila. I kod Kuprena to je modus magije, čarolije, iluzije. Ovaj modus poslužio je Kuprenu za veličanstveno otvaranje druge sveske posvećene misterioznom svetu osećanja. Kasnije se Kupren više ne vraća ovom modusu ali i samo ova jedna svita svojim kvalitetom jasno govori o uobličenom Kuprenovom stilu i veštini dočaravanja atmosfere. U prvi mah se čini da svita ima pastoralni karakter je tu su *Žeteoci (Les Moissonneurs)* i *Pastirice (Les Bergeries)*, ali pitamo se, šta onda znači prisustvo *Misterioznih prepreka (Les Baricades Mistérieuses)*. Priroda je ta koja postavlja misteriozne prepreke, čije savladavanje predstavlja jedini put ka bezbrižnosti pastirica, simbola izgubljenog raja i idealne zemlje Arkadije, zbog koje čovek malaksava i za kojom duša večitno čezne *Nežne čežnje (Les Langueurs Tendres)*. Ko su žeteoci, da li simbolizuju neminovno kruženje vremena,

godišnjih doba, smrti koja kosi, ili su to oni koji svesni tog toka znaju kako i kad treba da ubiru plodove? A potom znaju kako da upregnu sile prirode kako bi te plodove iskoristili, odnose ih u vodenicu i misteriozna sila vodenog toka, simbol večnosti, daruje ih uspehom. U vreme kada je nastala ova svita ne samo da je bilo popularno imati kuću na selu gde je vodenica bila čarobna mašina, postojalo je tehničko čudo tog vremena splet vodenica Marli, koji je sprovodio vodu sa velike udaljenosti do Versajskih vrtova. U poslednjim godinama svog života Luj XIV, prilično depresivan, utočište iz zamorne atmosfere Versaja često je pronalazio u Marliju, simbolu svog mladalačkog poduhvata. Misteriozne barikade su, s obzirom na izuzetnu popularnost koju je uživao taj komad, simbol Marlija, odnosno simbol moći čovekove da ukroti demonske sile prirode i potčini ih sebi. I sama kompozicija daje potvrdu ovakvog uverenja: muzika pulsira kao veliki satni mehanizam u kome udarac vodene mase u prečku pokreće veliki točak, a ovaj sve manje i još manje. Ako je čovek mogao da stvori Marli znači da može korak po korak da savlada misterije prirode, njene prepreke postaju simbol njegove pobeđe. I tada može da se preda *Uspavanci (La Bersan) Žuborenja (Le Gazoüillement)*, mada ne baš potpuno jer ako to učini dovoljan je *Trač (La Commère)*, ili mušičava sudbina *Mušica* u žargonu (*La Moucheron*) koja voli da se poigra pa da sve nestane u trenu, kao kad bi neko bacio jednu plamenu iskrinu na polje zrelog žita. Za Kuprena ova svita je slika magije osećajnog sveta koji treba savladavati, koji donosi najlepše plodove a ponekad iščezava u trenu.

Možemo zaključiti da je modus "be" za Kuprena modus prirode, u slučaju individue to je lična priroda koju treba razumeti, ali i savladavati.

Modus "ce"

Modus "ce" je modus svetlosti i tame. Šta sve on simbolizuje pokazuju različite Kuprenove svite.

U prvoj svesci u ovom modusu je treća svita. Otvara je veličanstvena i mračna alemanda *La Ténébreuse, Allemande* jer "u početku beše tama" i ona je bila turobna i *Zloslutna (La Lugubre, Sarabande)*. Ona i dalje postoji svude gde vlada tuga i *Kajanje (Les Regrets)*, njena je postojbina Španija *L'Espagnolète*. A onda su došli *Hodočasnici (Les Pélerines)* i *Sveci (Les Laurentines)* i doneli svetlost iz daljine preko mora. Tajna koju su doneli bila je da je ljubav najveća sila koja povezuje dva bića *Miljenik (La Favorite, Chaconne à deux tems)*, ali bog ljubavi zna da se poigra sudbinom, on je vilenjak i *Obešenjak (La Lutine)*. U platonističkom duhu za Kuprena svetlost su znanje i red, a tama neznanje i haos. Tajni izvor svetlosti je ljubav.

U drugoj svesci u modusu "ce" razvija se pojam svetlosti, iz njega se rađa pojam "ideala". Posvećena mu je jedanaesta svita. Ideju svite razotkriva stav *Zenobija (La Zénobie)*, jedan od danas malo poznatih pojmova idealnog grada (dok su se pojmovi kosmopolis i metropolis sačuvali). Pošto se Kupren u drugoj svesci bavi dušom, osećajima, ideal definiše kao *Prirodnu milost (Les Graces-Naturéles)*, i *Plemenitost (La Castelane)* koja *Isijava i svetluca (L'Etincelante ou La Bontems)*. Tumačenje Filipa Bosana po kome su ovi naslovi vezani za određene istorijske ličnosti i njihova prezimena nije u kontradikciji sa univerzalističkim tumačenjem, igre rečima i prezimenima koja odražavaju prirodu osobe nije bila retka u to vreme, a po principu univerzalne harmonije sve je povezano, sve se jedno u drugom ogleda, sve ima istu generičku osnovu. Drugi deo ove svite jasno ukazuje na povezanost sa istorijskim događajem propasti stare menestrandize, udruženja muzičara. I mada se u Kuprenovom notnom tekstu nazire naivno tonsko slikanje (svojevremeno starim muzičarima a ne njemu), ova minijaturna muzička farsa ima i dublju poruku, postavlja pitanje šta bi trebao da bude muzičar, koji su njegovi ideali. Kupren u ovoj sviti kao i u izvesnom broju drugih svita koristi antički metod ironije kako bi naveo slušaoca na pravi odgovor.

Modus "ce" pojavljuje se još samo jednom u Kuprenovom čembalističkom opusu u dvadeset petoj sviti i daje odgovor na pitanje koje je u prethodnoj sviti ostalo da lebdi u vazduhu. Koja je uloga pesnika,

umetnika pita Kupren i podseća nas na Platonovu “alegoriju pećine” iz devete knjige *Države*: ljudi su kao robovi vezani lancima zatvoreni u pećini, iza njih je izlaz i jasna svetlost dana, ali oni je ne vide, zagledani su u zid pećine na kome nemiran *Plameni vrh (La Monflambert)* stvara ogromne i nejasne *Lutajuće senke (Les Ombres Errantes)* misleći da je to stvarnost. Čovek koji bi imao snage da raskine lance i pogleda svetlost dana *Vizionar (La Visionaire)*, mogao bi da razbije *Misteriju (La Misterieuse)* a njegova bi dužnost bila da i drugima ukaže na mogućnost pobede *Muza Pobede (La Muse Victorieuse)*, najverovatnije da mu ne bi poverovali, da bi ga prognali a možda i ubili (kao Sokrata). Pitanje je filozofsko, a odgovor umetnički i kod Platona i kod Kuprena: mala je izvesnost da bi se ljudi lako odrekli svojih zabluda i uverenja, svojih “lutajućih senki”. Eterična lepota komada *Lutajuće senke* postavljenog na kraj svite, pokazuje da je Kupren spreman kao umetnik da razume ljudsku prirodu i da uroni u njene senovite dubine.

Možemo zaključiti da je za Kuprena modus “ce” modus znanja, dok je “Es” najnižiji u minton temperaturaciji modus proroka, vizionara, pesnika.

Modus “de”

Modus “de” pravi je klasični grčki modus, razvio se iz dorskog modusa, prema Šarpantjeu u molu je ozbiljan i pobožan, a u duru veseo i ratoboran. Kod Kuprena se ovaj modus pojavljuje u pet svita, po jednom u svakoj svesci a u trećoj čak dva puta. Za Kuprena to je modus trijumfa i razboritosti, pravi odraz antičkog duha.

U prvoj svesci u ovom modusu je druga svita, posvećena muzi plesa *Terpsihori (La Terpsicore)* jer upravo ples u francuskom baroku simbolizuje ovladavanje merom, uravnoteženje tela duše i duha koje u skladu sa antičkim idealima vodi trijumfu u ratnoj, ali i svakoj drugoj aktivnosti, u životu samom. Antika kao inspiracija ogleda se u prisutnosti rimske boginje *Dijane* (kojoj odgovara grčka Artemida, sestra bliznakinja Apolonova, kći Zeusa i Lete), neukrotive device, koja se obično predstavlja kao lovac, simbola razuma (u osnovi njenog imena je *dianoia* – sposobnost mišljenja), ona se u mitologiji javlja kao suprotnost Afroditi i okrutno kažnjava one koji je ne poštuju, pretvarajući ih u životinje koje daje svojim psima da ih prožderu, dok svoje poklonike nagrađuje besmrtnošću. Njeni poklonici, njena “svita” su pripadnici Kuprenovog duhovnog bratstva čije je poreklo u firentinskoj kulturi *La Florentine* a to su kolege muzičari: orguljaš *Garnije (La Garnier)*, i kompozitorica i čembalistkinja Elizabet Žaket de la Ger, popularna pod nadimkom *Babet (La Babet)*, u tom krugu se nalazi i slikar Antoan Vato (*L’Antonine*). Svita sadrži raznovrsne karakterne igre, naslovi komada pomažu nam u tumačenju karaktera svake od igara u ovoj kao i u drugim svitama. Tako je *alemanda* uvek povezana sa vrednoćom (*La Laborieuse, Allemande*), a *sarabanda* sa čašću *La Prude, Sarabande*. Ključ tumačenja cele svite nalazi se u maloj celini koju čine poslednji stavovi kojoj je moto *Ideje o sreći (Les Idées Heureuses)*, što je bila važna tema kojom su se bavili stoici i epikurejci. U izvanrednoj sarabandi *Laskanje (La Flateuse)* laskanje je bilo uobičajeno u Kuprenovo vreme, tu se krije se poruka o tome da ne treba neumereno ugađati ni drugima, a ni sebi *Sladostrašće (La Volupteuse, Rondeau)*, radije se posvetiti *Ljupkosti (La Mimi)* i *Marljivosti (La Diligente)*, jer u ljudskoj se prirodi krije sklonost da srlja u propast kao što to čine u susretu sa plamenom *Leptiri (Les Papillons)*.

U drugoj svesci modus “de” bavi se raznovrsnim borbenim osećanjima vezanim za rat. Većina komada je u duru koji je tonalitet trijumfa, molski komadi rezervisani su za sve aktivnosti koje zahtevaju više razboritosti nego junaštva. U ovoj sviti Kupren primenjuje tonsko slikanje u želji da dočara *Zvuke borbe (Bruit de guerre, Rondeau)*, *Radost pobednika (Allegresse des Vainqueurs, Rondeau)*, fanfare ili *Topot konjskih kopita (La Fringante)*. Ali on razmišlja i o onima koji očekuju dobre vesti sa bojišta *Glasnika (La Mézangère)*, sa strpljnjem i pobožnošću *La Gabriéle* kao i na one koji obavljaju odgovornu službu daleko od svoje zemlje *Noentel* (grof Noentel je bio diplomata) (*La Nointéle, Rondeau*), misli i na

hrabrost žena *Amazonke* (*L'Amazône*), ali ironičnim poslednjim stavom ukazuje na njihovu sklonost bavljenjem nevažnim stvarima *Sitnice* (*Les Bagatelles, Rondeau*).

U trećoj svesci modus "de" se pojavljuje dva puta, oba puta se i dalje radi o trijumfu i razumu, a rat više nije pravi rat, već se prenosi u domen društvenih odnosa.

U četrnaestoj sviti rat i razboritost vezani su za poimanje ljubavi u društvu Kuprenovih savremenika, jasna paralela sa idejom slikara Antoana Vatoa i njegovom slikom *Ukrčavanje na Kiteru* izražena je u Kuprenovom komadu *Zvona sa Kitere* (*La Carillon de Cithère*). Kitera je ostrvo sa koga potiče kult Afrodite, boginje ljubavi, simbola nezadrživih želja. Ptice koje se pojavljuju u ovoj sviti *Zaljubljeni slavuj* (*Le Rossignol-en-Amour*), *Šupljoglava konopljarka* (*La Linote éfarouchée*), i *Plaçljiva senica* (*Les Fauvètes Plaintives*), simboli su različitih osećanja vezanih za ljubav. Kuprenova ironija se krije u odabiru konopljarke (koja je za francuze sinonim za "šupljoglavost") i senice (koja je "plačljiva"). Ali ključ tumačenja cele svite je u stavu za duo čembala, popularnom komadu pod nazivom *Žuliet* (*La Juillet, Rondeau*) koji greškom mnogi prevode kao mesec u godini Juli zbog identičnog pravopisa, sa pretpostavkom da slavuj tada najlepše peva i pobeđuje *Pobedonosni slavuj* (*Le Rossignol-vainqueur*). Kuprenova asocijacija je kompleksnija i ne pripada svetu prirode, već umetnosti: u Šekspirovoj drami *Romeo i Julija* nalazi se čuveni dijalog ljubavnika i prvi sukob oko toga da li čuju glas ševe, vesnika zore i razdvajanja ili slavuja pevača ljubavi: "Otići moram sad i živjeti/Il ostati i umrijeti" kaže *Romeo* (Rečnik, 604), poslušaju li slavuja ljubavnici će ostati sjedinjeni ali će se izložiti smrti, poveruju li ševi spasiće život ali će morati da se razdvoje. Kuprenova svita govori o pticama metaforički, nadmetanje ptica simboliše sukob, rat suprotnih težnji: ljubavi i razuma, želje za predavanjem i straha. Pobednički slavuj za Kuprena predstavlja simbol generacije njegovih savremenika koja se predaje smrtnom zovu slavuja. Slično poruci Vatoove slike *Ukrčavanje na Kiteru* (koja prikazuje društvo koje se predaje smrtonosnim čarima boginje Afrodite, simbola fizičke ljubavi i želja) i Kupren ima viziju društva koje predajući se ljubavnim uživanjima tone u izmaglicu (kod Vatoa), neizvesnost i *Ništavilo* (*Le Petit-Rien, Rondeau*).

U devetnaestoj sviti u modusu "de", suprotno u odnosu na prethodnu svitu (koja počinje vedro a završava razočarano), raspoloženje se kreće u uzlaznom smeru. I ova svita se bavi društvom, karakterističnim interesovanjima i preokupacijama Kuprenovih savremenika. Početak svite je ironičan i namenjen lažnim vernicima i moralistima muškog i ženskog roda *Mantijašima i mantijašicama na daskama* (*Les Calotins et Les Calotines ou la Pièce à tretous*), koji trenutno trijumfuju (u *De duru*). Ne radi se samo o pozorišnim daskama (mada su bili ismevani i u teatru), već o lažnosti i glumi u životu. Neki od njih su bili *Naivni* (*L'Ingénue, Rondeau*) a neki vrlo vešti *Artisti* (*L'Artiste*), i u jednom i u drugom slučaju Kupren nema prema njima puno milosti, dočekuje ih britkom ironijom i sanja o njihovoj propasti, preokretu tog lažnog društva koje bi mogao da ostvari samo suprotni, *Jakobinski klub* (*Les Culbutes.Jxcxbxnxs (Jacobines)*), oni su nosioci razboritosti (u *de-molu*) njima pripadaju i Kupren i Regent Filip Drugi Orleanski. Jakobinski krug se širi okupljajući filozofe i umetnike i doprinosi širenju progresivnih ideja koje se rasađuju kao i biljke *Muza rasađivanja* (*La muse-plantine, Rondeau*). U sviti koja je započela ironično veselost mirne savesti i nade u pobedu vlada na kraju.

U četvrtoj, "filozofskoj" svesci, pitanje trijumfa i razboritosti i dalje se bavi problematikom odnosa u društvu. Melanholija svojstvena celoj četvrtoj svesci kao i naslovi koji se pojavljuju, asociraju u velikoj meri na atmosferu "dvorskih spletki", atmosferu u kojoj je Kupren, nažalost, proveo svoj život. Dvor je bio mesto u kome je glavni *Trofej* (*Le Trophée*), bio osvojiti povlastice među kojima je, ironično, najveća bila vezana za prisustvovanje buđenju kralja Luja XIV, Kralja Sunce, čije se ustajanje poredilo sa *Svitanjem dana* (*Le point du jour, Allemande*). Kako bi se domogli povlastica neki dvorani su pribegavali podlostima kao što je *Podmetanje noge* (*Le Croc-en-jambe*), neki su se provlačili vešto kao *Jegulja* (*L'Anguille*). Sveukupno Atmosfera na dvoru je bila atmosfera prevare i vešte *Opsene* (*Les Tours de passé-passe*).

Modus “de”, modus trijumfa razuma ambivalentan je kod Kuprena, pokazuje da razum usmeren na pogrešan cilj može da se pretvori u sopstvenu negaciju, da kratkovidost i odsustvo ideala predstavlja njegovu ograničenja, i da se u najboljem slučaju može pretvoriti u mađioničarsku veštinu, virtuoznost.

Modus “e”

Modus “e” za Šarpantjea je u molu ženstven, zaljubljen i plačljiv, a u duru svadljiv i drečav (što je razumljivo s obzirom da je to bio tonalitet sa najviše povisilica). Kupren je suptilniji u karakterizaciji ovog modusa, evidentno je da ga mnogo više voli, naročito u molskoj varijanti. Njegovi naslovi otkrivaju da mu pripisuje “nebeski” karakter (nije iznenađujuće što Hendl svoje varijacije *Nebeski kovač Harmonious Blecksmith* piše upravo u E-duru), koji ponekad ide i u smeru oholosti, gordosti pa i okrutnosti *Superiornost ili Forkre (La Superbe ou la Forqueray, Fierement, Sans lenteur)*. Ovo je modus posvećen nedostižnim i nedodirljivim vrednostima. Kupren ne koristi ovaj modus u prvoj, “zemaljskoj” svesci, ali u preostale tri posvećuje mu neke od svojih najboljih stranica.

U drugoj svesci modus “e” pojavljuje se u poslednjoj, dvanaestoj sviti. Kupren ovu svitu posvećuje nebeskom sazvežđu blizanaca i nebeskim blizancima Apolonu i Artemidi, prvi stav je *Blizanci (Les Jumés)*. Kao simbol podvojenosti unutarnjeg bića blizanci su uvek izazivali strah od rastrzanosti čoveka između suprotstavljenih nagona, bili su znak intime *Intime (L’Intime, Mouvement de Courante)* razapete između sila razuma i srca. Nije iznenađujuće što je za komad pod ovim naslovom Kupren odabrao ritam kurante, koju odlikuje superponiranost dvodelnog i trodelnog takta. Platon u Gozbi govoreći o suštini ljubavi podseća na stari mit: svako traži svoju izgubljenu polovinu, to je simbolika večitog ljubavnika *Ljubavnik (La Galante)*. U mitološkom svetu blizanci su simbol ambivalentnosti, istovremene opasnosti i zaštitništva, kao i simbol koegzistencije suprotnih atributa miško-žensko sjedinjenih u savršenom čoveku. Zato se u ovoj sviti pojavljuju *Koribanti (La Coribante)*, kritski maskirani okićeni igrači koji su se oblačili u žensku odeću, koji su bili poklonici sveštenice Kibebe, proročice koja je spavala širom otvorenih očiju i prorokovala u transu. Otuda stavovi pod nazivom *Kotrljanje (La Vauvré), Prelja (La Fileuse) i Uzavrelost (La Boulonoise)* koji asociraju na proročište u Delfima (čiji je zaštitnik bio Apolon). Poslednji stav posvećen je nepokolebljivoj devici *Atalanti (L’Atalante)*, simbolu okrutnosti i savršenstva (ona je ubijala svakog partnera koji ne bi mogao da je pobedi u bilo kojoj ratničkoj borbenoj veštini). Postati jedno cilj je pojedinačnog života, koji se iz antike preneo i u hrišćansvo, simbolika blizanaca-jedinstva-savršenstva prisutna je i rečima Sv. Pavla “kada budete muško i žensko u jednom, tako da ni muško više ne bude muško ni žensko više žensko, tada ćete ući u kraljevstvo”. Za Kuprena kao i za sve platoničare put ka jedinstvu i savršenstvu je put ljubavi.

U trećoj svesci Kupren se bavi društvom, modus “e” koristi da kao primer savršenstva istakne svog kolegu i savremenika Antoana Forkrea, superiornog ali oholog umetnika *Oholost ili Forkre (La Superbe ou la Forqueray, Fierement, Sans lenteur)* vrhunskog kompozitora i jednog od najvećih umetnika sviranja na violi da gambi (pored starijeg Marina Marea). Na prvi pogled ova svita evocira pastoralne scene stavovima *Male vetrenjače (Les petits Moulins à Vent) i Male mlekarice iz Banjoleta (Les Petites Chrémières de Bagnolet)*, sve postaje jasnije kad se iz Kuprenove biografije i duha vremena shvati da je ovaj dvorski čovek, kao i mnogi njegovi savremenici intelektualci, predvođeni Filipom Drugim Orleanskim, u periodu kad je Versaj postao sumorno i blazirano mesto, savršenstvo video u idiličnoj i neiskvarenoj seoskoj atmosferi. Male vetrenjače su evocirale strujanje čistog vazduha na otvorenom, a mlekarice iz Banjoleta su verovatno Kuprenu izgledale dostojanstvenije i otmenije od iskvarenih dvorskih dama. U sviti se nalazi i jedna kuranta *Courante* kao primer savršene francuske igre koju odlikuje jedinstvo dvodelnog i trodelnog takta. A kako se savršenstvo ispoljava— to je po Kuprenu jasno, to je glas, boja, nematerijalni zvuk, koji zvoni i daleko se čuje (“dobar glas daleko se čuje”) *Zvona (Les Timbres, Rondeau)*.

U četvrtoj svesci "filozofskoj" i "intimnoj" Kupren još jednom razmišlja o savršenstvu i poverava ga "e" modusu i *Kraljici srca (La Reine des Cœurs)*. Ko je ta "nebeska kraljica" u četvrtoj svesci u kojoj Kupren daje epilog svakoj temi i jednu po jednu zatvara opraštajući se sa svetom? U idealnom značenju to je sasvim sigurno Ljubav. Kupren jasno govori da je Ljubav ta koja ga je vodila u stvaranju Muzike, da je ona, *Dobra guvernica (La Bondissante)*, "muza" Kuprenova (*La Couperin*). Ona je ta koja mu je postavila u ruke instrument nalik harfi *La Harpée. Pièce dans le goût de la Harpe* i pomogla mu da izliva nebeske harmonije. Doduše, ne uvek, ponekad ga je mučila *Mala podrugljivica (La Petite Pince-Sans-rire)*.

Možemo zaključiti da je "e" modus ljubavi, bez koga nema umetnosti, savršenstva. Oholost i gordost treba prevazići i ostvariti jedinstvo.

Modus "ef"

Modus "ef" za Šarpantjea je besan i pomaman u duru a mračan u molu. Bes i pomamu Kupren vidi kao divljanje instikata, a pozivajući se na iskustvo antičke tradicije, saglasan je sa time da su periodi privremene slobode u kojima izivljavanje instikata nije sankcionisano, najbolji lek za društvo.

U prvoj svesci modus "ef" rezervisan je za četvrtu svitu. U njoj se otkriva duboka veza između bahijanskih (kod Grka dionizijskih) svečanosti i teatra. Nije bilo potrebno da dođe vreme Ničea da bi se znalo da se "tragedija rodila iz duha muzike". U antičko doba grčke dionizijske svečanosti, vodile su nastanku teatra, kao analogne bahanalije, karnevali, ludosti vezane za slavljenje rimskog boga vina Baha, a u moderno doba teatar je ostao utočište slobode ispoljavanja instikata. Kao što su u antičko vreme saturnalije počinjale posvećivanjem ili obećanjem oprostaja učesnicima, tako i savremeni teatar započinje *Defileom posvećenih (La Marche des Gris-vêtus)*. Za posvećivanjem sledi prepuštanje Bogu i uranjanje u stanje entuzijazma (en-theos) ili transa. Bahijanske svečanosti imaju svoje vesele – karnevalske, nežne – ljubavne, tajnovite i mistične-furiozne momente *Les Bacchantes, Enjouemens Bachiques, Tendresses Bachiques, Fureurs Bachiques*. U Kuprenovo doba odjek starih karnevalskih svečanosti prisutan je u italijanskoj komediji del arte. Tipičan francuski lik u toj komediji je *Patelin, (La Pateline)*, udvorica, laskavac, uvijenog i maznog ponašanja. Možda izdvajanje ovog lika predstavlja Kuprenovu poruku da je francuski komičan lik prisutan i nakon zabrane izvođenja italijanske komedije (istorijskog događaja kome je Kupren bio svedok), da je on ukorenjen u prirodi Francuza i ne može se odatle isterati jednostavnim zabranama. Možda se stav *Buđenje, (Le Réveil-Matin)*, u Kuprenovoj sviti ne odnosi na bukvalno buđenje (koje ionako neminovno sledi nakon bahanalija), već pre na buđenje svesti o tome da je Patelin tu i slobodno šeta i pretvorno se smeši. Kupren tim ljupki komadom imitira zvono za buđenje, i upozorava Francuze na grešku. On koji je bio osvedočeni poklonik italijanske umetnosti, sigurno nije bio saglasan sa zabranom izvođenja italijanskih komedija i opera. Kao poznavalac umetnosti, i lekovitosti stanja katarze, znao je da zabrane neće biti efikasne kada se radi o dubokom i mračnom svetu instikata.

U trećoj svesci modus "ef" i dalje je u vezi sa strastima, posvećen je opojnoj oslobađajućoj snazi vina, ta veza u prvi mah nije očigledna jer svitu otvara stav sa teško objašnjivim imenom *Vernej, (La Verneüil)*. To je jedna od najveličanstvenijih Kuprenovih alemandi, u ef-molu, tonalitetu koji se retko koristio u Kuprenovo doba, jer su mu kao najnižem pripisivana "paklena" svojstva – pravi izbor tonaliteta za modus posvećen instiktima. Naslov komada evocira varoš u okolini Pariza čuvenu po proizvodnji vina, kao što je uostalom veliki broj gradića u Francuskoj, prezime jedne od grana porodice Burbon. Ovo prezime u korenu reči nosi glagol *vernir* sa značenjem lakirati, ulepšavati i asocijacijom na pojam koji je i danas u upotrebi *vernissage* (lažno ulepšavanje stvarnosti). Laž i istina su tema ove svite, ili samo laž koja je posledica jednog od najjačih instikata odbrane: obmane, kao i samoobmane. Vino, simbol "*progovaranja istine*" ("*in vino veritas*"), simbol oslobađanja instikata, već je u Kuprenovo doba bilo pojam neodvojiv od francuskog društva. Ako je veličanstveni *Vernej* obmana, a *Vernej* (*La Verneüilete*) njegova kćer (prema Filipu Bosanu), onda je ona samo mala bezazlena ženska laž. Sa

Ganutošću (L'Attendrissante) ovi komadi čine "pakleni" trio, jer su to jedina tri Kuprenova komada u celini u "paklenom" "ef" molu. U durskoj varijanti nema više podmuklosti, lakiranja ni laži, na delu je otvorenost, drskost, smelost, istina. Sve je nestašno i bučno, *Uzburkano, (Le Turbulent)*, glasno, veselo i nametljivo kao udaranje čekića kojima se ukруг i unakrst okivaju obruči vinskih buradi *Le Tic-Toc-Choc, ou Les Maillotins*. Iako je u sviti prisutna i *Sestra Monika, (Soeur Monique, Rondeau)*, čije ime u korenu nosi reč monition – opomena, jednostavan komad koji su Kuprenovi savremenici često parodirali (možda upravo zbog imena pre nego zbog muzike), sve se završava grotesknim hramanjem (najverovatnije pijanca), *Le Gaillard-Boiteux, Dans le goût burlesque*.

Modus posvećen instinktima u četvrtoj svesci i dvadeset trećoj sviti ima kompleksno značenje. Instinkti su bitni jer u njima se krije talenat, kreativni dar. Nebeski zaštitnik kreativne obdarenosti Apolon nazire se u ovoj Kuprenovoj sviti uporedo sa Dionisom, nekada oni su bili jedno božanstvo, koje se podelilo na svoju dobru, svetlu i podmuklu, tamnu stranu. Kako negirati instikte, strast i volju, kad je bez njih razum nemoćan i jalov. Njih treba prosvetliti i kultivisati. Talenat se često spominje u antičkoj mitologiji, obično ga prati *Drskost (L'Audacieuse)* otimanja i prisvajanja božanskih sposobnosti od strane običnog čoveka, drskost zbog koje će morati da plati tešku kaznu. Komad sa nazivom *Pletilje, (Les Tricoteuses)*, nije žanr scena iako u njemu ima tonskog slikanja; to je pre alegorija popularna u Kuprenovo vreme, koju verno ilustruje Velaskezova slika istog naslova. To je antička priča o talentu i ljubomori, ona prikazuje mit o takmičenju boginje Atine i obične žene Arahne u veštini pletenja, u kome je ova druga pobedila, ljubomorna boginja u osvetničkom besu uništava njeno predivno delo, a samu Arahnu pretvara u pauka. Pauk je simbol veštine ali i neumitnosti sudbine čije niti sapliću i najbolje, a njihovim delima pridaje krhkost paučinastog tkanja. Kupren ovom starom simbolu umetnika dodaje noviji, šaljivčinu, drsku ludu, *Arlekina, (L'Arlequine, Grotesquement)* koji druge uveseljava a sam je beskrajno tužan, to je Vatoov *Žil* komedijaš u širokom belom kostimu (koji asocira na nezrelost) iza koga proviruje podrugljivo magareće oko. Kuprenova je vizija delimično utešna, zaštitnik umetnosti Apolon predvodnik muza i nežni zvuci njegove lire dopiru iz njegove postojbine ostrva Delosa (za Kuprena to je Venecija, asocijacija koju uspostavlja naziv gondola) *Gondole sa Delosa (Les Gondoles de Délos, Rondeau)* ali odmah iza njega se pojavljuje neobuzdani i razuzdani Dionis, *Satir kozijih nogu (Les Satires Chevre-pieds)*.

Modus "ef" je za Kuprena modus instikata, strasti, divljih impulsa, drskosti i smelosti, koja se kultivisana preobražava u talenat.

Modus "fis"

Modus "fis" je modus bola. To jasno razotkrivaju stavovi *Bolesnik koji se oporavlja, (La Convalescente)* i *Trnovitost" (L'Epineuse)*. Bol je put ka *Mudrosti, (La Sophie)*, a jedino iz ličnog iskustva može da proizađe i autentična potreba da se nešto iskaže, autentičan umetnički impuls, koji se od antičkih vremena prapoznaje u mimezisu *Pantomima (La Pantomime)*.

Modus "ge"

Modus "ge" za Šarpantjea je u durskoj varijanti modus "slatkog veselja", *doucement joyeux*, a u molu je opasan, ozbiljan i veličanstven. Suprotstavljanje ljupkog i veličanstvenog, lepog i uzvišenog u umetnosti jedna je od najstarijih estetskih ideja, pa predstavlja izvor nadahnuća i za tvorca filozofske estetike Kanta i njegovo delo *O lepom i uzvišenom* (estetiku kao nauku zasniva Baumgarten u periodu nakon Kuprenove smrti, tek sredinom 18. veka, a potom sledi Kantova *Moć suđenja*. Modus "ge" posvećen je umetnosti.

Prirodno je bilo da Kupren objavljivanje svojih kompozicija započne sa osnovnim umetničkim idejama veličanstvenog i lepog, kao i da kao uzor veličanstvenosti postavi komad posvećen kralju Luju XIV kralju

Sunce sa nazivom *Avgust (L'Auguste, Allemande)* u čijoj je službi Kupren bio povremno od 1682. a zvanično od 1694. pa do smrti kralja 1715. U istoj sviti nešto skromnije mesto zauzima *Plemić (La Milordine, Gigue)*, prognani engleski kralj u egzilu, sa kojim već od 1710. Kupren uspostavlja prisne odnose boraveći često u malom mestu *Sen Žermen Zadovoljstva u Sen Žermen an Le (Les plaisirs de Saint Germain en Lay)*, žiga u ovom i prethodnom komadu nije slučajan izbor jer se radi o dvoru Stjuarta u egzilu. Svi ovi komadi su u "ge" molu kao i simbol veličanstvenosti *Pčele (Les Abeilles, Rondeau)*, kao uzor društvene organizacije, blagostanja, blagosti i milosrđa (zbog meda) pravde (zbog žaoke) koje su bile amblem Karla Velikog i Hrista, kao i Platona i Pindara (legenda kaže da su na usne Pindara i Platona kad su se rodili sletele pčele). Ljupkosti Kupren posvećuje komade koji razotkrivaju da se radi o njenim magičnim svojstvima *Šumske duhove (Les Silvains, Rondeau)* i *Čarobnicu (L'Enchanteresse, Rondeau)*. U sviti su i komadi koji evociraju očaravajuću ljupkost mladih plemkinja, njegovih učenica *Malih kaluđerica (internatkinja) (Les Nonètes, Les Blondes, Les Brunés)*, princeza Burbonske loze *Burbonska (La Bourbonnoise)*. Devojčice i mlade devojke raznih ljupkih nadimaka i imena, kao *Nanète, La Manon*, čija je nežna rascvalost pravi simbol ljupkosti *La Fleurie ou la tendre Nanette*, kao i u ostalim Kuprenovim komadima personifikacija su rajске čistote i naivnosti, *La Pastorelle, Naivement*, i svih najnežnijih *Osećanja (Les Sentimens, Sarabande)*.

U drugoj svesci koja je posvećena emotivnoj strani čoveka, modus "ge" poslužio je Kuprenu da razvije sliku odrastanja i sazrevanja, od blagosti prve uspavanke do osvajanja božanskih darova mladosti. Modus umetnosti "ge" postaje modus umeća da se odneguje duša i zablista plemenitošću, što je od antike i bila prava uloga Muzike. Unutar svite umetnut je minijaturni ciklus koji govori o *Mladim godinama: Muza rođenja, Detinjstvo, Adolescencija, Slast (iLes Petits Âges: La Muse Naissante; L'Enfantine; L'Adolescente; Les Délices)*; kao slika unutar slike, što je bila popularna karakteristika baroknog slikarstva (setimo se Velaskeza i Vatoa). Slika u slici ili ogledalo u slici vizuelni su pandan ideji univerzalne harmonije da je sve povezano i sve se ogleda jedno u drugom. A ova Kuprenova slika posvećena je mladoj talentovanoj gospođici *Mentu (La Ménetou, Rondeau)*, koja je već sa devet godina svirala klavsen pred kraljem. Verovatno je da su i sledeća tri stava posvećena upravo njoj, pa cela ova svita predstavlja jedan muzički portret: *Baskijka (La Basque)*, *Lov (u žargonu provući se kroz iglene uši) (La Chazé)* i *Zabavljanje (Les Amusemens, Rondeau)*. Dok Filip Bosan pretpostavlja u mnogim raznorodnim svitama ženske portrete, koji su pre personifikacija nekih pojmova, autor ovog rada veruje da je ova svita zaista portret, svi stavovi svite su integralni deo tog portreta, pa su *lov* i *zabavljanje* komadi kojim Kupren opisuje izvanredne veštine gospođice *Mentu*. Ipak, pošto teorija univerzalne harmonije daje mogućnosti alegorijskog povezivanja, postavljanja slike u slici, gospođica *Mentu* sa svim svojim darovima poslužila je Kuprenu da prikaže umetnost kao božanski dar, ljupko dete koje se zabavlja.

U trećoj svesci posvećenoj društvu modus "ge" Kupren posvećuje naravno položaju umetnosti u društvu. I u ovoj sviti portet talentovane princeze *Konti* poslužiće mu da personifikuje umetnost. Umetnost je pre svega božanski dar, te prema tome predstavlja *Neuporedivu milost (Les Graces incomparables ou La Conti)*. Platonistički pojam Ljubavi predstavljen je komadom *L'Himen Amour*, koji neoplatonizam od Plotina preko Boecija i Sv. Avgustina, prenosi do renesanse, i koje će Piko dela *Mirandola* i *Marsilo Fičino* razviti u pojam umetničke kreativnosti. Umetnost je vatra koja se ne sme ugasiti, tradicija, pa su njene čuvarke, požrtvovane device *Vestanke (Les Vestales, Rondeau)*, kao i ljupka *Tereza*, ženska strana antičkog *Tereja* – "onoga koji posmatra" (Grevs, 1999). Umetnost je *Čudan par, (Le Drôle de Corps)*, jedinstvo tragičnog i komičnog, ona stvara atmosferu prekinutog sna, a čarobni duo tragedije – komedije vodi u *Zemlju zaborava*, postojbinu boginje noći (i svega skrivenog) *Lete, (La Létiville)* majke blizanaca *Apolona* i *Artemide*.

U četvrtoj svesci Kupren govori o svom umetničkom životu i inspiraciji. Portret princeze *Marije Lešćinske* je povod da preispita svoj sopstveni umetnički doprinos i stil epohe. Komad *Princeza Marija, (La Princesse Marie)* otvara četvrtu svesku. Ona je istorijska je ličnost, ne samo jedna od mnogobrojnih

princeza koje su bile Kuprenove učenice, 15. avgusta 1725. postala je kraljica Francuske. Ona nije bila izrazito muzikalna ali je bila vesela i naklonjena popularnoj muzici, ali Kupren je postavljala na početku 20. svite i početku cele četvrte sveske kao uzor koji predstavlja konkretan umetnički ukus jedne epohe. Taj stil prepoznaje se po lakoći i duhovitosti u književnosti, teatru i muzici, pa s utu *Bufon-komedijaš (La Boufonne, Gaillardement)*, a u likovnim umetnostima po prozračnosti, enterijerima nebesko plavih boja dekorisanim anđelima, *Kerubiniili Ljupko plavetnilo (Les Chérubins ou L'aimable Lazure)*. Ukus lakoće, nevinosti, idile života na selu blizak je Kuprenu koji je imao svoje pastoralno utočište u Krujiu, mestu kome posvećuje komad *La Croûilli ou La Couperinéte*, i mada Filip Bosan pretpostavlja da se ovaj komad odnosi na Kuprenovu ćerku, ili čak i da je tako, ovaj komad predstavlja njegov stil, njegovu zaostavštinu budućnosti, lakoću izraza do koje je stigao u četvrtoj svesci. Upravo zato je ova svita na početku cele sveske u kojoj Kupren govori vrlo lično, piše svoj testament, svoje memoare. *Fina Madlena i slatka Žaneta (La Fine Madelon, La douce Janneton)*, jedna u ge-duru druga u ge-molu ne samo da su nove junakinje seoske idile, već kao blizakinje pokazuju muzičkim sredstvima kako se veličanstveno i ljupko sjedinjuju u jedno. Karakteristika stila o kome je reč je da je "ljupko veličanstveno i obrnuto" pa su Madlena (inače to je bila popularna vojnička pesma) i Žaneta personifikacija tog jedinstva i tog stila. Sledeća dva komada su samo potvrda tog preplitanja i jedinstva, *Sezil* (po etimologiji Sicilijanac), kao komad u kome se ukrštaju ruke (na istoj klavijaturi) i stapaju dve linije dva ukusa italijanski i francuski (*La Sezile. Pièce croisée sur le grand Clavier*), a *Bubnjari (Les Tambourins)*, kao potvrda ljupkosti i pastoralnosti novog ukusa.

Kupren je prošao u svojoj umetničkoj karijeri nekoliko faza od klasičnog, melanholičnog jezika u kome je metrika bila osnov konstrukcije svite i *movement* osnov izraza, preko harmonije koja je bila osnov emocionalnog jezika, melodije kao načina individualizacije do forme svite "*ordr*", poretka ideja koja je ostvarenje njegove lične celovitosti. U njegovim svitama iz četvrte sveske pojavljuje se prepoznatljiva metrika igara, ali ona više nema aktivnu ulogu u formiranju ordra, već samo uz druge elemente – modus, fakturu, tesituru i ornamentaciju – doprinosi građenju atmosfere. Metrika postaje jedno od sredstava umetničkog "bojenja", karakterizacije, a sa novim stilom koji je Kupren usvojio i razvio *movement* je lak, lepršav i nestalan.

Modus "ha"

Modus "ha", prema Šarpantjeu je usamljenički i melanholičan, a i za druge barokne kompozitore to je tonalitet kraja, smrti "pročišćenja kroz patnju" (setimo se Bahove mise u ha-molu). Veoma ličan i setan ha-mol je i za Kuprena put ličnog stradanja, simbol samog života, prolazak od odabranih ideala do sopstvene mudrosti i vere. Za nekoga ko je muzičar i poštovalac Pitagore, može se pretpostaviti da je poznao jedini tekst koji potiče od ovog matematičara, muzičara, lekara i filozofa orfičara starog doba, njegove Zlatne stihove. Prevod Zlatnih stihova na osnovu zapisa pronađenog u Aleksandrijskoj biblioteci, još u renesansi je impresionirao i osvojio obrazovane umove. Zlatni stihovi su mudre misli, maksime, koliko su lični a koliko se prožimaju sa mislima sedam mudraca starog sveta ne može se tačno reći. Jedan od najomiljenijih simbolizuje se slovom "Y" "nemoj ići putem kojim svi idu, odaberi uvek uži (i teži) put..." To je bio simbol Pitagore, može se reći i da je to simbol umetnika.

U osmoj sviti prvi put Kupren koristi modus "ha", upotrebiće ga još u trinaestoj sviti i u poslednjoj. Iako se može reći da one spadaju u najlepše Kuprenove stranice, ima u njima nečeg stranog, italijanskog, mavarskog, španskog, pa čak i kineskog. Kupren, kao pravi predstavnik francuskog racionalizma nije bio sklon ličnim isповestima, o njegovom privatnom životu malo se zna, brižljivo ga je, kao pravi dvoranin, štitio od tuđih pogleda. Njegov život su njegova dela, a najintimnije što o njima otkriva je njegova inspiracija. Ko je taj fascinantni stranac koji inspiriše najlepšu od njegovih svita, osmu? On je muškog roda, pa stoga ne verujem da to nije i veličanstveni prvi stav svite, iza koga dolazi *Stranac, (L'Ausoniéne, Allemande)*. To bi mogao da bude i srednjevekovni italijanski poeta Auson. Prema Filipu Bosanu prvi stav ordra Rafaela (*La Raphaéle*), je princeza, mada izgleda mnogo verovatnije da bi to

mogao biti italijanski renesansni slikar Rafael Santi, čija slika Atinska škola, otkriva Kuprenov duhovni i umetnički uzor. Rafaelov portret humaniste Baldazare Kasiljonea autora čuvenog dela *Dvoranin* nalazi se u Luvru, i kao i ostala dela ovog slikara elegancijom, harmonijom, svetlošću, odražava humanističke ideale. Izvanrednost duhovnih vrednosti koje stižu iz daleka potvrđuje i sarabanda, Jedinstvena, neobična i teška je sarabanda *Jedinstvena (L'Unique, Sarabande Gravement)*, i španska pasakalja, (*Passacaille, Rondeau*), igra koja će se pojaviti još samo u dvadeset četvrtoj sviti u alhemijском simbolu metamorfoze *Vodozemcu*. Poslednji komad je jednostavna *Mavarska* (po Bosanu još jedna nepoznata dama, mada Rafael je bio mavarskog porekla), (*La Morinète, Légerément et tres lié*) neobičan je po izuzetno velikoj primeni legata (koji dovodi do slivanja harmonija). Stavovi gavota i rondo, u poređenju sa ostalima deluju mnogo jednostavnije i prikazuju francuski stil, dok dve kurante i arhaična žiga (u taktu 6/4) zrače obogaćene prisustvom "stranih" elemenata. Pasakalja, završnica i kruna cele svite, predstavlja simbolično uzdizanje, dramatika je istaknuta hromatikom, pa se može uporediti sa misterijom stepeništa u renesansnim palatama (Leonardo da Vinči je autor ideje stepeništa u palati kralja Fransoa Prvog).

Treća sveska posvećena društvu otvara se trinaestom svitom u ha-molu komadom *Rađanje ljiljana, (Les Lis naissans)*. Ljiljan je simbol beline i čistote, i kao takav obećanje spasa i besmrtnosti. Francuski kraljevi su ga usvojili za svoj simbol. U Bibliji ljiljan se spominje u *Pesmi nad pesmama* i simbol je odabiranja voljenog bića: "što je ljiljan među trnjem/ to je prijateljica moja/ među devojkama", ali i predavanja Božijoj volji ("pogledajte ljiljane u polju kako rastu, niti seju niti žanju", Jevanđelje po Mateju) pa je simbol obećanja besmrtnosti. Prema tumačenju mistika iz II veka svet je dolina iz *Pesme nad pesmama*, a ljiljan je Hrist. Kao cvet uzvišene sublimirane ljubavi on postaje simbol ostvarivanja autentičnih sposobnosti čoveka, cvet slave. Sasvim je jasno da je za Kuprena koji je bio u službi tri francuska kralja u kojoj je i sam stekao titulu plemića i čije je naslednike poučavao ljiljan simbol francuskog dvora, nacionalnog duha i slave. Drugi stav *Trske, (Les Rozeaux, Rondeau)*, nosi simboliku krhkosti i savitljivosti, vaspitanja, formiranja o kojoj su govorili Paskal i Lafonten. Trska je vezana i za muziku kao glavni instrument derviša koji se okreću, ona opevava bol razdvojenosti od boga, ona je simbol duše, njen glas. *Privlačnost (Veridba)(L'Engageante)*, treći je komad u sviti koji dočarava snagu žudnje. *Francuske ludosti ili Domina (Les Folies franoçoises ou les Dominos)* su slika u slici, mala komedija, maskarada, u kojoj je osećanje privlačnosti, razloženo kao što se svetlost razlaže u dugine boje (već Dekart je objasnio ovaj prirodni fenomen). Svako maski pridružena je jedna boja: nevinost je bezbojna, stidljivost roze, strast, boje puti, vernost je plava, nada zelena, istrajnost boje lana, koketerija raznobojna, stari kavaljeri čuvari prevaziđenih vrednosti su boji purpurnoj i uvelog lišća, a mračna ljubomora je mavarsko siva, bes i očajanje su crne boje. Ključ komedije nalazi se u stavu *Dobrovoljne kukavice, Domino žuti (Les Coucous Benevoles, Sous le Dominos jaunes)*, koji evocira ne samo dobrovoljne rogonje koji su ulazili u brak iz računa, već svaki srodni postupak odustajanja od sopstvenih ideala. Svita se nije mogla završiti drugačije nego *Bolom u duši, (L'Âme-en peine)*. Mada cela ova svita govori o francuskom duhu, samo prisustvo portugalske igre folije koju su varirali mnogi barokni kompozitori (čuvena je Korelijeva violinska i Dangleberova čembalistička), daje joj pečat nečeg stranog. Bez obzira na to što je folija bila internacionalno popularna u baroku, ima se osećaj kao da je sama ludost racionalnom Kuprenovom duhu delovala kao nešto strano. On je zato analizira naučnički i sa distance. Njegove folije ne mogu da izazovu trans, one su anatomsko sekciranje osećanja.

Poslednja, dvadeset sedma Kuprenova svita, njegov umetnički epitaf, otkriva njegov životni put ukratko u svega četiri stava. Treba imati na umu da to nije njegova lična ispovest, već pre govor o čoveku uopšte, idealu čoveka sa kojim se identifikovao, sudbini čoveka koju je iskusio. U tom uopštenom smislu ovo je pogled na život, na pitanje šta on znači, koji je njegov smisao. Cilj kome je Kupren težio kao umetnik i kao čovek svog doba bila je *Izvršnost, (L'Exquise, Allemande)*, "himerična mogućnost besmrtnosti, koju skoro svaki čovek priželjkuje" (*immortalite chimerique ou Presque tous les Hommes aspirant*) kako sam kaže u uvodu četvrte sveske, nimalo veseo, naporan zadatak, ali sasvim primeren idealisti. Ono sa čim se suočio: život je kao san. Kineski pesnik Cuang Cu više ne zna

da li je on sanjao da je leptir ili leptir sanja njega. Kad bi prosjak, kaže Paskal, bio siguran da će svake noći dvanaest sati sanjati da je kralj, bio bi jednako sretan kao kralj koji bi svake noći dvanaest sati sanjao da je prosjak. Ako je stvarnost san, umetnost je san o snu i san unutar sna. Umetnik, muzičar u baroku ima uvek pred sobom sliku Orfeja koji je stigao u podzemni svet, ali ni on, najbolji među svim muzičarima nije postigao svoj cilj, prekršio je zabranu, usudio se da pogleda nevidljivo i sve se raspršilo kao san. Život i težnja savršenstvu na kraju puta pričinjavaju se kao halucinacije, *Opijumski snovi*, (*Les Pavots*). Savršenstvo u budizmu simbolizuje se mandalom predstavljenom lotosovim cvetom. Mandala je krug u koji je upisano beskonačno mnogo krugova i kvadrata, simbol uzastopnog prolaska kroz etape na putu duhovnog razvoja, sve do dostizanja središta, jedinstva. Mandala je simbol kosmičkog obnavljanja, slika sveta i božanskih sila, vizuelna predstava “univerzalne harmonije”. Stavom *Kinezi* (*Les Chinois*) Kupren otkriva inspiraciju svoje umetnosti i vere u princip “univerzalne harmonije”, svog puta ka savršenstvu, definiše svoju muziku kao stvaranje simboličke mandale koja otvara korak po korak tajne sveta. A tajna se nalazi u središtu kruga, simbola sveta, ako kružno kretanje savršeno i beskrajno simbolizuje vreme. Šta je život ako ne kretanje u krug, neprekidni i nepromenljivi sled trenutaka. Pseudo-Dionizije Areopagit, mistik i filozof neoplatoničar, opisao je krug služeći se simbolom središta i koncentričnih krugova: udaljavanjem od središnjeg jedinstva sve se deli i umnožava, u samom središtu sve sile koegzistiraju u jedinstvu pa je to tačka savršenstva. Put ka savršenstvu je ulazak u začarani krug, *Ludorija*, (*Saillie*). Magijom simbola mandale ostvaruje se istovremeno duhovno uspinjanje i postupna koncentracija mnogostrukog ja u jedno, “*ja reintegrirano u sve i sve reintegrirano u ja*” (Chevalier, 1983: 386) Smena komada dvodelnog i trodelnog takta odgovara smeni kvadrata i krugova u mandali, razumnog i osećajnog, koji se stapaju u središtu. Mandala je stimulatívna i stvaralačka.

Može se zaključiti da je za Kuprena modus “ha” modus perfekcije kojoj je težio kao umetnik, i koju za svoje učenike postavlja kao krajnji cilj, ideal kome treba težiti koliko god bolno bilo njegovo dostizanje.

Modus / Knjiga	Tradicija	Osećajnost	Društveni život	Svet Ideja
A modus duha, uma i imaginacije	V <i>ordr</i> : mašta, veo koji ulepšava život ali i zaslepljuje	IX <i>ordr</i> : svežina, šarm i zavodljivost svojstva fantazije	XV <i>ordr</i> : vodič kroz svet Utopije, zemlju umetnosti i idealizovane prirode	XXIV <i>ordr</i> : um kao sposobnost i potencijal za metamorfozu
B modus prirode		VI <i>ordr</i> : misteriozna i idealizovana priroda simbol duše		
C modus svetlosti i znanja, Es modus inspiracije, vizionarski	III <i>ordr</i> : poreklo tame i hodočašće kao izvor svetlosti	XI <i>ordr</i> : aristokratsko obrazovanje, negovanje vrlina, plemenitosti, formiranje ideala		XXV <i>ordr</i> : alegorija Platonove pećine, pitanje pesnikove uloge u društvu
D modus razuma i osećaja za meru	II <i>ordr</i> : ples kao tradicionalni način razvijanja osećanja mere, uzdržanosti i potrage za srećom	X <i>ordr</i> : borbeni duh, hrabrost i avanturistički um kao cilj vaspitanja	XIV <i>ordr</i> : sukob čula i razuma; opasnost posvećenosti senzualnosti XIX <i>ordr</i> : lažni moralisti, suprotstavljeni jakobincima čije se ideje šire	XXII <i>ordr</i> : suočavanje sa društvom kao poprištem intriga; razum bez ideala vodi do prazne virtuoznosti

Modus / Knjiga	Tradicija	Osećajnost	Društveni život	Svet Ideja
E modus ljubavi		XII <i>ordr</i> : dualnost unutrašnjeg sveta i potreba za ljubavlju da bi se ostvarila celovitost	XVII <i>ordr</i> : Ljubav između oholosti, samoljublja i jednostavnosti	XXI <i>ordr</i> : Platonistički pojam ljubavi kao Kuprenova lična inspiracija
F modus talenta, snage podsvesti i smelosti	IV <i>ordr</i> : antičke dionizijske svečanosti i paralela sa modernim pozorištem		XVIII <i>ordr</i> : suprotstavljanje istine i laži; istina kao osnova talenta	XXIII <i>ordr</i> : Apolon i Dionis kao simboli talenta i njegovi zaštitnici
Fis modus bola i ekstaze				XXVI <i>ordr</i> : bol kao lični put ka mudrosti i umetničkom stvaralaštvu
G modus umetnosti	I <i>ordr</i> : veličanstveni i očaravajući svet umetničkog nasleđa	VII <i>ordr</i> : simbol umetnosti: radosna i bezbrižna igra deteta	XVI <i>ordr</i> : svet umetnosti kao zemlja snova i ljubavi	XX <i>ordr</i> : novi umetnički stil, obeležen lakoćom, duhovitošću i ljupkošću
H modus savršenstva		VIII <i>ordr</i> : italijanska umetnost uzor za dostizanje savršenstva	XIII <i>ordr</i> : cvet ljiljana simbol ličnog i nacionalnog ponosa	XXVII <i>ordr</i> : ideja savršenstva, inspiracija kulturom dalekog istoka

8.9. Zaključak

Francuski barok ukorenjen u antičkoj klasicističkoj tradiciji ima potpuno drugačiji put razvoja ideje interpretacije od italijanskog baroka koji se temelji na ekspresiji. U francuskom baroku 17. veka pojam interpretacije može se identifikovati kao primena pravila retorike na izvođenje muzikog dela, dok je u italijanskom baroku izraženije prisustvo muzičkih afekata i efekata. Kuprenova težnja "ujedinjenju ukusa" (očigledna iz identičnog naslova njegovog kamernog dela *Ujedinjeni ukusi*, *Les Gouts reunis*) nije jednostavan zbir francuskih i italijanskih karakteristika interpretacije. Kupren se nalazi ne samo na mestu sudara dve nacionalne kulture, nego i istorijski na prelazu dva veka koji je po mnogim aspektima žarište kompleksnih duhovnih promena. Ujedinjenje ukusa nije dodavanje novih elemenata kompoziciji i interpretaciji muzike, već transformacija načina mišljenja. Kupren jeste poklonik italijanskog stila, ali ne i imitator, u suštini on je tipičan predstavnik francuskog stila. Zadatak koji on postavlja svojim delom je transformacija francuskog stila "umetnosti sviranja klavijera" (prema nazivu njegovog teoretskog dela *L'Art de toucher le Clavecin*) od retorike ka interpretaciji. Svojim učenicima Francuzima i potencijalnim stranim sledbenicima francuskog stila on želi da pokaže da se ključ interpretacije, ono tajanstveno "ne zna se šta" (aluzija na naziv stava *Je- ne- scay- quoi?* iz njegovog devetog kamernog koncerta *Ritrato del amore*) krije u duhu. Ponosan s pravom na bogatu duhovnu tradiciju sopstvene nacionalne kulture, on postavlja naslove kompozicija kao vodič za neiskusnog interpretatora, kao podsetnik da ima tako mnogo toga što on zna i što bi moglo da bude izvor inspiracije, a prisutno je u okruženju: u teatru, književnosti, arhitekturi, oblicima zabave, karakternim crtama poznatih ličnosti. Teza ovog rada je da je pogrešno Kuprenove intrigantne naslove tumačiti kao temu koju kompozicionim postupkom Kupren želi da elaborira, bilo programski bilo tonskim slikanjem.

Takvi postupci bili su prisutni i pre (u poznoj renesansi) i posle njega (u delima rokoko kompozitora) kod drugih francuskih kompozitora. Čak i ako se u izvesnim komadima ovi postupci povremeno kod njega naslućuju oni nisu njegova namera niti cilj. Naprotiv, on u svom muzičkom jeziku dostojanstveno čuva čistotu apstraktnog muzičkog jezika, kao što u svom platonističkom pogledu na svet muziku postavlja na pijedestal idealnog prostora. Njegovi naslovi su tu da obeleže duhovni prostor, koji se na pitagorejsko-platonistički način alegorijski "ogleđa" u muzici. Ovi naslovi su podsticaj poetskog uzdizanja, umetničke ekstaze, one prave vrednosti i mogućnosti spoznaje putem umetnosti o kojoj je Platon govorio. Tražeći put ka modernizaciji muzike na prelazu 17. u 18. vek Kupren, kraljevski učitelj interpretacije muzike, postavlja most koji povezuje francusku inspiraciju antikom sa aktuelnom potrebom za modernizacijom koju on shvata kao potrebu za individuacijom društva.

Odabiranjem komada iz Kuprenovog ukupnog čembalističkog opusa tako da su zastupljeni svi modusi uočavamo Kuprenov koncept usavršavanja:

"a" modus duha
"be" modus prirode
"ce" modus znanja
"de" modus razuma
"es" modus inspiracije
"e" modus ljubavi
"ef" modus talenta
"fis" modus ekstaze
"ge" modus umetnosti
"ha" modus savršenstva.

Svaka Kuprenova svita je progresija, a i njegov ukupan koncept je mentalna progresija. Možemo ga uporediti sa evolutivnim metodom Leonarda da Vinčija, konceptom kreativnosti koji polazi od tačke i akumulacijom ideja (fizičkih, psiholoških ili filozofskih) vodi od potencijala ka aktualizaciji, od početne ideje ka njenoj realizaciji. Umetnik je kreator, njegove ideje se razvijaju kretanjem iz jednog jezgra progresivno, umetnik se takmiči sa prirodom, pasivan čovek je kao mehanizam, dok aktivan, graditelj, imitira kreativne principe prirode i Boga. Ideja vodilja mu je pretpostavka harmonije, analogije između delova i celine. Muzika ima sposobnost imitacije ljudskog iskustva, ima moć traganja za istinom kao i za svrsishodnošću, moć usavršavanja čovekove prirode. U skladu sa Fičinovim idejama, sposobnosti čovekovog uma kako konceptualne tako i ekspresivne počivaju na homogenosti prirode i univerzuma. Ponovo otkriveni platonizam u 18. veku povezuje razdvojeni naučni i umetnički put saznanja. Jedinstvo simetrije, proporcije i harmonije s jedne strane i intuicije, imaginacije, ekstaze, čine da muzika obnavlja antičku edukativnu ulogu i vodi ka "*vaspitanju ukusa*". Personalni ideal *uomo universale* prenosi se iz renesanse, preko francuskog "*dvoranina*", do "*prosvećenog*" čoveka 18. veka. On postaje simbol spiritualne pozicije čoveka u svetu, on povezuje idealizam sa modernim entuzijazmom i verom u moć edukacije.

Šta sve znači *perfekcija* za Kuprena? Perfekciju francuskog stila muzike koju predlaže kroz sjedinjenje sa italijanskim stilom i perfekciju njegovog ličnog kompozicionog stila od ranih kamernih italijanskih sonata, preko orguljskih dela, zrelosti vokalnih *Lessons des Tenebres*, kamernih svita *Les Gouts Reunis*, do poetske tananosti komada za klavsen. Takođe, perfekciju interpretacije, koju vidi kroz suptilno razumevanje karakternih nijansi, perfekciju pedagoškog umeća koju kruniše sistemom tonalnih boja (modusa). U rasvetljavanju Kuprenovog stila u velikoj meri nam može pomoći uspostavljanje paralele sa francuskim slikarstvom, prisustvo simbolike ideje "univerzalne harmonije", inspiracija antikom ali i savremenim teatro. Prefinjenost, diskretna svetlost, atmosferska perspektiva, zajednički Kuprenu i njegovim savremenima, drugim velikim umetnicima, razotkrivaju neprevaziđeni duh francuske kulture 17 i 18 veka.

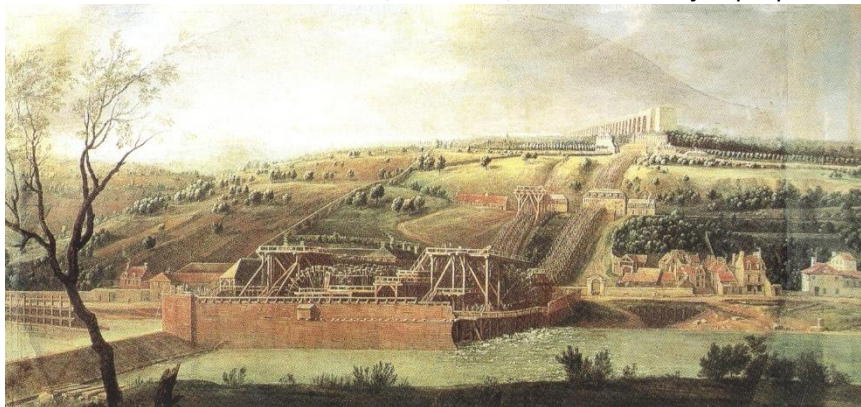
8.9.1. Primeri

Primer 1 – modus A: L'Amphibie, mouvement de Passacaille, Noblement, Coulé, Gayment, Modérément, Vivement, Affectueusement, Marqué, Plus marqué, Noblement–Vodozamac



Slika: Grobnica Fransa Prvog

Primer 2 – modus B: Les Baricades Mistérieuses, Rondeau, Vivement – Tajne prepreke



Slika: Pjer-Deni Marten - Akvadukt Marli

Primer 3 – modus F: Komad Les Tricoteuses-Pletilje



Slika: Velaskez - Prelje

Primer 4 – modus E: “Kraljica srca”, La Reine des Cœurs



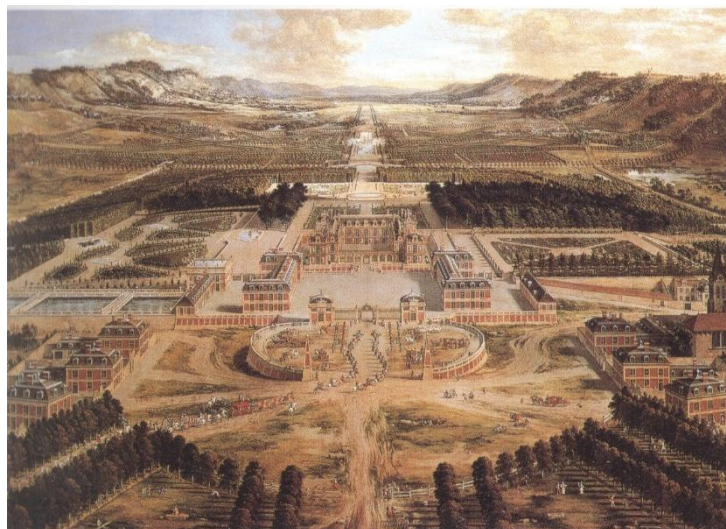
Slika: Vato – Iskrčavanje na Kiteru

Primer 5 – modus G: “L’Auguste”



Slika: Anri Žize - Luj XIV kao Apolon

Primer 6 – modus H: Passacaille



Slika: Pjer Patel – Pogled na Versajske vrtove iz ptičje perspektive

Napomena: Notni primeri F. Kuprenovih komada za klavsen mogu se naći na sajtu IMSLP:

<https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/74/IMSLP05903-CuperinCompleteKyboardWorks1.pdf>
<https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/7e/IMSLP05904-CouperinCompleteKeyboardWorksSeries2.pdf>

8.10. Literatura

- [1] Beussant, P. (1980). *Francois Couperin*, Paris, Librarie Artheme Fayard, 596 p.
- [2] Clarc, J. & Connon, D. (2011). *The Mirror of Human Life*, First published in 2002 by King's Music, London, Keyword Press, 224 p.
- [3] Charpentier, *Energy des modes take over* <http://www.cefedem-ouest.org/telechargements/Fl/memoires/2004-2006/Rognant%20annexes.pdf>
- [4] Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (1983). *Dictionnaire des symboles (Rječnik simbola)*, Nakladni zavod MH, Zagreb, in Croatian language
- [5] Couperin, F. (1977). *L'Art de toucher le Clavecin*, Leipzig, Veb Breitkopf&Hartel Musikverlag, 39p.
- [6] Donington, R. (1989). *The Interpretation of Early Music*, London, Faber and Faber, 1989 (First published in 1963), 766 p.
- [7] Fader, D. (2007). *Philippe II d'Orleans's "chanteursitaliens", the Italian cantata and the gouts-reunis under Louis XIV*, Oxford University Press, Early Music, Vol. XXXV, No.2, pp.237–249
- [8] Grondin, J. (1991). *Einführung in die philosophische Hermeneutik (Uvod u filozofsku hermeneutiku)*, translation from German language by Emina Peruničić, Novi Sad, Akademska knjiga, 2010, 215 p., ISBN 978-86-86611-41-3, in Serbian language
- [9] Heninger, S. K. Jr. (1974). *Touches of Sweet Harmony. Pythagorean Cosmology and Renaissance Poetics*, San Marino, California, The Huntinton Library, 1974, 446 p.
- [10] Heraclitus, *Fragments on Nature (O prirodi)*, translation from Greek language by Marko Višić, Podgorica: Unireks, 2008, 117 p., ISBN 9788642707761, in Serbian language
- [11] Ives, M. C. (1970). *The Analogue of Harmony, some reflections on Schiller's Philosophical Essays*, Pittsburgh, Duquesne University Press, 125 p.
- [12] Jager, W. (1973). *Paideia: oblikovanje grčkog čoveka, (Paideia. Die Formung des griechischen Menschen vom Werner Jager*, Berlin- New York, 1973) translation in Serbian Drinka Gojković, Novi Sad, Književna zajednica Novog Sada, 1991, 579 p.
- [13] Kenyon, N. ed. (1988). *Authenticity and Early Music, a symposium*, New York, Oxford University Press, 219 p.
- [14] Koenigsberger, D. (1979). *Renaissance Man and Creative Thinking. A History of Concepts of Harmony 1400–1700*, Hassocks, Sussex, Great Britain, The Harvester Press Limited, 284 p.
- [15] Magnard, P. "*L'harmonie universelle de Georges de Venise à Marin Mersenne*", <http://centre-bachelard.u-bourgogne.fr/Z-magnard.pdf>, pp. 33–51, download: 26.06.2011
- [16] Mellers, W. (1968). *Francois Couperin and the French Classical Tradition*, London, New York, Dover Publications, Inc., 408 p.
- [17] Mersenne, M. (1636). *Harmonie universelle, contenant la theorie et la pratique de la Musique, Ouilestraitte de la Nature des Sons, &des Mouvemens, 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, download: 26.06.2011 from: [http://imslp.org/wiki/Harmonie_universelle_\(Mersenne,_Marin\)](http://imslp.org/wiki/Harmonie_universelle_(Mersenne,_Marin))
- [18] Toman, R. ed. (2004). *Baroque*, Tandem Verlag GmbH, ISBN 978-3-8331-1041-2
- [19] 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
- [20] Tunley, D. (2004). *Fraçois Couperin and the perfection of music*, Ashgate Publishing Limited, England

9. OD MERSENA DO RAMOA: SOCIJALNE INOVACIJE U FRANCUSKOM DRUŠTVU 17-18 VEKA I TRANSFORMACIJA POJMA "HARMONIJE"⁶⁴

9.1. Uvod

Predmet ovog poglavlja je poreklo, nastanak i pregled istorijskih značenja muzičkog pojma "harmonije". Muzičar sa klasičnim obrazovanjem identifikuje "harmoniju" kao doktrinu o akordima, inverziji akorada i principima akordskih progresija, koju je pod nazivom "nauka o muzičkoj harmoniji" utemeljio francuski kompozitor Ramo (Jean-Phillippe Rameau, 1683-1764) u radu *Traktat o Harmoniji svedenoj na prirodne zakone (Traité de L'Harmonie Reduite à les Principes naturels)* 1722. godine. U teoretskim radovima Ramoovih prethodnika susreću se različite koncepcije "harmonije", koje se odnose na muzičku praksu renesanse i baroka⁶⁵. Istoričnost termina i traganje za njegovim tumačenjem zahtevaju kontekst daleko širi od muzičkog. Interpretacija pojma "harmonije" u radu stremlji ka društvenoj dimenziji, jer se u njegovoj osnovi nalazi univerzalistička zamisao. Za potvrdu ovog postupka možemo se pozvati na stavove savremenih semiologa Mukarovskog (Jan Mukařovský, 1891-1975): "interpretirati estetski objekat neminovno znači odmeriti njegovo učešće u estetskim kodovima koji upravljaju kolektivnom svešču"; ili Krerija (Jonathan Creri)(Ibid): "ideja o 'nevinom oku' bila je nezamisliva u 17 i 18 veku, postala je moguća tek u 19 veku" (Bann, 1996). Ideja univerzalizma u francuskoj kulturi preuzeta je iz antičke kulture u periodu renesanse, a njeno prisustvo je evidentno u različitim oblicima sve do kraja perioda prosvetiteljstva. Francusko društveno uređenje razvilo se u periodu 17-18 veka od autoritarne monarhije do buržoaske demokratije. Duhovna klima u tom periodu formirala se pod uticajima Dekartovog racionalizma, Paskalovog melanholičnog idealizma i Rusoove humanističke misli. U temelju svih promena bio je odnos prema antičkoj misli i želja za modernizacijom. U poglavlju se polazi od postavke ideje "harmonije" u francuskoj muzici 17 veka "francuskom klasicizmu", čija se transformacija posmatra kao paralela rađanju francuskog muzičkog stila 18 veka "*francuskog ukusa*".

9.2. Društveni koncept "harmonije"

Koncept "harmonije" pojavljuje se u francuskoj kulturi 17. veka kao posledica usvajanja platonističkih ideja o ulozi muzike u čovekovom individualnom i društvenom životu. Pokretač tih ideja bio je prosvetitelj, muzikalni kralj Luj XIV. Osnovna zamisao ovog apsolutističkog vladara bila je vizija države zasnovane na "božanskoj pravdi". Uverenje da je "pravda" imanentna "univerzumu", hrišćanstvo je preuzelo iz antičke filozofije.⁶⁶ Inspiraciju za formiranje apsolutističke monarhije Luj XIV pronalazi u Platonovoj zamisli "*Idealne države*", zajednice grčkih demokratskih gradova-država. U takvoj državi odgovarajuće mesto pripadalo je pesnicima i muzičarima. Viziju "harmonije" i zamisli o ulozi muzike,

⁶⁴ U ovom poglavlju izložen je tekst rada autora, saopšten u zborniku: 9. Međunarodni Simpozij "MUZIKA U DRUŠTVU", Sarajevo, 23–26. oktobar 2014, "MUZIKA U DRUŠTVU" ZBORNİK RADOVA, ISSN 2303-5722, Izdavač: Muzikološko društvo FBiH, Muzička akademija u Sarajevu, Sarajevo, 2016.

⁶⁵ Prisustvo ideje "harmonije" u muzici renesanse i baroka temelji se na idejama firentinskih filozofa Marsilia Fičina (1433-1499) i Pika dela Mirandole (1463-1494). U "Knjizi Sunca" (*Liber de Sole*), Fičino pod uticajem neoplatoničara Plotina, Porfirija i Proklusa, konstruiše elaboriranu superstrukturu mističizma (Tomlinson, 1988:132), koja je postakla seriju orfičkih teza i obnovu pitagorejskog koncepta "univerzalne harmonije" u delu Pika dela Mirandole.

⁶⁶ Ovu misao jasno je izrazio predsokratski filozof, milećanin Anaksimander: "ono iz čega stvari nastaju u to po nužnosti i propadaju, jer one prema odluci vremena, plaćaju jedna drugoj pravednu kaznu i odmazdu za svoju nepravičnost" (Jeger, 2007).

Platon je preuzeo od ranih grčkih filozofa⁶⁷ za koje je karakteristična recipročnost u poimanju društva i kosmosa. Među njim se ističe matematičar, filozof i mistik Pitagora. Platon usvaja pitagorejska uverenja o prirodi i čoveku i u dijalogu *Timaj* ili *O prirodi* naturalističkom tumačenju prirode (kosmos je “sklad”; univerzum je “jedinstvo”) pridružuje mističko-orfičko značenje “savršenstva”, “lepote”. Platon pesnicima dodeljuje ulogu “prenosilaca kosmičkog znanja”⁶⁸. U dijalogu *Fileb* Platon definiše harmoniju kao poredak dobara, a vrhovno “Dobro” shvata kao koegzistenciju jedinstva i mnoštva, čiji je simbol tetrada (u muzici će se taj simbol izjednačiti sa tetrahordom). Individualni karakteri grčkih naroda (Jonjana, Dorana...) ogledali su se u primeni odgovarajućih muzičkih modusa, koji su predstavljali njihov muzički stil, njihovu jedinstvenu “harmoniju”. Koegzistencija naroda, “Idealna država” prema Platonovoj zamisli, podrazumeva koegzistenciju muzičkih modusa⁶⁹.

9.3. Mersen: “univerzalna harmonija”

Duhovne vrednosti na kojima se temelji francuska kultura 17 veka postavljene su u Dekartovoj (*René Descartes, lat. Renatus Cartesius, 1596-1650*) racionalističkoj⁷⁰ misli. Matematičar i filozof, Dekart se može smatrati pokretačem naučne revolucije i utemeljiteljem antropocentrizma i subjektivizma. U Principima filozofije on iznosi koncept po kome je filozofija studija mudrosti, koja treba da rukovodi ljudskim aktivnostima, životom, zdravljem i umetnošću. Oslobođanjem ljudske misli od crkvenog otkrovenja i religiozne dominacije Dekart je doprineo prihvatanju antičke misli u francuskoj kulturi. U ranom delu *Musicae Compendium* iz 1618 on govori o teoriji i estetici muzike. Njegov pogled na univerzum i na ljudske afekte i strasti je mehanicistički.

Dekartov učenik Maren Mersen⁷¹ uspostavlja koncept “harmonije” u francuskoj muzici 17. veka. Mersen gradi svoju teoriju na Keplerovim stavovima izloženim u delu *De harmonica mundi*, po kojima je harmonija relacija, a muzika model tumačenja sveta. Značenje Mersenovog koncepta vidi se iz naslova dela *Harmonie univrselle, contenant la theorie et la pratique de la Mvsique, 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* objavljenog godine 1636: harmonija je po njemu istovremeno muzička teorija i praksa, znanje o prirodi zvuka i ritmova, konsonancama, disonancama, žanrovim, modusima, kompoziciji, glasovima, pevanju i svim

⁶⁷ “Harmonija” je za predsokratike bila: Nomos-božanski zakon jedinstva (Parmenid); Logos-suština bića, napetost (Heraklit); odnos Philia- Neikos, odnos ljubavi i zavade (Empedokle); Katharmoi-put istine (orfički pijetizam, Pitagora); SPHAİROS-krug, mirovanje, skrovište harmonije (eshatološka uverenja orfičara); ili Duhovno uređenje čovečanstva (Prodik). (Jeger, 2007).

⁶⁸ Često se polemische Platonova ideja da pesnike treba proterati iz države izložena u X poglavlju *Države*, međutim u dijalogu *Timaj, ili O prirodi* Platon poetu shvata kao kreatora koji prenosi znanja sa konceptualnog na fizički plan putem metafore, a za odnos konceptualnog i fizičkog on uvodi pojam “kosmička korespondencija”.

⁶⁹ Svako pleme u staroj Grčkoj imalo je drugačiju “harmoniju”, pod kojom Platon podrazumeva muzički stil: jonjani mek, dorani strog, frigijci strasni, dirljiv. Razmatrajući pojam “dobre i loše muzike” Platon analizira moduse koji su bili u upotrebi: hipodorski i hipolidijski modusi izazivaju bol i ne preporučuje ih, jonski i lidijski su oslabljujući i mlitavi, hipolidijski navodi na raskalašnost. Platon preporučuje dorski i frigijski stil, prvi muževan, ozbiljan i veličanstven, za čoveka u ratu, a frigijski blag za mir, molbe bogovima, bez oholosti, razuman i smeran.

⁷⁰ Racionalistička francuska kultura nije spremno prihvatila doktrine renesansnih mistika. Renesansni francuski doktor medicine i okultista Symphorien Champier (1471-1538), autor dela *Concordia discors, e pluribus unum* (Heninger, 1974: 153), bio je predmet ismevanja u Rableovom delu *Gargantua i Pantagruel*.

⁷¹ Marin Mersenne (1588-1648) pripadnik reda Male braće školovao se u okviru reda Jezuita. Studirao je matematiku i muziku kod velikana kao što su Dekart i Etjen Paskal, a saradivao je sa vrhunskim naučnicima svog doba iz Italije (Giovanni Doni, Galileo Galilej), Holandije (Constantin Huygens) i Engleske.

vrstama harmonskih instrumenata. Mersenova matematičko-muzička istraživanja predstavljaju nastavak Pitagorinih proračuna konsonanci, formiranja modusa i pokušaj rešavanja problema temperacije. Problematika temperacije⁷² je pitanje mogućnosti koegzistencije prirodnih modusa u 12 tonskoj skali. Krajem renesanse muzički teoretičari predlažu jednaku temperaciju 12 tonske skale⁷³, ali u praksi to rešenje nije bilo prihvaćeno. Jednaka temperacija je veštačka, jer glas, duvački i gudački instrumenti spontano teže čistim, prirodnim intervalima. Za Mersena, kao i za većinu baroknih kompozitora, jednaka temperacija predstavlja gubitak beskonačnosti, svođenje svih modusa na istu boju.

Mersen takođe govori o različitim problemima interpretacije. Nebesku "harmoniju sfera" i njen odraz u proporcijama skladnih tonova monokorda on tumači kao osnov misteriozne moći koju muzika ima u čovekovom mikrokosmosu. Ponavlja se Mersen govori o utilitarnoj moći harmonije (*utilite de l'harmonie*) pozivajući se na Tertulijanov pojam *modulabantur Christum* i identifikujući Orfeja sa Hristom (Magnard, 2011: 34). U tetrahordu vidi muzičku metaforu četiri karaktera (*humeurs*) i na taj način harmoniju izjednačava sa *tembrom*. Ulazi u polemiku sa Zarlinom i V. Galilejem u želji da pretvori ekspresiju u značenje. Mersen otkriva na koji je način značenje skriveno u ekspresiji: "ono je samo *eho*" i u tom smislu je bliži Avgustinu nego Dekartu. Mersen formira koncept zadovoljstva (fr. *plaisir*): muzika je jezik, ona izražava smisao, utelovljuje duh, njeno značenje prenosi se zahvaljujući zadovoljstvu koje izaziva. Mersen sledi antropocentrične ideje i uspostavlja primat umetnosti nad naukom, čoveku daje primat u razumevanju harmonije sfera: harmonija je univerzalna, ali čovek je taj koji je njeno merilo. Mersenov univerzalistički pojam "harmonije" odgovarao je apsolutističkoj monarhiji Luja XIV, njenom čvrstom uređenju i hijerarhiji podanika: kao što je apsolutistička Država za Luja XIV sveukupnost i poredak profesija, aktivnosti i individua unutar nje, tako je "harmonija" za Mersena jedinstvo i poredak modusa, ritmova i zvučnih boja. Muzika Lilija (*Jean-Baptiste Lully* ili *Giovanni Battista Lulli*, 1632-1687) u najboljem svetlu odražava francuski klasicizam i predstavlja realizaciju Dekartovih i Mersenovih ideja, kao i demonstraciju apsolutizma Luja XIV. Lilijeva operaska tematika, veličanstveni orkestar i pompezni karakter muzike, imali su ključnu ulogu u formiranju predstave "univerzalne harmonije" na dvoru Kralja Sunca.⁷⁴

⁷²U skladu sa značenjem termina na latinskom "temperament" je balans elemenata u mešavini. Osnovni problem sa kojim se suočavamo pri postavi "temperamenta" je nemogućnost štimovanja intervala u 12 tonskoj skali tako da svi budu čisti. Interval se može predstaviti odnosom frekvencija dva tona. Oktavu čini odnos 1:12, kvintu 2:3, kvartu 3: 4 i td. Tri uzastopne čiste velike terce $(5:4)^3=125:54$ manje su od oktave (128:64) razlika se naziva *diesis*; takođe, četiri kvinte nisu identične intervalu od dve oktave i terce, razlika se naziva sintonička koma; slično se pokazuje da dvanaest uzastopnih kvinti formiraju interval širi od 7 oktava, a razlika se naziva pitagorejska koma. Čiste terce i čiste kvinte imaju suprotne tendencije što znači nemogućnost "čistog temperamenta", odnosno štimovanja svih čistih intervala unutar oktave. Kompromis se može ostvariti na beskrajno mnogo načina: u srednjem veku je bio cilj ostvariti što više čistih kvinti, pa je korišćena pitagorejska temperacija (*Pythagorean temperament*); u renesansi se favorizuju čiste terce i koristi se minton temperacija (*Meantone temperament*); barokni kompozitori koristili su raznovrsne modifikacije mintona, a želja im je bila da obezbede najbolje trozvuke u tonalitetima s manjim brojem predznaka. Posledica nejednake temperacije je različit karakter modusa i tonaliteta na različitim stupnjevima; u jednakoj temperaciji nema nijednog čistog intervala u oktavi (sve kvinte su jednako sužene, terce jednako proširene, svaki polustepen proširen je zadvanaesti deo pitagorejske kome) i mada se javlja dosta rano, u praktičnoj primeni je tek od 19 veka.

⁷³Jedna od najranijih rasprava o jednakoj temperaciji potiče iz Aristoksenovih spisa iz 4 veka pre Nove ere. Dva teoretičara su istovremeno i nezavisno jedan od drugog pronašli najpribližnije rešenje jednake temperacije Zhu Zaiyu 1584 i Simon Stevin 1585 (dvanaesti koren broja 2 pojavljuje se prvi put na zapadu u njegovom *Van De Spiegheling der singconst* (1605). Jednakou temperaciju nije bilo samo teško proračunati, već i postaviti, sva rešenja samo su aproksimacije. Italijanski muzičari i teoretičari Zarlino (1517 –1590) i Vincenzo Galilei, otac Galileo Galileja prvi su se zalagali za uvođenje jednake temperacije u renesansi. Jednu generaciju kasnije Mersen predstavlja nekoliko mogućnosti temperacije harmonskih instrumenata.

⁷⁴Dvorske svečanosti doba Luja XIV odražavaju viziju "harmonije univerzuma": veliki balovi održavali su se kraljevskoj palati Palais Royal, a njihova pitagorejsko-platonistička baza ogledala se u pažljivo isplaniranim geometrijskim figurama završnog *grand ballet* u kom su učestvovali predstavnici visokog plemstva i sam Kralj.

9.4. Promena: od klasicizma ka estetski osećanja

Evropska muzika baroknog perioda odlikuje se suprotstavljanjem francuskog i italijanskog stila. Italijanski barok u skladu sa idejama kontrareformacije usvaja misticizam⁷⁵, dok francuski stil ima drugačiji put razvoja, ograničen kartezijanskom strogošću Dekartovog racionalizma. Tokom 17 veka italijanski barokni stil je razvio svoje osnovne karakteristike (prelazak sa modalnosti na tonalitet, ekspresivnost, hromatiku, instrumentalnu tehniku), dok je francuski zadržao renesansnu praksu (muzika je pretežno bila modalna, vokalna muzika bila je podređena metrici govora, a instrumentalna plesnoj metrici)⁷⁶. Transformacija konzervativnog francuskog stila biće moguća tek nakon temeljnih ideoloških i duhovnih promena.

Ideje ove dvojice filozofa bile su pokretač promena. Oko 1688, došlo je do sukoba "starih i modernista" ("*Querelle des Anciens et des Modernes*")⁷⁷. Suština rasprave starih i modernih je pojam individualnosti, a njena posledica subjektivizacija ukusa. Prevlast osećanja izaziva stanje neizvesnosti i nestabilnosti: "Ako razum klasiciste predstavlja univerzalno merilo, osećanje je svojom suštinom osuđeno na promenu" (Feri, 1994: 50). Pojava novog društvenog sloja intelektualne elite, koja je zahvaljujući svojoj "izvrsnosti" mogla da osvoji aristokratske titule, pokrenula je ideje o "aristokratskom vaspitanju". Pojam "vrline", "savršenstva" ("*arete*"), sadržan je u etimologiji aristokrate, a put njenog dosezanja bilo je bavljenje naukom i umetnošću, posebno muzikom kao jednom od *ars liberalis* (veštine dostojne slobodnog čoveka). Preobražaj duhovne klime i ideološke promene uticale su na potrebu za "ujedinjenjem ukusa" (italijanskog i francuskog) u umetnosti. Pokretači "ujedinjenja ukusa" bili su predstavnici francuske aristokratije koja se osnažila i osamostalila u periodu krajem 17 veka, periodu zalaska Kralja Sunca, kraja vladavine Luja XIV. Značajnu ulogu u favorizovanju italijanskog stila imali su jakobitski dvor u egzilu i dvor budućeg Regenta Filipa II Orleanskog, koji su se suprotstavili ukusu Versajskog dvora (Fader, 2007).

9.5. Kupren: "harmonija redova"

Kupren (François Couperin, 1668-1733), poznat kao Kupren Veliki, stvarao je u periodu vladavine tri kralja: Luja XIV, Regenta Filipa II Orleanskog i Luja XV. Kupren je jedan od najznačajnijih zagovornika ujedinjenja francuskog i italijanskog "ukusa", pored njegovog zaštitnika i učitelja Šarpantjea (*Marc-Antoine Charpentier*, 1643-1704). Šarpantje uvodi pojam "energije modusa", karakteristične

⁷⁵ U skladu sa duhom kontrareformacije predstavnici italijanskog stila usvojili su neoplatonističku misteriju. Prisutna u renesansi u obliku numeričkog simbolizma, u barok se ona prenosi kao teorija ekspresije. Suština orfizma (dogmatskog patosa) koji su usvojili neoplatoničari, bilo je individualno iskustvo božanskog, a ekstaza (strast duše) stanje u kom se iskustvo o božanskom otkriva u posvećenju i misterijama.

⁷⁶ Iako se Mersén divio italijanskom stilu i zagovarao umetnost diminucije *passaggi* i izražavanja afekata *esclamazione* prisutne u Kačinijevim (Giulio Romano Caccini, 1551-1618) *Le Nuove musiche*, majstori francuskih dvorskih arija *airs de cour* negovali su kult jedinstva poetske metrike sa muzičkom metrikom. Malherb (François de Malherbe, 1555-1628) je uspostavio "poetski rečnik" i smatrao da svako iskoračenje iz njega odražava loš ukus. Rezultat toga je bilo suženje ekspresije kako reči tako i muzike. Rafinman u ornamentaciji i ograničeni dijapazon kretanja odgovarali su atmosferi dvorske artificijelne otmenosti.

⁷⁷ Modernisti negiraju principe po kojima antička kultura može i treba da bude uzor za izgradnju savremenog društva. Osnova njihovih stavova je promena etičkih ideala, kao vrhovni cilj oni ističu slobodu individualnog života. Humanizam starih i modernih bazirani su narazličitim vrednostima: dok se kod starih veliča poniznost, herojstvo, pompeznost, moderno doba u prvi plan postavlja samouverenost, ingenioznost i intimu pojedinca. Promena odnosa prema čoveku, svest o čoveku kao individui, nesavršenom biću, dovela je do suprotstavljanja pojedinačnog i univerzalnog.

atmosfera tonskog materijala koja proizilazi iz nejednake temperacije harmonskog instrumenta (italijani su favorizovali meantone temperaciju, u kojoj se boje tonaliteta izrazito razlikuju). "Energija modusa" bila je integracioni faktor, svojevrsni oblik "harmonije" u muzici u kojoj modusi postupno prelaze u tonalitete, boja, atmosfera, jedinstveni karakter i sredstvo ekspresije.⁷⁸ Ponavlja se

Kuprenov jasno izražen cilj ujedinjenja ukusa (kroz naslov zbirke kamernih dela Ujedinjeni ukusi (*Les goûts réunis*) prisutan je i u njegovom opusu za čembalo solo, gde prerasta u nameru izgradnje kompleksnog racionalno-umetničkog muzičkog univerzuma, svojevrsne enciklopedije ideala i vrednosti. Kupren formira novi tip svite za čembalo "red" (fr. *ordre*) kao niz karakternih komada povezanih istom muzičkom atmosferom, modalnom bojom i idejnim asocijativnim postupkom. Pretpostavka koju je izrazio Bomon (*Olivier Baumont, L'ordre chez Francois Couperin', Francois Couperin: nouveaux regards, Villecroze, 1995*), da je Kupren uvođenjem muzičkih "redova" sledio zamisli Luja XIV o uvođenju originalnih francuskih redova u arhitekturi (nasuprot poznatim: jonski, dorski...) može se usvojiti, ona vodi ka ideološkom tumačenju Kuprenove muzičke forme. Kuprenovi komadi uobičajeno se tumače kao igre, žanr scene ili portreti aristokratije iz njegovog okruženja. Autor poglavlja smatra da je takvo tumačenje, prenošenje postupka koji je primeren kasnijim umetnicima, Ramou, neadekvatno u Kuprenovom slučaju. Brojini mitološki likovi kriju se među naslovima komada, takođe mnoga imena i prezimena skrivaju simboliku, metaforu, alegoriju. Integralno simbolično tumačenje Kuprenovih intrigantnih naslova (poređenjem svih komada u istom modusu) razotkriva Kuprenov "poredak modusa"⁷⁹. Kao prolongacija i modifikacija Šarpantjeove "energije modusa", Kuprenov "poredak modusa" predstavlja pitagorejsko-orfički "put usavršavanja". Kuprenova muzika nalazi se na granici modalnosti i tonalnosti, a modus obuhvata istoimeni dur i mol (kao suprotnost svetlo-tama). Kuprenov "poredak modusa", osnova je njegove vizije "harmonije redova". Poredak modusa dat je u nastavku poglavlja, a u zagradama su navedeni naslovi komada koji su bili inicijalni za njegovo tumačenje:

A/a modus duha (*La Logivière-Uobrazilja*)

B modus prirode (*Les Baricades Mistérieuses-Misteriozne prepreke*)

C/c modus znanja (svetlosti) (*La Monflambert-Plameni vrh, Les Ombres Errantes-Lutajuće senke, alegorija "Platonove pećine"*)

D/d modus razuma (mere) (*Julliette-Julija*) u 14 redu Kupren govori o pticama metaforički, asocijacija na Šekspira i Julijin monologu o "slavuju i ševi", simbolima suprotnih težnji ljubavi i razuma

Es modus inspiracije, (*La Visionaire-Vizionar*)

e modus ljubavi, (*La Reine des Cœurs-Kraljica srca*)

F/f modus smelosti (talenta), (*L'Audacieuse-Smelost, Les Tricoteuses-Pletilje*)

fis modus bola (ekstaze), (*L'Epineuse- Trnovitost, put ka La Sophie-Mudrost*)

G/g modus umetnosti, (*Les Graces incomparables -Neuporediva milost*)

h modus savršenstva, (*Les Lis naissans-Ljiljani se rađaju; L'Exquise-Savršenstvo*)

Čembalističke svite bile su osnov Kuprenovog pedagoškog angažmana na dvoru i on ih je osmislio kao vodič u postupku aristokratskog vaspitanja. Negovanje tradicije i razvijanje duhovnih vrednosti: imaginacije, mašte, ukusa, uravnotežavanje karaktera, negovanje plemenitosti i velikodušnosti, kao

⁷⁸ Šarpantje obrazlaže porebu za transpozicijom modusa: prvi razlog je prilagođavanje različitim glasovima, drugi izražavanje različitih strasti, primenom odgovarajuće energije modusa (*Pourquoi les transpositions de modes? La première et moindre raison c'est pour reindre la même pièce de musique chantable par tout sorte de voix. La seconde et principe raison c'est pour l'expression des différentes passions, à quoi la différente énergie des modes est très propre*). <http://www.charpentier.culture.fr/fr/html/compo/>, 15.05.2012.

⁷⁹ Problematika je detaljno obrazložena u doktorskom umetničkom projektu autora poglavlja (Kutlača, 2012)

krajnji cilj su imali dostizanje savršenstva- formiranje ličnosti idealnog dvoranina. Integralni Kuprenov čembalistički opus može se shvatiti kao “univerzum karaktera” ili “harmonija redova”.⁸⁰ Kupren, kraljevski učitelj interpretacije muzike, povezuje francusku inspiraciju antikom sa potrebom za modernizacijom, koju shvata kao potrebu za individuacijom društva. Ideje vodilje redova se granaju kroz francusko društvo Kuprenovog doba, analiziraju ga, uspostavljaju asocijaciju sa stvarnim ličnostima i stvarnim događajima, ali proizilaze iz idealizovanog jezgra moralnih vrednosti. Tražeći put ka modernizaciji muzike na prelazu 17 u 18 vek, Kuprenovi komadi koji se mogu povezati sa određenim istorijskim ličnostima nisu, prema mišljenju autora poglavlja, njihov muzički portret, već obratno, ton komada unutar jednog “reda” za koji je nemoguće pronaći pravu definiciju, pripaja se liku čiji je individualni karakter poznat savremenicima. U skladu sa platonizmom vrhovne ideje izražene su muzikom, muzička dela nisu odblesak stvarnosti, već odblesak ideja, njihova realizacija konkretnom pojavom, “utelovljenje duha”. Kuprenov opus demonstracija je ujedinjenja italijanskih elemenata ekspresije sa francuskom klasicističkom vizijom ljudskog društva kao “univerzuma” vrednosti.

9.6. Sciјentistički odnos prema “harmoniji”⁸¹

Sukob klasicističke estetike i estetike osećanja potiče iz 17 veka ali se nastavlja i u 18 veku. Povratak ideji univerzalizma u 18 veku treba potražiti u rečima dogmatskog racionaliste Batea (*Charles Batteux*, 1713-1780) u delu “*Lepe umetnosti svedene na jedno isto načelo*” (*Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 1746). Bate sugerše da estetski model treba potražiti u Njutnovoj fizici: “isto kako što on svodi raznovrsnost nebeskih fenomena na jedinstveno načelo ‘univerzalnu gravitaciju’, tako i u sferi estetike treba težiti svođenju raznovrsnosti pravila koja konkretno dejstvuju u umetničkim delima na jedno i isto pravilo” ... (Feri, 1994: 44).

Prosvetiteljstvo je proizvod usvajanja demokratskih ideala i rađa se uporedo sa jačanjem buržoazije. Modernisti (koji su izašli kao pobednici iz sukoba “*Querelle des Ancuēnes et des Modernes*”) transformisali su racionalistički pojam “univerzalne harmonije” u estetsku “senzaciju harmonije”. Prosvetitelji transformišu “harmoniju” u “doktrinu”- znanje koje može biti dostupno svima. Ramo deluje kao umetnik u tom periodu, a kao mislilac lično pripada uskom krugu uglednih prosvetitelja (bio je u korespondenciji sa filozofima Dalamberom i Volterom, naučnicima Ojlerom i Bernulijem). Kao teoretičar muzike Ramo je autor nove doktrine o inverziji akorada i principima akordskih progresija koju će nazvati “nauka o muzičkoj harmoniji”. Ramoov pojam harmonije predstavlja demonstraciju Bateove ideje “jedinstvenog načela”. Kao kompozitor, poznato je da je Ramo (nasuprot grupi poklonika italijanske muzike, među kojima su bili istaknuti Fransoa Kupren i Šarpantje) zagovornik povratka francuskoj tradiciji. Sama odrednica “nauka o harmoniji” kontroverzna je, moderna i konzervativna u isto vreme: Ramo postupa kao poklonik prirodnih nauka, istražuje fizičke i akustičke zakonitosti, deluje kao naučnik, ali uspostavlja (ono što se danas često gubi iz vida) vezu svojih otkrića sa antičkom idejom “harmonije” koja je u francuskoj kulturi znak prisustva neoplatonističkih zamisli o formiranju idealnog društva.

Demokratski znanja, odraziće se na nove podele u pomanju “harmonije”. U sukobu poznatom pod nazivom “*rasprava bufona*” (“*Querelle des Bouffons*”, 1752-1753), akteri Ramo i Ruso zastupaju različite stavove prema muzici i značaju “harmonije” u njoj. Suština njihovog sukoba je različito shvatanje prirode: dok je za Ramoa priroda fizička realnost u kojoj deluju matematičke zakonitosti, za Rusoa je u pitanju priroda čoveka, njegov unutrašnji svet strasti i osećanja. Ramo u muzici daje primat

⁸⁰ Kuprenovih 233 komada za čembalo čine 27 svita “redova” svrstanih u 4 sveske (analogno 4 elementa: zemlja, voda, vatra, vazduh) koje su posvećene: tradiciji, osećajnosti, društvenom životu i svetu ideja.

⁸¹ Savremeni filozof Cvetan Todorov u delu *Nesavršeni vrt* identifikuje 4 suprotstavljene porodice u periodu prosvetiteljstva: konzervativce, individualiste, humaniste, sciјentiste, poslednje tri identifikuje kao moderniste. Todorov, Cvetan. (2003). *Nesavršeni vrt: humanistička misao u Francuskoj*. Beograd: Geopoetika

harmoniji, dok je za Rusoa važnija melodija koja odražava strasti akcentovanjem govornih reči (*Marques de Almeida*, 2014). I za Ramoa melodija je takođe važna, ali u skladu sa osnovnim principima njegove teorije, "dobra" melodija zasnovana je na harmoniji. Stav o primatu harmonije Ramo je izrazio jasno u delu *Observacije o našem instinktu za Muziku i o principima zvuka (Observations sur notre Instinct pour la Musique et sur son Principe, 1754)*: "Tout est dit quand (la nature) a une fois prononce"⁸². "L'harmonie qui cause cet effet n'est point jettée au hazard; elle est fondée en raisons, et autorisée par la nature même"⁸³. Ruso poređenjem muzike sa govorom, insistiranjem na slobodi, neposrednosti i jednostavnosti u izražavanju, harmoniji dodeljuje beznačajnu, prateću ulogu. Sukob sa Rusoom je Ramoa podstakao na nova eksperimentalna akustička istraživanja, koja su bila potvrda realnog fizičkog prisustva zakonitosti "harmonije". Matematičkim putem kao i Mersen, Ramo naslućuje tembr, pa postupkom analiza-sinteza u orguljskim eksperimentima demonstrira prisustvo viših harmonika u formiranju boje osnovnog tona. Boja je ta koja ima "misteriozno" dejstvo na čoveka, boja je fuzija, moguće je razložiti je analogno razlaganju svetlosti na dugine boje. Ramo takođe eksperimentiše sa funkcionisanjem rezonantnog tela instrumenta i delovanjem akustike prostorija. Na osnovu analogije sa rezoniranjem fizičkih tela u prostoru, Ramo uvodi psihološki pojam "rezonance" kao principa delovanja muzike na čoveka (Fales, 2005). "Rezonanca" ima svojstvo sjedinjavanja, čula se mogu prevariti, a cilj je doživeti totalitet, "harmoniju". Ramoova istraživanja uspostavljaju most između antičkih uverenja o koherentnosti univerzuma i savremenih naučnih otkrića.

Ramoovo delo je demonstracija želje za integriranjem razdvojenih disciplina znanja i umetnosti i prizivanje idealizma "zlatnog doba" Francuske kulture. Ramoov pojam "harmonije" odražava dualizam njegovog naučnog stava i ideološkog kulturnog opredeljenja. Ramo je u datom istorijskom trenutku bio poražen, Rusoovi stavovi su odneli pobedu. Ramoov ogroman umetnički opus, zasnovan na ambivalentnoj ideji "harmonije", nestao je sa umetničke scene u periodu francuske buržoaske revolucije (smatra se da je uzrok tome to što je ušao je u službu dvora, mada tek na samom kraju svoje karijere, međutim plemstvo mu nije ukazalo poverenje, opera *Boreanci* nije izvedena zbog prisustva revolucionarnih ideja o slobodi), a sa njim i njegova dualistička vizija "harmonije".

9.7. Zaključak

Naturalističko, mističko (*orfičko*) ili scijentističko viđenje univerzuma, u kojima muzika ima ulogu "eha", "ideala" ili "znanja" o univerzalnim vrednostima, analogno je odgovarajućim vizijama idealnog društvenog uređenja: apsolutističkog, aristokratskog ili demokratskog. Razlika u shvatanjima francuskih umetnika 17 i 18 veka, evidentna u metodama koje koriste, odražava se i na njihove koncepte "harmonije": 17 vek karakteriše kartezijanska metoda, "harmonija" se poima dedukcijom na osnovu vizije univerzuma; umetnici na prelazu 17 u 18 vek daju prednost doživljaju, senzibilitetu, "harmonija" postaje integrišući faktor, atmosfera; prosvetitelji favorizuju eksperimentalnu potvrdu fizičkih zakonitosti, "harmonija" se prepoznaje u fizičkoj pojavi "rezonance" i psihičkoj "poimanja totaliteta". Sve njih povezuje jedna nit: umetnik i umetnost ne izlaze izvan okvira prirode. Krajem 18 veka postavlja se problem iracionalnosti umetničkog dela i umetnost stiže autonomiju u odnosu na društvo- ideja "harmonije" gubi društvenu dimenziju i pretvara se u estetsko-teoretski pojam.

⁸² "Sve je već jednom rečeno (priroda) je to izgovorila". Lettre aux philosophes, Memoires de Trevoux, aout 1762, p. 2049)

⁸³ "Harmonija koja uzrokuje taj dojam nije slučajno nabačena; ona je razložno zasnovana i odobrila ju je sama Priroda (Notice bibliographique par Philippe Lescat, Jean-Philippe Rameau, Fac-simile Jean-Marc Fuzeau, Courlay, France, C 1987).

9.8. Literatura:

- [1] Bann, S., 2004. *Značenje interpretacija (orig. Meaning of interpretation)*. In: R. S. Nelson and R. Shiff, ed. *Kritički termini istorije umetnosti (orig. Critical Terms for Art History)*. Translated from English by Lj. Petrović and P. Šaponja. Novi Sad: Svetovi. 170-187.
- [2] Charpentier, M. A., 2012. *Les règles de composition*. [online] Available at: <http://www.charpentier.culture.fr/fr/html/compo/> [Accessed 15 May 2012].
- [3] Didier, B., 1985. *La musique des Lumières: Diderot, l'Encyclopédie, Rousseau*. Paris: Presses Universitaires de France. 479.
- [4] Fader, D., 2007. *Philippe II d'Orleans's "chanteurs italiens", the Italian cantata and the gouts-reunis under Louis XIV*. *Early Music*, XXXV(2), 237-249.
- [5] Fales, C., 2005. *Listening to Timbre during the French Enlightenment*. Proceedings of the Conference on Interdisciplinary Musicology (CIMOS). Montréal (Québec), Canada, 10-12 March 2005. [pdf] Available at: http://oicrm.org/wp-content/uploads/2012/03/FALES_C_CIM05.pdf [Accessed 26. oktobra 2014].
- [6] Feri, L. (orig. Luc Ferry), 1994. *Homo Aestheticus: otkriće ukusa u demokratskom dobu (orig. Homo Aestheticus.L'invention du goût à l'âge démocratique)*. Translated from French by J. Stakić. Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- [7] Goldman, L. (orig. Lucien Goldman), 1980. *Skriveni Bog, studija tragične vizije u Paskalovim Mislima i Rasinovom pozorištu (orig. Le Dieu Caché)*. Translated by M. Zdravković and N. Bertolino. Beograd: BIGZ.
- [8] Heninger, S. K. Jr., 1974. *Touches of Sweet Harmony, Pythagorean Cosmology and Renaissance Poetics*. San Marino California: The Huntington Library.
- [9] Jeger, V. (orig. Werner Wilhelm Jaeger), 2007. *Teologija ranih grčkih filozofa, Gilfordova predavanja 1936 (orig. The Theology of the Early Greek Philosophers (Gifford Lectures) 1936)*. Translated from English by B. Gligorić. Beograd: Službeni glasnik.
- [10] Lescat, Ph., 1987. *Notice bibliographique par Philippe Lescat*. In: *Jean-Philippe Rameau, Nouvelles Suites de Pièces de clavecin avec de remarques sur les différents types de musique*. Fac-similé Jean-Marc Fuzeau, La musique Française classique de 1650 à 1800. Editions J. M. Fuzeau S. A. Courlay, France, Achevé d'imprimer en Novembre 1987.
- [11] Magnard, P., 2011. *L'harmonie universelle de Georges de Venise à Marin Mersenne*. [pdf] Available at: <http://centre-bachelard.u-bourgogne.fr/Z-magnard.pdf> [Accessed 26 June 2011].
- [12] Marques de Almeida, J. O., 2014. *Harmony and Melody as "Imitation of Nature" in Rameau and Rousseau (Sketch of the oral presentation)*. [pdf] Available at: <http://www.unicamp.br/~jmarques/pesq/RamRoussEng.pdf> [Accessed 26 October 2014].
- [13] Moritz, R., 2003. *Les Boréades "tragédie en musique" en five acts: posthumous opera*. [DVD booklet] Waldron, Heathfield, East Sussex, U.K.: Opus Arte.
- [14] Stojanović Kutlača, S., 2012. *Pristup interpretaciji karakternih komada za čembalo francuskog baroknog kompozitora Fransoa Kuprena baziran na platonističkom konceptu univerzalne harmonije (The Approach to Interpretation of Harpsichord Character Pieces by French Baroque Composer François Couperin, based on Platonic Concept of Universal Harmony)*. Doctoral art project. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti (Faculty of Music Art).
- [15] Todorov, C. (orig. Tzvetan Todorov), 2003. *Nesavršeni vrt: humanistička misao u Francuskoj (orig. Le jardin imparfait)*. Translated by Jovan Popov. Beograd: Geopoetika.
- [16] Tomlinson, G., 1988. *The Historian, the Performer, and Authentic Meaning in Music*. In: N. Kenyon, ed. *Authenticity and Early Music: A symposium*. Oxford, New York: Oxford University Press. 115–136.
- [17] Tunley, D., 2004. *François Couperin and 'The Perfection of Music'*. Ashgate Publishing Limited.

10.RAMO: SCIJENTISTA I HUMANISTA⁸⁴

10.1. Uvod

Godina 2014 kao 250 godišnjica smrti velikana francuske muzike Žan Filip Ramoa, prilika je da preispitamo njegovo ukupno teoretsko i umetničko delovanje. Potrebno je da postavimo pitanje zbog čega je delo ovog, najvećeg francuskog umetnika XVIII veka, danas relativno nepoznato i neprepoznatljivo široj publici ili bar manje poznato od muzike Baha, Hendla pa i mnogih manje značajnih baroknih kompozitora. Ramo je danas (ako se izuzmu krugovi poklonika istorijski informisane izvođačke prakse, odnosno "rane" muzike) poznat obrazovanom auditorijumu pre kao teoretičar, utemeljitelj nauke o muzičkoj harmoniji, nego kao kompozitor. Preispitivanje Ramoovog dela vodi nas u smeru analize istorijskog sukoba sa Žan Žak Rusoom poznatog pod nazivom "rasprava bufona". Možemo postaviti dva pitanja: ko je bio pobednik tada u XVIII veku i koga je istorija učinila pobednikom. Ruso je daleko manje talentovan kompozitor i umetnik, pa u njegovom slučaju i nije iznenađujuće što njegova dela ne žive danas na sceni. Ipak, istorijski gledano Ruso je pobednik, principi za koje se on zalagao preneli su se u narednu muzičku epohu, muzički klasicizam. Ramo je bio najveći muzičar svog doba u Francuskoj, njegova dela su nestala sa scene, bilo je potrebno da prođe dva veka da se ona obnove i ponovo predstave publici. Razotkrivanje Ramoovog dela je složen proces s obzirom da je i njegova ličnost kompleksna: on je bio kompozitor, čembalista, orguljaš, muzički teoretičar, publicista, saradnik Enciklopedije i filozof. Za razumevanje Ramoovog ukupnog umetničkog delovanja, potrebna je rekonstrukcija celokupnog sistema vrednosti epohe u kojoj je stvarao, periodu francuskog prosvetiteljstva.

10.2. "Igra četiri porodice"

Savremeni umetnici koji pripadaju domenu tzv. rane muzike posvećeni su "revitalizaciji" dela barokne epohe. Njihove aktivnosti traganja za stilskom interpretacijom podrazumevaju: istraživanje istorijskih sonornosti (instrumentalnih i vokalnih); istorijske izvođačke prakse; kao i tumačenje simbolike, društvenog i kulturološkog značenja dela odgovarajuće pretklasične istorijske epohe. Ovim poglavljem se traga za vezom između s jedne strane aktivnosti Ramoa kao čembaliste, orguljaša, operskog kompozitora i muzičkog teoretičara i s druge njegovim odnosom prema tokovima u društvu, nauci i filozofiji u periodu francuskog prosvetiteljstva. S tom svrhom, potrebno je najpre da se pozovemo na stavove savremenog filozofa Todorova, autoriteta za tumačenje epohe prosvetiteljstva. Cvetan Todorov (Todorov, 2003) identifikuje 4 sukobljene porodice u periodu razvoja francuskih prosvetiteljskih ideja: konzervativce, scijentiste, individualiste i humaniste. Poslednje tri predstavljaju tri smera u kojima se kreće misao novog doba i on ih kvalifikuje kao moderniste. Koliko god ova podela bila simbolična i fiktivna, neki nepomirljivi elementi odlikuju pripadnike različitih grupa, nezamislivo je da jedna osoba istovremeno može da objedini ove aspekte, osim u originalnoj i kontroverznoj ličnosti umetnika. Period prosvetiteljstva ključan je za formiranje modernog pogleda na čovekovu prirodu, društvenu ulogu i svet u celini. Ramo deluje kao umetnik u tom periodu, a kao mislilac lično pripada uskom krugu uglednih prosvetitelja (bio je u korespondenciji sa filozofima Dalamberom i Volterom, naučnicima Ojlerom i Bernulijem). Kao teoretičar muzike Ramo je autor nove doktrine o inverziji akorada i principima akordskih progresija koju će nazvati "nauka o muzičkoj harmoniji". Kao kompozitor, poznato je da je (nasuprot grupi poklonika italijanske muzike, među kojima su istaknuti npr. Fransoa Kupren i Šarpantje) zagovornik povratka francuskoj tradiciji. Ramo je, dakle, konzervativac i modernista, konzervativac u domenu izraza i uloge muzike, a modernista u tehničkom domenu. Sama odrednica "nauka o harmoniji" kontroverzna je i otkriva taj dualizam: Ramo postupa

⁸⁴ U ovom poglavlju izložen je tekst rada autora, saopšten u zborniku: Tematski zbornik radova sa naučnog skupa "Tradicija kao inspiracija: Vlado Milošević: etnomuzikolog, kompozitor i pedagog", Banja Luka, 11-12 april 2014, Akademija umjetnosti Univerziteta u Banja Luci, Akademija nauka i umjetnosti Republike Srpske, Muzikološko društvo Republike Srpske, 2015, ISBN 978-99938-27-16-0, COBIS.RS-ID 4960536, str. 255-263

kao poklonik prirodnih nauka, istražuje fizičke, akustičke zakonitosti, deluje kao naučnik, ali uspostavlja (ono što se danas često gubi iz vida) vezu svojih otkrića sa antičkom idejom "harmonije" koja je u francuskoj kulturi znak prisustva neoplatonističkih zamisli o formiranju idealnog društva. Filozofsko značenje termina "harmonija", prisutno je u periodu francuskog klasicizma, francuskoj kulturi XVII veka, pa odabranjem termina "harmonija" za svoju inovativnu teoretsku doktrinu, Ramo demonstrira "konzervativnost".⁸⁵ Zbog napretka nauka i pojave individualizma modernisti uspostavljaju nove principe koji će dovesti do rušenja antičke ideje univerzalne harmonije. Pokušaji da se priroda podvrgne promenama u skladu sa unapred datim idealima više nije privlačan, u njemu se nazire veštačka transformacija. Odnos prema prirodnom i veštačkom u osnovi je novog sukoba u kome su akteri bili Ramo i Ruso. A muzika je bila polje na kome su oni pred očima francuske javnosti demonstrirali svoje nepomirljivo suprotstavljene stavove.

10.3. Ramo i Ruso

Ključ za tumačenje sukoba poznatog pod nazivom "rasprava bufona" (koji je trajao skoro dve godine polovinom XVIII veka, 1752-1753), u kome su glavni akteri bili Ruso i Ramo, je uočavanje razlike u njihovom shvatanju pojma prirode: dok je za Ramoa priroda fizička realnost u kojoj deluju matematičke zakonitosti, za Rusoa u pitanju je priroda čoveka, njegov unutrašnji svet strasti i osećanja. U skladu s tim uverenjima, za Ramoa u muzici primat ima harmonija, kao nauka o kombinaciji konsonantnih zvukova koja se bazira na rezonantnosti fizičkih tela, dok je za Rusoa važnija melodija kao umetnost koja odražava strasti adekvatnim akcentovanjem govornih reči (*Marques de Almeida*, 2014). I za Ramoa melodija je važna, ali u skladu sa osnovnim principima njegove teorije, "dobra" melodija zasnovana je na harmoniji. Ramo ističe da stvaranjem prijatne harmonije ili koherentne melodije muzičar reprodukuje pravila koja je sama priroda ustanovila i koja se odnose na svojstvo rezonance fizičkih tela. Stav o primatu harmonije Ramo je izrazio jasno u delu *Observations sur notre Instinct pour la Musique et sur son Principe*, 1754, u kome objašnjava i pojavu rezonance, zasnovanu na istraživanjima Sovera (Joseph Sauver, 1653-1716). Može se reći da Ramo ostaje veran klasicizmu i idealizmu, jer je za njega kao i za antičke pisce muzika ta koja se bazira na univerzalnim principima. Ruso negira Ramoove stavove i uvodi poređenje muzike sa govorom. Rusoovi tekstovi *Principe of melody; Essay on the Origin of Language, Exam de deux par principes avances M.Rameau*, ostali su dugo neobjavljeni jer, siguran unapred u svoj uspeh, Ruso čak nije ni hteo da pruži odgovor Ramou. Ako uporedimo Rusoa i Ramoa, Ruso je svakako značajniji filozof dok Ramo ima prednost kao veliki kompozitor. Kao što je poznato, Ruso je izašao kao istorijski pobednik iz ovog sukoba. Njegovo delovanje bilo je subverzivno u odnosu na prisustvo klasičnog estetičkog stava u francuskoj kulturi XVIII veka: modernizacijom vizije izražavanja čovekovih strasti Ruso je narušio antičku inspiraciju i prisustvo neoplatonističke kulture u Francuskoj polovinom XVIII veka i raskinuo vezu muzike i idealizovanog društva koju je predstavljao univerzalistički pojam "harmonije".

⁸⁵ Osnova francuske umetnosti XVII veka, francuskog klasicizma, bila je antička teorija prema kojoj se "harmonija" evidentna u prirodi prenosi na društveni pojam "dobre vladavine" (Platon) ili "duhovnog uređenja čovečanstva" (Prodik). Mnogo pre nego što je Ramo stupio na društvenu scenu, već oko 1688, došlo je do sukoba "starih i modernista" u francuskom društvu. Modernisti odbijaju antički uzor za izgradnju savremenog društva. Osnova njihovih stavova je promena etičkih ideala, kao vrhovni cilj oni ističu slobodu individualnog života. Humanizam starih i modernih bazirani su narazličitim vrednostima: dok se kod starih veliča poniznost, herojstvo, pompeznost, moderno doba u prvi plan postavlja samouverenost, ingenioznost i intimu pojedinca. Promena odnosa prema čoveku, svest o čoveku kao nesavršenom biću dovela je do suprotstavljanja pojedinačnog i univerzalnog.

10.4. Ramo umetnik

Ramo je stvaralac čija se dela i umetnički stavovi temeljno razvijaju i nastaju u širokom vremenskom periodu: teoretska dela stvara od 1722 do smrti 1764⁸⁶, solistička i kamerna od 1706-1741!⁸⁷, a opere (medij koji je osvojio tek u 50toj godini života) u dugom intervalu od 1733 do 1763⁸⁸. Ramo je bio svestan da muzika može da predstavlja ogledalo vizije sveta određenog društva i treba da komunicira sa tim drušvom na način na koji je ono može prihvatiti. Ramoov savremenik enciklopedista Dalamber potvrđuje Ramoovu angažovanost u tekstu "*Mélanges de littérature, d'histoire et de philosophie*" u kome kaže da Ramo nije stvorio najbolju muziku za koju je bio sposoban, nego najbolju muziku koju su njegovi savremenici bili u stanju da shvate (Moritz, 2008).

Kao umetnik i stvaralac na polju muzike Ramo nije samo scijentista, istraživač posvećen proveru matematičkih i fizičkih zakonitosti, on naprotiv, prihvata dualizam fizičkog podsticaja i misterioznog prihvatanja zvuka, po njemu rezonanca ima svojstvo sjedinjavanja, čula se mogu prevariti, a cilj je doživeti totalitet. Ramo naslućuje tembr matematičkim putem kao i Mersen, pa postupkom analiza-sinteza u svojim čivenim orguljskim eksperimentima demonstrira prisustvo viših harmonika u formiranju boje osnovnog tona. Boja je ta koja ima "misteriozno" dejstvo na čoveka, ali ono nije nebjašnjivo, boja je fuzija, moguće je razložiti analogno razlaganju svetlosti na dugine boje (što je bio predmet Dekartovih i kasnije Njutnovih eksperimenata). Ramo takođe eksperimentalno demonstrira funkcionisanje rezonantnog tela instrumenta i delovanje akustike prostorija. Na osnovu analogije sa rezoniranjem fizičkih tela u prostoru, Ramo uvodi zaključak o "rezonanci" kao fizičkom principu delovanja muzike na čoveka (Fales, 2005). Ovim istraživanjima Ramo uspostavlja most između pitagorejskih saznanja i antičkih teoloških uverenja o koherentnosti univerzuma s jedne i savremenih naučnih otkrića (čija je puna potvrda postala moguća teka sa spektralnom elektronskom analizom u XX veku) s druge strane.

Da je Ramo bio ozbiljan naučnik svog doba, koji se služi najsavremenijim matematičkim aparatom i pažljivim eksperimentalnim potvrdama svojih hipoteza, govori nam pored obima njegovog teoretskog opusa i njegova prepiska sa savremenicima fizičarima, matematičarima i filozofima. Njegov prosvetiteljski cilj je bio da znanje i poruka stignu do širokog auditorijuma. Dok je prenošenje znanja značilo aktivnu saradnju u Enciklopediji, umetničko delovanje je bio drugi put kojim je trebalo ostvariti taj cilj, a na tom putu nijedan medij i nijedna vrsta publike nisu mu bili strani, stvarao je solistička, kamerna, svetovna i duhovna dela i opere. Osnovni princip kojim se Ramo rukovodio kao prosvetitelj bila je neophodnost demokratičnosti muzike. Njegove prve opere bile su namenjene uličnom izvođenju na javnim vašarima. Godine 1727 kada njegov mecena postaje ugledni bogataš Puplinijer,

⁸⁶ *Traité de L'Harmonie Reduite à les Principes naturels* 1722, *Nouveau Système de Musique Théorique*, 1726, *Dissertation sur les Différentes Méthodes d'Accompagnement*, 1732, *Traité de la Génération harmonique ou Musique Theorique et Pratique*, 1737, *Démonstration du principe de l'Harmonie*, 1750, *Nouvelles réflexions sur la démonstration* 1752, *Réflexion sur la manière de former la voix*, 1752, *Observations sur notre Instinct pour la Musique et sur son Principe*, 1754, *Erreurs sur la Musique dans l'Encyclopedie*, 1755, *Code de Musique Pratique, ou Méthodes*, 1760, *Nouvelles réflexions sur le principe sonore*, 1760, *Léttre à M. d'Alembert*, 1760, *Origine des sciences*, 1762, *Traité des Accords et de leur Succession selon le Système de la Basse- Fondamentale*, 1764

⁸⁷ 3 zbirke komada za čembalo, ukupno 56 komada, 1706, 1724, 1729; 5 kamernih koncerata *Pièces de clavecin en concert*, 1741

⁸⁸ 1733(1742) *Hippolyte et Aricie*, 1735-36 *Les Indes galantes*, 1737(1754) *Castor et Pollux*, 1739 *Les Fêtes d'Hebe*, 1739(1740, 1760) *Dardanus*, 1745 *Les Fêtes de Polyimnie*, 1745 (1746) *Le Temple de la gloire*, 1745 (1749) *Platée*, 1745 (1763) *La Princesse de Navare*, 1747 *Les Fêtes d'Hymen et de l'Amour*, 1748 *Zais*, 1748(1757) *Les Surprises de l'amour*, 1748 *Pygmalion*, 1749 *Nais*, 1749 (1756) *Zoroastre*, 1751 *Accante et Céphise*, 1751 *La guirlande*, 1753 *Daphne et Eglé*, 1753 *Les Sybarites*, 1754 *Lysis et Delia*, 1754 *La Naissance d'Osiris*, 1757 *Zéphire*, 1757 *Nélée et Mithis*, 1757 *Le Retour d'Astrée*, 1757 *Anacréon*, 1760 *Les Paladins*, 1763 *Les Boréades*

usmeriće se novoj društvenoj snazi oličenoj u buržoaziji i intelektualnoj eliti . Tek godine 1756, u svojoj 62 godini Ramo ulazi u službu dvora kao kamerni muzičar, tada svoje delovanje upotpunjuje principima aristokratskog vaspitanja ukusa. Ramoov cilj je najznačajnija muzička forma tog doba-opera, kako zbog širine auditorijuma, tako i zbog mogućnosti sinestezije književnosti, likovne i muzičke umetnosti, što je u saglasnosti sa univerzalističkim i filozofskom duhom. Put probijanja do priznanja Kraljevske Akademije (Académie Royale) zahtevao je svu životnu energiju ovog izuzetnog čoveka, a krunisan je integralnim delom koje po svojoj širini stoji u rangu sa najobimnijim opusima. Posvećeni vaspitač društva, bio je njegova žrtva: nestanak sa scene posledica je francuske revolucije koja je u njemu prepoznala pripadnika starog režima, a apsurdno je da je isti taj režim odbacio njegovo poslednje remek delo operu Boreanci (*Les Boréades*) upravo zbog prisustva smelih revolucionarnih stavova o neophodnosti slobode izbora u ljubavi (Moritz, 2008). Zaborav koji je usledio, posledica je istorijske prolaznosti njegovih ideja. Ramo je svesno odabrao da bude akter istorijskog trenutka, iako je u mnogim elementima bio inovator, čovek ispred svog vremena, a u drugim posvećeni čuvar tradicije. Ramo je bio angažovani umetnik, ali njegovo delo ima apsolutnu vrednost, što će potvrditi tek istorijska perspektiva nakon protoka četvrt milenijuma.

Ramo je u muzičkom domenu vrhunski predstavnik baroka, pronicljiv tumač odnosa osećanja, strasti i razuma. Plesna metrika u njegovom celokupnom opusu trag je nasleđa francuske okupiranosti idejom kretanja, simbolom cirkulacije života, energije, volje i napretka. Karakterni komadi iz njegovih solo svita za čembalo demonstracija su akustičkih istraživanja karakteristika naroda, prirodnog izvora čovekovog govora i istovremeno psihološkog poniranja (naročito komadi iz poslednje svite in G: *Pletilje-Les Tricoteuses*, *Kokoška- La Poule*, *Ciganka- L’Egypienne*). Kamerni koncerti (*Pieces de Clavecin en Concerts I-V*) predstavljaju galeriju portreta buržoaskog društva oko mecene Puplinijera, a Ramo u njima svesno koristi tri akustičke boje (violina ili flauta, gamba i čembalo) za analizu ličnosti kroz 3 elementa (strasti, osećanja, razum).

Simboličko i alegorijsko dejstvo umetnosti bilo je osnova kako aristokratskog tako i demokratskog obrazovanja, pa Ramo u svojim operama i kantatama koristi mitove i antičku herojsku tematiku, time odlike francuske klasične kulture povezuje sa dostignućima humanističke teorije XVIII veka. Ramoova kantata “Orphée” tipičan je primer “prosvećenog” tumačenja poznatog mita o Orfeju, akcenat nije na misterioznoj moći muzike i umeća muzičara koji kao nagradu dobija priliku da vrati u život preminulu Euridiku, već na nestrpljenju ljubavnika, kod kog osećanja nadvladavaju razum, što vodi konačnom gubitku. Prve Ramoove opere imaju mitološku i antičku tematiku (*Hipolit i Aricija* 1733, ***Kastor i Poluks*** 1737, *Dardanus* 1739). U srednjem periodu on se opredeljuje za kritiku modernog društva, napušta antičku tematiku, u domenu teorije demonstrira da je ovladao tonalnom harmonijom italijanskog stila, a istovremeno ispoljava moderan humanistički stav (npr. u operi *Galantni indijci* koja je postigla najveći uspeh i jedina se održala na sceni bez prekida, u skladu sa postupkom kritikovanja sopstvene kulture kroz uspostavljanje paralele sa drugim kulturama, koju su podstakla Monteskjeova *Pisma iz Persije*). Ramo se poznim operama, pored lirskih tragedija u Lilijevom stilu čija je tematika bila osnova aristokratskog obrazovanja, okreće masonskim idealima (verovatno i zbog saradnje sa libretistom Louis de Cahusac-om koji je bio sekretar Majstora francuske Velike lože Comte de Clermont-a). Tematika tih opera (opere 1749 *Zoroastre*, 1763 *Les Boréades*) ne razlikuje se mnogo od tematike Mocartove *Čarobne frule*, borba svetlosti i tame metaforički predstavlja pobedu mudrosti i dobrote nad zlom i neznanjem. Zlo kod Ramoa nije oličeno u ženskom principu Kraljice noći, već u neumerenoj želji vladara za moći, čime on demonstrira veći stepen smelosti i intelektualne nezavisnosti u odnosu na Mocarta. Naravno takvi posupci imali su svoju cenu: opera *Zoroastre* premijerno neuspešna bila je uspešna u izmenjenoj verziji iz 1756, dok opera Boreanci *Les Boréades* nije nikad ni izvedena (do premijere u XX veku). Uzrok tome je najverovatnije prisustvo predrevolucionarnih ideja u stihovima upućenim vladarki: “ništa nije dragocenije od slobode” (*C’est la liberte qu’il faut que l’on ame*) i “želite da Vas se boje, da li ste u stanju da budete voljeni” (*Vous voulez être craints, pouvez-vous être aimés?*). Apolon, zaštitnik mladosti i slobode i simbol francuskog kralja Luja XIV, ovde se pojavljuje istovremeno

kao znak Ramoove političke opredeljenosti za moderne ideje i nostalgije za “zlatnim dobom” vladavine Kralja Sunce, Luja XIV.

Ramoov umetnički put je zatvoren krug: modernizacija ga vodi postupnom udaljavanju od univerzalističkih ideja ka pojedinačnom i raznovrsnom; idealizam i konzervativizam vraćaju ga aristokratskim idealima. Njegov rani muzički scijentizam, zasnovan na proučavanju prirodnih nauka, matematike, fizike i akustike, u srednjim godinama rukovodi se inovativnošću u psihološkom tretiranju likova, a to vodi razvoju modernog operskog jezika i ekspresije. Zaokret nastaje sa željom za oblikovanjem humanog društva, koja je u predrevolucionarnom periodu snažna kod mnogih umetnika. U poznom periodu stvaralaštva pod snažnim je uticajem masonskih ideja, njegov univerzalistički duh stremi viziji društva u kome je ideja “dobra” zasnovana na prirodnim zakonima. Ramoovo delo je demonstracija želje za integrisanjem razdvojenih disciplina znanja i prizivanja idealizma “zlatnog doba” Francuske kulture.

10.5. Zaključak

Iako se može reći da je Ramo u mnogim aspektima ispred svog vremena, njegov pogled na umetnost sa nostalgijom je uperen u prošlost, moderan kao teoretičar on je istovremeno konzervativan kao umetnik. Nazivom “harmonija” koji pridružuje teoriji inverzije akorada on svesno evocira antički humanistički univerzalistički pojam. Razmatranja o muzičkom instinktu i načinu slušanja, vode ga postavci teorije o tembru, koju je naslutio je još Aristotel, prihvata je Didro krajem XVIII veka, a u potpunosti je potvrđena elektronskom spektralnom analizom zvuka u XX veku. Ramo odražava vrednosti svog doba i polemize sa njima. U skladu sa zamislima enciklopedista o demokratskom širenju znanja on svoja akustička istraživanja i teoriju harmonije čini dostupnim širokom krugu zainteresovanih. Kao stvaralac, svestan je da znanje ima granice na kojima deluju kreativnost i umetnost. Ramoov humanizam nije samo prisutan u pažljivom psihološkom oblikovanju karaktera, već i u svesti o “rezonanci” kao načinu na koji muzika deluje na prenošenje ideja i razumevanje totaliteta. Istovremeni humanistički i univerzalistički principi demonstracija su želje da se ostvari sinteza starih i novih vrednosti, kao i vrednosti naroda sa svih meridijana, kako bi se unapredilo vaspitanje kreativnosti kroz umetnost. U mladosti analitičar i inovator, u zreloj dobi humanista i univerzalista, Ramo ujedinjuje u svojoj ličnosti karakteristike renesansnog *uomo universale*, sa aristokratskim uzorom dvorana *il cortegiano* i modernim primerom široko obrazovanog, prosvetljenog čoveka.

10.6. Literatura

- [1] Didier, Beatrice, *La musique des Lumières, Diderot-L’Encyclopedie-Rousseau*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985, 480 (L’instrument de musique, 261-291).
- [2] Fales, Cornelia, *Listening to Timbre during the French Enlightenment*, Department of Ethnomusicology, Indiana University, US, Proceedings of the Conference on Interdisciplinary Musicology (CIMOS), Montréal (Québec), Canada 10-12/03/2005
- [3] Gronden, Jean, (Žan Gronden), *Uvod u filozofsku hermeneutiku, Einfuhrung in die philosophische Hermeneutik*, prevela s nemačkog Emina Peruničić, (Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2001), Novi Sad: Akademska knjiga 2010, 215 str.
- [4] Heraklit, *O prirodi*, fragmente sa starohelenskog preveo i komentare sačinio Dr Marko Višić, Podgorica: Unireks, 2008. 117 str.
- [5] Marques de Almeida, José Oscar, *Harmony and Melody as “Imitation of Nature” in Rameau and Rousseau*, Department of Philosophy, State University of Campinas, (sketch of the oral presentation), tekst preuzet sa interneta (26. oktobar 2014): <http://www.unicamp.br/~jmarques/pesq/RamRoussEng.pdf>

- [6] Moritz, Reiner E., prefaces to DVDs: *Castor et Pollux, Les Indes galantes, Zoroastre, Les Boréades*, Opus arte, Silveroaks farm, Waldron, Heathfield, East Sussex, TN21 ORS, United Kingdom, 2003-2008.
- [7] Todorov, Cvetan. (2003). *Nesavršeni vrt: humanistička misao u Francuskoj*. Beograd: Geopoetika, 283 str.

11.ELEMENTI ŠPANSKOG FOLKLORA U SONATAMA ZA ČEMBALO DOMENIKA SKARLATIJA⁸⁹

11.1. Uvod

Sticajem istorijskih okolnosti, samo 30 Skarlatijevih sonata za čembalo) je objavljeno tokom njegovog života (u zbirci pod nazivom *Essercizi*), a preko 500 njegovih najvrednijih dela ostalo je sačuvano samo u malobrojnim manuskriptima. Izdanja i redakcije sonata koje su se pojavile u 19. i prvoj polovini 20. veka pune su grešaka koje su posledica pokušaja da se Skarlatijeva dela prilagode klaviru (koji je potisnuo čembalo punih 150 godina) i pogrešnih premisa da Skarlatijev stil u potpunosti pripada italijanskoj školi. Tek 70-tih godina 20. veka, sa obnavljanjem istorijskog čembala i zahvaljujući pionirskom poduhvatu Ralfa Kirkpatricka (R.Kirkpatrick, 1911-1984) na osvetljavanju Skarlatijeve biografije, komparativnoj analizi manuskripata, analizi osobenosti ritma, harmonije, forme, dolazi se do pravih predstava o njegovom stilu. U svim muzičkim aspektima Kirkpatrick dolazi do zaključka da je Skarlatti pod izrazitim uticajem španske popularne muzike. U uporednoj analizi osobina Skarlatijevih sonata i elemenata španskog folklora ističu se i rezultati prof. Genoveve Galvez (Valencia 1929-Madrid 2021), dugogodišnjeg profesora čembala (*catedratico de clave, Real Conservatorio Superior de Musica, Madrid*), kao odličnog poznavaoca Skarlatijevog opusa, opusa španaca - njegovih prethodnika, savremenika i sledbenika i istorije španske popularne muzike (*cante hondo*). Ova analiza može se postaviti sa raznih aspekata: od najopštijih idejnih i simboličkih, preko impresije, atmosfere i asocijacije na ples, do konkretnih melodijskih, harmonijskih, ritmičkih i formalnih obrazaca.

Poglavlje čine tri odseka u kojima se kroz tri pristupa: biografski, kompoziciono - teoretski i interpretacioni, analiziraju veze Skarlattija i španskog folklora. U biografskom, kroz opis okruženja, obrazovanja, dodira sa drugim kompozitorima i svedočenja savremenika, saznajemo u kojim ga sve aspektima inspiriše španski folklor. U teoretskom delu opisuje se poreklo, simbolika i osobenosti popularne muzike i navode primeri analognih elemenata u Skarlatijevim sonatama. U interpretacionom odseku, skreće se pažnja na izbor instrumenta i redakcije i upozorava na pravilan izbor tempa, fraziranja, artikulacije i registracije sa ciljem da se u Skarlatijevim sonatama ne potisnu, već istaknu elementi španskog folklora kao bitna i integralna svojstva njegovog čembalističkog stila.

11.2. Skarlatijev život i dodir sa Španijom

11.2.1. Boravak u Italiji

Domenico Scarlatti je rođen 26. oktobra 1685. Godine u Napulju. Bio je šesto od desetoro dece Alesandra Skarlattija (Alessandro Scarlatti, 1660-1725) i Antonie Ancalone (Antonia Anzalone). Skarlatijev otac je već bio slavan kompozitor opera u vreme Domenikovog rođenja i maestro kapele španskog vicekralja u Napulju. Od rođenja, Domenico je uživao zaštitu kraljevskih mecena, na krštenju su ga držali u naručju Eleonora del Carpio, princeza de Colobrano (vicekraljica Napulja) i Domenico Martio Carafa, vojvoda od Maddalonia. Alesandro Skarlatti, muzičar skromnog sicilijanskog porekla, stekao je titulu plemića u Italiji, to je kasnije pošlo za rukom i njegovom sinu, Domeniku Skarlattiju na portugalskom dvoru.

Krajem 17. veka, Napulj je bio veliki grad, veći od Rima. Njegove ulice su bile centar društvenog života siromašnijih slojeva, bučne, prepune uličnih pevača i svirača na mandolini. Grad je živio intenzivno

⁸⁹ U ovom poglavlju saopšteni su delovi tekstova autora iz magistarskog rada: ELEMENTI ŠPANSKOG FOLKLORA U SONATAMA ZA ČEMBALO DOMENICO SCARLATTI-A, FAKULTET MUZIČKE UMETNOSTI, Beograd, 1993.

danju i noću, muzika se čula sve do ranih jutarnjih časova. Plemstvo je vodilo odvojen život, ali, takođe, veoma ispunjen muzikom, jer je Napulj, kao jedan od najvećih muzičkih centara, imao četiri muzička konzervatorijuma u to vreme. Alesandro Skarlati je bio profesor konzervatorijuma Santa Maria di Loreto. Za njega, muzika je bila nauka, "ćerka matematike" i, pre svega, trudio se da učenicima prenese poštovanje prema starom religioznom kontrapunktu. Domenicu je posvetio izuzetnu pažnju, slično kao Bah (Johann Sebastian Bach) svojim sinovima Fridemanu (Wilhelm Friedemann) i Emanuelu (Karl Philip Emmanuel).

Sa šesnaest godina, Domeniko Skarlati je postao orguljaš i kompozitor kraljevske kapele. Međutim, ubrzo umire kralj Karlos II (Carlos II de Espagne), potomak Habzburške loze, i na prestolu ga smenjuje Filip V (Felipe V de Burbon). Usled dinastičkih promena na španskom dvoru, dolazi do promena i na Napuljskom dvoru (koji je bio pod protektoratom Španije), pa Alesandro Skarlati odlazi u Rim i ubrzo zatim u Firencu, na dvor vojvode od Toscanne Medičija (Ferdinando de Medici) i vodi sa sobom Domenika. Ferdinando de Mediči, izvrstan poznavalac arhitekture i slikarstva, bio je, takođe, odličan čembalista. Na njegovom dvoru je bilo mnogo čembala, a tu je Domeniko Skarlati uspostavio i kontakt sa Kristoforijem (Bartolomeo Cristofori) konstruktorom prvog klavira (*clavicembalo - col piano e forte*). U ovom periodu, Domeniko Skarlati je napisao svoje prve opere: *Ottavia Restituuta al Trono (1702)*, *Il Giustino (1703)*, *Irene (1704)*.

Početak 1705, Domeniko Skarlati odlazi u Veneciju, u pratnji jednog od najpoznatijih kastrata, Grimaldija (Nicolo Grimaldi). Venecija je bila idealno mesto za razvoj mladog umetnika. Njena brojna pozorišta, raznovrsni muzički događaji, svetlosti, boje, crkve i palate, život na trgovima i kanalima, posebno venecijanska veselost i bezbrižnost koja je inspirisala Kazanovu i Goldonija, naročito omiljene maskarade u kojima su učestvovali zajedno aristokratija i narod, srećni u igrama sakrivanja i pretvaranja, ostavili su neizbrisiv trag u mladom Skarlatiju. Odlazeći često u crkvu Pijeta (La Pieta), Domenico se usavršavao kod Gasparinija (Francesco da Gasparinija, 1668-1727), dirigenta hora te crkve. U svom priručniku za generalbas "*L'Armonico Pratico al Cimbalo*", Gasparini veliko poglavlje posvećuje ačakaturama (*Acciaccature*), što je baza kasnijih Skarlatijevih harmonskih sloboda. Gasparini je bio izvanredan poznavalac Frescobaldija, obojica poštuju staru kontrapunktsku tehniku; obojica eksperimentišu sa hromatizmom i novim harmonskim relacijama; obojica imaju strast prema ekstravagantnoj deklamaciji i potčinjavanju forme svojim kompozitorskim zamislima, pa Freskobaldija možemo smatrati duhovnim prethodnikom Skarlatija.

Iz ovog perioda je i Skarlatijevo prijateljstvo sa Hendlom (G.F. Haendel). Na jednom karnevalu u Veneciji, Domeniko Skarlati je čuo Hendla kako svira čembalo, što je na njega ostavilo snažan utisak – po njegovim rečima "do tada nije ni slutio kako može da bude snažna ekspresivnost čembala". Uskoro je organizovano takmičenje između dvojice mladih umetnika u sviranju na čembalu i orguljama u kome niko nije pobedio, a učvrstilo je njihovo prijateljstvo. Prisutni su konstatovali dva savršena, a potpuno različita stila interpretacije, pa su Skarlatiju, zbog elegancije i delikatnosti izraza, dali primat na čembalu, a Hendlu, zbog jedinstvene snage zvučnosti i briljantnosti, primat na orguljama.

Kardinal Otoboni (*Ottoboni*) je posle smrti kraljice Kristine (*Cristina de Suecia*), postao glavni mecena umetnosti u Rimu, osnivanjem akademije *Arcadia*. Donator ove akademije bila je i poljska kraljica Maria (*Maria Casimira de Polonia*), u čiju službu je Skarlati ušao 1708. Kraljica je izgradila 1708 pozorište u Palazzo Zuccari, za koje je Domenico Scarlatti komponovao više opera: *La Silvia (1710)*, *L'Orlando overo la Gelosa Pazzia (1711)*, *Tolomeo ed Alessandro overo la Corona Disprezzata (1711)*, *Ifigenia in Aulide (1713)*, *Ifigenia in Tauri (1713)*, *Amor d'un'ombra e Gelosia d'un'aura (1714)*. Od ovih dela sačuvan je samo prvi čin *Tolomea* i izmenjena verzija *Amor d'un'ombra* pod nazivom *Narciso*, koju je Roseingrave štampao 1720 u Londonu. Za Domenika Skarlatija *Arcadia* je predstavljala izvor vrhunske muzičke i literarne kulture i znanja. Tu je došao u kontakt sa Paskvinijem (Pasquini, 1637-1710), čiji se uticaj novog stila "*galante*" oseća u prvim Domenikovim sonatama za čembalo. Kod

Paskvinija dominira ljupkost, delikatnost i smisao za humor, ali ne satira i zvučni bljesak koji će se kasnije pojaviti u Skarlatijevom . Zahvaljujući kardinalu Otoboniju, Domenico je bio u dobrim odnosima sa Vatikanom, za koji je komponovao više dela: *Miserere* (g-moll; jedino sačuvano delo u rukopisu), *Miserere* (e-moll), *Iste confesor* (G-dur) i, najimpresivnije, *Stabat Mater* (c-moll), kojeg čine deset stavova a capella i koji otkriva majstora kontrapunkta, ali istovremeno i majstora vokalne deklamacije.

Po odlasku kraljice Marie Kasimire u Francusku, 1714 godine, Domenico Skarlatti postaje maestro kapele portugalskog ambasadora, markiza de Fontes, čiji dvor nije zaostajao za kraljičinim dvorom, a za koga je Domenico Skarlatti napisao muzičku dramu *Ambleto* (koja ima malo zajedničkog sa Šekspirovim Hamletom), muzičku satiru *La Dirindina* i muzičku dramu *Berenice, Regina d'Egitto*.

11.2.2. Boravak u Portugalu

Ne postoje dokumenti o tome kada je Domenico Skarlatti stigao na Portugalski dvor u službu kralja Žoaoa V (Joao V). Najverovatnije je u Lisabon stigao u septembru 1719 i postao maestro kraljevske kapele i učitelj muzike Don Antonia, mlađeg kraljevog brata i Marie Barbare, kraljeve ćerke. Kuriozitet predstavlja dokument od 28. januara 1717. u kome otac Alesandro Skarlatti dozvoljava Domeniku da se osamostali - u tom trenutku, Domenico Skarlatti je imao 32 godine! Portugalski dvor je bio jedan od najbogatijih u Evropi (što slikovito opisuje titula portugalskog kralja: Joao V, "*Rey de Portugal y de los Algarves, desde Africa y mas alla del mar, senor de Guinea, de la navegacion, conljuista y comercio con Etiopia, Persia y las Indias*"). Visoko obrazovan, erudita, Žoao V ujedinjavao je u sebi karakteristike rimskog imperatora i senzualnost orijentalnog sultana. Posedovao je jedinstvenu pasiju za religioznu ceremoniju. Distanca između plemstva i naroda, prosjaka, Mavara, Saracena itd. (koji su u dane praznika spavali na stepeništu palata), bila je u Portugalu mnogo veća nego u Italiji. Pisma uličnih pevača, ogrubelih glasova, izražavala je Skarlatiju dotad nepoznatu melanholiju, a divlji ritmovi iberijske muzike prenosili su odjeke primitivnih civilizacija.

Domeniko Skarlatti je pisao muziku za religiozne službe: *Te Deum Laudamus*, *Te Gloriosus*; dvorske svečanosti: *Serenata* (za rođendan kraljice Mariane), *Cantata pastorale*; opere: *La Contesa delle Stagioni* itd. Pored tog bio je učitelj čembala princezi Maria Barbari koja je posedovala izuzetan muzički dar, muzika je bila vitalni centar njene egzistencije, svirala je čembalo, dobro komponovala. Poznato je da je Domenico Skarlatti imao vrlo prislan kontakt sa kraljicom, slobodan od uobičajenih dvorskih formalnosti. Orguljaš katedrale u Lisabonu Seišas (*Carlos Jose Seixas*, 1704-1742), je u to vreme bio najznačajniji portugalski muzičar i Skarlatijev prijatelj. Interesantna je paralela između sonata za čembalo Seišasa i Skarlatija: forma Seišasovih sonata je preteča Skarlatijeve forme. Lirizam, briljantne ideje i mnoge iberijske karakteristike, koje se pojavljuju i kod Skarlatija, zajedničke su im, ali Seišas, kao kompozitor manjeg genija od Skarlatija, ne dostiže takvu solidnost i uravnoteženost forme, tonalne šeme i muzičkih ideja, koja nikada ne nedostaje kod Skarlatija

Domeniko Skarlatti se 1724 vraća u Italiju. U Rimu upoznaje flautistu Kvanca (*Johann Joachim Quantz*, 1697-1773), koji je došao da studira kod Gasparinija, Skarlatijevog profesora, a koji kasnije ulazi u službu Fridriha Velikog. Takođe, tu se upoznaje sa kastratom Farinelijem (*Carlo Broschi Farinelli*) i Metastasiom, autorom mnogih libreta za opere, koje će kasnije Farinelli postaviti na španskom dvoru.

11.2.3. Život u Španiji

Zanimljiva je koincidencija da se Domenico Skarlatti 1728. u Rimu ženi šesnaestogodišnjom Maria Catalina Gentili, a princeza Maria Barbara, takođe šesnaestogodišnjakinja, u januaru 1729, udaje se za španskog prestolonaslednika. Po želji Žoaoa V Domenico Skarlatti pridružuje se Maria Barbari u Španiji,

gde ostaje u njenoj ličnoj službi do kraja svog života. Španski dvor, kralj Felipe V sa kraljicom Izabelom (Isabel de Farnesio) i prestolonaslednik Fernando sa suprugom Maria Barbarom (princ i princeza de Asturias), uselili su se 1729. u palatu Alcazar, staru palatu mavarskih kraljeva, koja će u naredne četiri godine biti glavna kraljevska rezidencija, a potom u dvor u Sevilji. Pretpostavlja se da je Domenico Skarlatti stigao istovremeno ili ubrzo posle toga. Španija, a posebno Andaluzija, sa prestonicom Seviljom, uvek je ostavljala snažan utisak na stranca, na neke stimulativan, što je bio slučaj sa Skarlatijem, a na neke destruktivan, kao na kralja Felipe V. Lep i izuzetno obrazovan nećak Luja XIV, odrastao na Versajskom dvoru, Felipe V se nije adaptirao i nije bio pripremljen za vladanje u novoj zemlji, zbog čega je prolazio kroz velike duševne krize.

Španija je zemlja snažnih kontrasta u kojoj se suprotstavljaju eksplozivna senzualnost pagana sa netolerancijom kontrareformacije; orijentalna tradicija Saracena sa kulturom francuskog, habsburškog i italijanskih dvorova. Dok se noću na ulicama čuo ritam kastanjeta i pevanje andaluzijskih uličnih pevača, na dvoru su, uz pratnju čembala, izvođene italijanske arije. Kralj je često zapadao u letargičnu melanholiju, pa su dvorani, umirući od dosade, čekali do kasnih popodnevni časova da se on podigne iz kreveta, da bi zatim, do kasno u noć, pokušavali da ga razvedre. Kraljica Izabela je dominirala nad svojim suprugom i kao maćeha Fernanda, potiskivala prestolonaslednika i njegovu suprugu i pripremala svog sina, Karlosa (Carlos III), za vladavinu. Kralj Felipe V, postao je objekat najfamoznije muzičke terapije u istoriji: da bi probudila njegovu uspavanu prirodu, kraljica je neumorno organizovala serenade, lov, vatromete i razne druge spektakle i konačno, dovela na dvor Farinelija, tada najčuvenijeg kastrata u Evropi. Kralj, koji je imao urođenu averziju prema muzici, prihvatio je Farinelija i slušao godinama, svake noći, istih pet arija koje mu je ovaj otpevao pri dolasku na španski dvor. Celokupna atmosfera na španskom dvoru je bila groteskna. Iz Sevilje dvor je neprekidno putovao u okolne gradove, Granadu, Kadiz, i primorska mesta. Čembala su se nosila na mulama preko planina, da bi kralj uvek mogao da bude okružen muzikom. U maju 1733, dvor je napustio Sevilju, uselio se u kraljevsku rezidenciju u Madridu i Scarlatti se više nikada nije vratio u Andaluziju. Letnje mesece, dvor je provodio u Aranhuezu (Aranjuez), u živopisnoj rezidenciji, okruženoj rekom Taho. U palati se neprekidno čuo šum veštačkih vodopada. Predivan park i kolonade bili su prostor u kome se Skarlatti šetao. Delikatna i poetična melanholija ovog mesta, odslikana je u mnogim njegovim sonatama. Deo godine, dvor je provodio u La Granji, u svežoj atmosferi planine Guadarrama, a deo u El Escorial-u u kome se nalaze manastir, crkva i palata San Lorenzo, nekadašnja rezidencija habsburgovaca.

U ovom periodu, Domenico Skarlatti je stekao iskustvo u stvaranju muzike kao sredstva za razbijanje melanholije. Posmatrao je narod koji je spontano ispoljavao svoju veselost i osećaj za tragično, instiktivno razumevao isprepletanost života i smrti, narod zaplašen inkvizicijom, koji je pokušavao da obuzda svoj paganski, raspevani senzibilitet. 1735 godine u Madrid su stigli kastrat Farineli i scenograf Filippo Juvarra i započeo je period dominacije italijanske opere na španskom dvoru. Mada je Skarlatti bio u prijateljskim odnosima sa Farinelijem, uopšte nije uzimao učešća u izvođenju italijanskih opera na španskom dvoru. Pošto nije mogla da se izbori za počasti za Skarlatija na španskom dvoru, Maria Barbara se obratila svome ocu, Žoau (Joao V) koji je 1738. dekretom Skarlatija imenovao za viteza reda Santiago. Kao odgovor na ovu počast, Skarlatti je 1738 posvetio svoju prvu i jedinu zbirku objavljenih sonata za čembalo, kojima je dao naziv *Vežbe-Eserčizi (Essercizi per Gravicembalo)*, kralju Joao V. Essercizi su objavljeni u trenutku kada je Scarlatti imao 53 godine, ali sa njima počinje prava Skarlatijeva muzička karijera. U čuvenom predgovoru, Skarlatti skromno poručuje čitaocu "*da u ovim delima ne traži produbljeno znanje, već samo ingenioznu igru sa umetnošću*" i dodaje da njegova muzika izražava samo "originalne i srećne kaprise". U *Essercizi*-ma se naziru svi elementi Skarlatijevog stila, po prvi put on se oslobađa pravila italijanske škole i, svestan da se sluh može prevariti kao i vid, smelo ih krši.

Felipe V umire 1746, Fernando VI i Maria Barbara stupaju na španski presto. Oni nastavljaju tradiciju lagodnog dvorskog života prethodnih vladara. Farinelijeva moć na dvoru je neograničena, pa se ovaj period naziva "*period vladavine melomana*". 1752. godine Scarlatti počinje da priprema trinaest volumena sonata za kraljicu - projekat koji će ostvariti u narednih pet godina. Postoje dve pretpostavke o tome zašto je Skarlatti tako kasno, u poslednjih pet godina svog života, napisao dela po kojima je postao besmrtni: prema prvoj, prema uobičajenoj praksi čembalista, on je svoja dela godinama improvizovao, da bi ih tek u poznom dobu zapisao; prema drugoj, Skarlatti zauzet egzistencijalnim problemima svoje brojne porodice (desetoro dece) i komplikovanim dvorskim ceremonijalnim obavezama, nije ranije imao vremena da se u potpunosti posveti stvaranju. Verovatno oba razloga objašnjavaju tu činjenicu, ali je pored njih prisutni i treći - Skarlattiju je bilo potrebno vreme za da se saživi sa duhovnom i muzičkom baštinom Španije. Ni jedan kasniji španski kompozitor, čak ni de Falla (Manuel de Falla) nije izrazio suštinu svoje domovine, tako kompletno i produbljeno kao stranac Skarlatti. Intenzivna veselost, naglo prekinuta tragičnim tonovima i meditativnom melanholijom, karakteristični su za duh španaca, njihovu muziku i igre. Skarlatti stvara impresiju narodnih orkestara, ciganskih lamenta, zvuk udaraljki, kastanjeta, gitara i tambura i dočarava tenziju, koja je suština španskog duha. Verovatno je potpuna espanjolizacija Skarlattija počela tek kada se 1742. godine oženio španjolkom Anastasiom Ximenes, nakon smrti svoje prve supruge.

Jedini španski kompozitor, sa kojim je Skarlatti bio u bliskoj vezi, je njegov učenik Soler (Padre Antonio Soler, 1729-1783). Soler je bio orguljaš i kapelmajstor kraljevskog manastira El Escorial. U periodu 1752-1757 uspostavlja prijateljstvo sa Skarlattijem uči kod njega i preuzima njegov oblik sonate za čembalo. Soler je 1762. godine objavio teorijsko delo *Ključ modulacije (Llave de le modulacion)* u kome objašnjava modulatorne mogućnosti u tonalnom sistemu i opisuje jedinstvene modulacione postupke, karakteristične za njegove i Skarlattijeve sonate.

Scarlatti je umro 1757., u svojoj kući u Madridu. Ni jedno od njegove dece nije postalo muzičar. Godine 1758 umire Maria Barbara i sva svoja čembala i Skarlattijeve manuskripte sonata testamentom ostavlja Farineliju. Godine 1759 umire kralj Fernando VI i Farineli, osećajući da je dalje nepoželjan na španskom dvoru na kome vlada habsburgovac Carlos III, sa svom svojom imovinom vraća se u rodnu Bolonju. Porodica Skarlatti koja i danas živi u Madridu, izgubila je sve vrednosti, portrete, rukopise i sačuvala jedino povelju o plemstvu kojom se Domenico Skarlatti proglašava plemićem.

11.2.4. Skarlattijeva čembala. Sačuvani rukopisi

Zahvaljujući testamentu kraljice Marie Barbare, napisanom 1756 i sačuvanom u biblioteci kraljevske palate u Madridu, imamo detaljan opis dvanaest instrumenata sa dirkama, raspodeljenih u palatama Buen Retiro, Aranjuez i El Escorial, za koje je komponovao i na kojima je svirao Skarlatti, ali ni jedan od tih instrumenata nije sačuvan do danas. Takođe nije sačuvan ni jedan instrument za koji bi se moglo reći da je pripadao Skarlattiju. Od tih dvanaest instrumenata, pet su bili fortepiano, proizvedena u Firenci, od kojih su dva prepravljena u čembala, što pokazuje da su i Skarlatti i Maria Barbara više bili naklonjeni čembalu kao instrumentu. Prema svedočenju savremenika Barnija (Charles Burney), tri čembala su bila španske proizvodnje i imala su veću zvučnost od svih ostalih. Njihov model je bio blizak italijanskom (jedna klavijatura, dva registra), napravljeni su od kedrovog drveta i sa sedefom presvučenim belim dirkama. Opseg im je bio 61 dirka. Ostala čembala su bila dvomannualna, sa pet registara i opsegom 58 dirki, flamanskog porekla (najverovatnije Ruckers). Forteplano u Aranhuezu je imao opseg od 49 dirki, a u El Escorialu 54 dirke, pa s obzirom da većina poznih Skarlattijevih sonata zahteva opseg od 60 dirki, zaključujemo da je on pisao za jednomannualna čembala španske proizvodnje.

Ni jedna Skarlatijeva sonata nije sačuvana u rukopisu. Štampane su samo prvih 30 sonata pod nazivom *Essercizi*, a ostale su sačuvane u manuskriptima (prepisima). Najznačajniji je manuskript napravljen za kraljicu Mariu Barbaru, koji sadrži dva prva volumena iz 1742 i 1749 i trinaest volumena kopiranih između 1752 i 1757. Oni su bogato dekorisani i ukoričeni sa zlatnim španskim grbom. Njih je Farinelli doneo sa sobom u Bolonju, a 1835 su smešteni u biblioteku *Marciana* u Veneciji. Sadrže ukupno 496 sonata. Drugih petnaest volumena, kopiranih istom rukom (dvorskog prepisivača), nalaze se u biblioteci Palatina, konzervatorijuma *Arrigo Boito de Parma*. Sadrže 463 sonate, od kojih je većina duplikat kraljičinog manuskripta, a 12 poslednjih, koje nisu duplikati, smatraju se poslednjim Skarlatijevim sonatama. *Essercizi* i ova dva manuskripta ukupno sadrže 555 sonata. Poznati muzički kolekcionar 18. veka Santini posedovao je kolekciju od 349 Skarlatijevih sonata u manuskriptu, koje su sada u biblioteci *Bischofliche Santini-Bibliothek* u Munsteru. Druga Santinijeva kolekcija od 308 sonata, koja je u velikom delu kopija prve, pripadala je jedno vreme Johannesu Brahmsu, a sada je vlasništvo *Gesellschaft der Musikfreunde de Viena*. Manuskript *Worgan* Britanskog muzeja, manuskript *Fitzwilliam* muzeja u Kembridžu i publikacije *Roseingravea* i *Boivina* sadrže takođe veliki broj Skarlatijevih sonata, od kojih samo nekoliko ne postoje u prethodno navedenim manuskriptima.

11.3. Elementi španskog folkora u Skarlatijevim sonatama

11.3.1. Impresionistički odraz okruženja

Prirodno je da svaki kompozitor stvara svoj osobeni muzički jezik kojim izražava svoj doživljaj atmosfere i sredine u kojoj živi. U tom smislu sva muzika je do izvesnog stepena deskriptivna i zavisno od karaktera kompozitora, manje ili više okrenuta unutrašnjem svetu osećanja ili spoljnjem svetu, okruženju. Iako je Domenico Skarlatti nasuprot svojim savremeniciima, francuskim baroknim kompozitorima muzike za čembalo, sa kojima nije imao kontakta, izbegavao da svojim delima da bilo kakvo programsko određenje, i trudio se da stvori formu čiste, apstraktne muzike, ne možemo se oteti utisku, analizirajući njegove sonate, da su one pitoreskni odraz sredine u kojoj je živeo. Tihi umetnik, u mladosti uvek skroman i u senci oca, a kasnije, mada je živeo u bučnoj atmosferi dvora, uvek u senci drugih dvorskih muzičara, svoj snažni doživljaj Španije pretočio je u svoju muziku. Njegova dela otkrivaju gotovo impresionističko dočaravanje zvukova sa španskih ulica, trgova i dvora, u njima osećamo ritam i egzaltiranost španskog govora, uzvike sa koride "ole" (bravo), disharmoniju hrapavih glasova uličnih pevača, jadikovke prosjaka; zvuci kastanjeta i zapateada (ritmičko lupkanje nogama) igrača po trgovima, prepliću sa zvonjavom katedrala, svečanim objavljivanjem dvorskih truba, zvukom topovskih salvi i praskom tako omiljenih vatrometa. Da bi pronašao muzički jezik koji može živopisno da odslika, kao u kaleidoskopu, svu raznolikost i živost atmosfere u Španiji, Skarlatti nije mogao da se zaustavi na kompozicionom znanju koje je stekao svojim obrazovanjem u Italiji, već se okrenuo zvuku popularne španske muzike, uočivši u njoj duboku izvornost i ukorenjenost u španskoj duhovnoj tradiciji. Tako je stranac Skarlatti bio prvi i ostao neprevaziđen tumač španskog folklor.

Primer 1: **Orkestracija - sonata K 96:**

(1) zvuk lovačkih truba i frula, T 1 - T 10; (2) zvuk kastanjeta, T 33 - T 39;

(3) cante hondo, T 48 - T 56; (4) zapateado, T 78 - T 83; (5) zvuk zvona, T 165 - T 170.

11.3.2. Simbolika i ekspresivnost popularne španske muzike

Koreni popularne španske muzike sežu u najdublju prošlost i asimiluju u sebi tragove egipatske, vizantijske i mavarske kulture. Španija kao mediteranska zemlja, sticajem istorijskih okolnosti, prikupila je u sebi tragove svih civilizacija Sredozemlja. Sredozemni basen je kolevka civilizacije i uspon i pad pojedinih istorijskih kultura, egipatske, persijske, rimske, dešava se u ovom prostoru, zatvarajući

prsten zbivanja na Iberijskom poluostrvu. Specifičan geografski položaj i danas čini da se tu susreću zapadna i istočna kultura, Evropa i Azija, preko Afrike. Tu drevnu muziku, do današnjih dana, preneli su, pre svega, španski cigani andalužani, čije je poreklo egipatsko. Još i danas se u zapadnim zemljama cigani zovu "egipćanima", a njihov slobodan način života, veoma je posvećen muzici. Takođe se zna da je egipatski omiljeni instrument bio žičani, sa principom dobijanja tona okidanjem (vrsta harfe), a upravo karakterističan španski popularni instrument gitara, izgrađen na istom principu, razlikuje se bitno od popularnih instrumenata drugih mediteranskih evropskih zemalja (gde se više koriste gudački instrumenti). Mada je od srednjeg veka Iberijsko poluostrvo pod snažnim uticajem rimske crkve, elementi vizantijske muzičke kulture, pre svega modusi i melizmatika, preovladavaju u popularnoj muzici, što ukazuje da je smer uticaja u kulturi sa Istoka, a ne Zapada. Tri veka jug Iberijskog poluostrva je bio pod dominacijom Mavarske kulture, koja je ostavila jedinstvene arhitektonske spomenike u Sevilji, Kordobi, Granadi, Kadizu. Osnova ove kulture koja je pripadala muhamedanskoj religiji, ima svoj koren u bliskoistočnim civilizacijama - persijskoj, sumerskoj i vavilonskoj, a čak ima i element dalekoistočnih kultura.

Etimologija uobičajenih naziva za špansku popularnu muziku: *cante flamenco* i *cante hondo*, otkriva nam simboliku španske popularne muzike. Koren reči flamenco je latinski flamma, što znači plamen, odnosno flamenco znači "igra vatre". Ovaj naziv ukazuje na pradávnno poreklo ove muzike iz vremena predcivilizacije, kada je muzika bila sastavni deo magijskog obreda, a vatra njen najvažniji simbol. U doba rimskog carstva, još uvek postoje sveštenici flaminii, koji neguju kult vatre kao simbola tajanstvene moći, duhovnog plamena. Takođe i staropersijski sveštenici su obožavaoci vatre, a njihovo grčko ime je magos (mag). Nauka o značenju reči povezuje i pojam flamin sa brahman (uvećanje moći uz molitvu ili prisustvovanje obredu), nazivom dalekoistočnog sveštenika. Španska reč flamenco istovremeno je naziv ptice flamingo. Ova predivna ptica, crvenog perja, nastanjuje predele severne Afrike i Male Azije i u egipatskoj mitologiji, za nju je vezana legenda o feniksu. Prema Herodotu, kad se feniksu približi trenutak smrti, on savije gnezdo od mirisnih grančica i u njemu izgori od sopstvene toplote, da bi potom uskrsnuo iz svog pepela. Tako feniks predstavlja simbol besmrtnosti. Taoisti, takođe imaju simbol feniksa (cinober ptica - dan niao), kao i muzički instrument sheng u obliku feniksa čiji zvuk oponaša natprirodnu feniksovu pesmu. U hrišćanstvu, feniks je simbol Hristovog vaskrsenja i Božije biti. *Cante hondo* (pesma iz dubina), mogla bi da znači pesmu iz dubina prošlosti, što ukazuje na njeno praistorijsko poreklo, a takođe i pesmu iz dubine bića, jer je način ovog pevanja kao krik koji se oslobađa iz dubine podsvesti, što takođe ukazuje na vezu sa religijskim (magijskim) obredima.

Ako bismo pokušali da uporedimo španski flamenco sa popularnom muzikom drugih evropskih naroda, uočili bismo u španskoj muzici viši stepen razvijenosti individualne, a ne kolektivne igre, što ukazuje da je vreme formiranja ove muzike ne preistorijski, već period prvih kultura, u kojima individua dobija primat nad kolektivom. Takođe, oblik pesme ili igre je razvijeniji, ne sastoji se u ponavljanju kratkog motiva, već je improvizacija na dati motiv koja ima široku razvojnu liniju. Ritam je osnovna pokretačka snaga ove muzike, veoma je razvijen, složen, vibrantan, pun gradacija i ukrštenih akcenata i ispresecan iznenadnim prekidima. Osnovno osećanje je tenzija koja je pored složenog ritma, izražena specifičnim tonalnim i harmonskim sredstvima. Španski ples simbolizuje borbu jedinice sa životom i igru života i smrti. Nije slučajno što je samo na Iberijskom poluostrvu i zemljama koje su bile pod dominacijom Portugala i Španije, do današnjih dana očuvan kult koride - borilišta na život i smrt. Toliki stepen napetosti i suočavanja sa tragedijom ne postoji ni u jednoj drugoj evropskoj popularnoj umetnosti i jasno je zašto je Italijanu Skarlatiju bilo potrebno vreme da se adaptira, shvati sredinu u kojoj se našao i pronađe muzički jezik kojim bi izrazio svoj doživljaj.

11.3.3. Analiza folklornih elemenata u Skarlatijevim sonatama

11.3.3.1. Španske pesme i igre

Može se slobodno reći da je španska popularna muzika među najbogatijim i najrazvijenijim na svetu. Na žalost, sve do 20. veka, nije bila naučno proučavana. Danas u Španiji egzistiraju brojne Flamenko akademije (visokoškolske ustanove, u kojima se popularna muzika istražuje, analizira i neguje u njenom izvornom obliku). Bliske Flamenko akademijama su visoke škole bolera - tipično španske vrste klasičnog baleta, formirane na prelazu iz 18. u 19. vek, koji, međutim, nije doživeo prihvatanje van granica Španije. Osnovne odlike španskih igara su: ritmičnost, tenzija, simbolika i improvizacioni tok. Španske pesme, pored istih osobina, otkrivaju veći stepen uticaja orijentalne kulture kroz melizmatičnost, modalnost, neparnu metriku i aritmične improvizacione odseke. I igre i pesme se baziraju na velikom broju *tonada*, prastarih ritmičko-melodijskih uzora koji su baza improvizacije. Sistem tonada neodoljivo podseća na sistem raga, dalekoistočne muzičke kulture, jer jedan i drugi potiču iz perioda ranih civilizacija. Poreklo tonada je egipatska, persijska, vizantijska i mavarska muzička kultura. Tokom vremena, tonade su se granale i u pojedinim delovima Španije dobijale specifičan oblik, pa je svaka podvrsta dobijala ime po oblasti ili gradu u kome se javlja.

Skarlatijev pristup bogatoj španskoj muzičkoj baštini, veoma je različit od pristupa kompozitora 19. veka ("romantičarskog") i 20. veka ("naučnog"). U svojim kompozicijama, on nikada celovito ne citira neku popularnu pesmu ili igru, već u svoju originalnu kompoziciju utiskuje elemente igara i pesama koji su često kratki odblesci, nagoveštaj ili samo karakterističan ritmički, melodijski ili harmonski obrt. Njegove sonate podsećaju na istočnjačke arabeske, sa kojima se sreo u mavarskoj palati Alcazar u Sevilji i na filigranski ukrašene predmete inkrustirane sedefom, keramikom, zlatom, koje su njegovi patroni, španski vladari i po odlasku iz Sevilje rado naručivali od lokalnih zanatlija.

11.3.3.2. Takt

Većina španskih igara može se zapisati u 3/8, 6/8 ili 3/4 taktu, manji broj u dvodelnim taktovima, a ono što razdvaja različite igre iste metrike, je mesto akcenta, karakteristične ritmičke grupe, a najčešće samo artikulacija, pored, naravno, različitog tempa i karaktera. Skarlati artikulaciju nije upisivao, tempo i karakter nije određivao drugačije nego sa Andante, Allegro ili Vivo. Da bi se identifikovalo prisustvo različitih igara u Skarlatijevim sonatama, potrebno je uočiti ritmičke i harmonske akcente sadržane u tekstu. Ovo bi bilo vrlo teško, s obzirom na obilje igara (Skarlatiju poznatih i bliskih, a nama tako dalekih), da sam Skarlati nije faktumom muzičkog stava pažljivo ocrtao svaku promenu, svaku nijansu. Dok je vizuelno, sudeći po oznakama, svaka sonata u tempu tonalno i metrički jedinstvena, iz muzičke strukture izbija promenljivost tempa (*rubato*), tonalna i modalna ambivalentnost pod okriljem jednog osnovnog tonaliteta, a različite igre (na primer: 3/8, 6/8 i 3/4 takta), kao u mozaiku, egzistiraju jedna pored druge u okviru iste metrike.

Primer 2: Igre:

(1) sonata K 264: T 1 - T 4 - *muhineira*; (2) sonata K 264: T 97 - T 100 - *jota*;

(3) sonata K 461: T 55 - T 61 - *segedilla*; (4) sonata K 545: T 34 - T 37 - *rumba*.

11.3.3.3. Ritam

Ritam je osnovno izražajno sredstvo španske popularne muzike i u odnosu na popularnu muziku drugih naroda, njegovo bogatstvo i ekspresivnost su izuzetni. Neretko, u španskom folkloru, melodija i harmonija zamiru i ostaje samo ritam, živ, gust i egzaltiran; sva ostala muzička sredstva blede i povlače se pred eksplozijom pulsirajućih varnica i muzika se pretvara u ritualnu svetkovinu u kojoj ritam

predstavlja osnovno bilo, simbolizujući sam život koji u svojoj elementarnoj formi i jeste ritam: kucanje srca, krvotok, udisanje i izdisanje. Osnova španskih igara je konstantan frenetičan puls, pravilan, ujednačen i istrajan, ali ne mehanički, već živ, puls koji se može promeniti, ubrzati ili usporiti, ali samo onoliko koliko je prirodno da se sa zanosom i uzbuđenjem menja. Kao što su antički arhitekta, vešto koristeći optičke zakonitosti, pravili zakrivljene, a ne paralelne ivice stubova svojih hramova, da bi im dali pravilniji oblik i time veću monumentalnost, tako se španski igrači vešto koriste neprimetnom gradacijom pulsa, čime naglašavaju njegovu snagu i istrajnost i povećavaju izražajnost i uzbuđljivost svoje igre. Pored gradacije, delovanje pulsa se pojačava superponiranjem ujednačenog, sinkopiranog ritma (*acentos cruzados*), pa iz uzajamne interakcije dva paralelna, vremenski pomena toka, proizilazi pokretačka snaga tako živa da se ima osećaj beskrajsnosti i nezaustavljivosti muzičkog toka i nemogućnosti odupiranja njegovoj energiji. Metrika je u španskoj popularnoj muzici podređena pulsaciji, ona se menja i preliva u toku iste kompozicije i ova promenljivost samo pojačava dejstvo neumitnog, pravilnog pulsa. Superponiranjem različitih metrika u različitim slojevima muzičkog tkiva, često se stvaraju polimetričke strukture, a jedini koordinator ovako zgusnutog i zamršenog toka je bazični puls. Harmonija u španskom folkloru svojom oporošću, gustinom i težinom, takođe se stavlja u službu povećanja ritmičke snage, a i svi ostali elementi muzičkog tkanja, melizmatika, dinamika i zvučne boje, podređeni su i u službi su veličanja ritma. Španska muzika pokriva maksimalan opseg ritmičkih mogućnosti: od složene poliritmije i polimetrije igračkih delova do aritmičkih ili ametričkih melizmatičkih odseka. U igračkim delovima, maksimalna je ritmička virtuoznost, ritam je sagrađen od složenih i često nepravilnih grupa (3, 5, 7), minuciozno izvedenih najsitnijih notnih vrednosti, a u raznim slojevima muzičke fature, superponiraju se razne ritmičke formule. U pevnim odsecima, na bazi gotovo neprimetnog pulsa, razvija se široka, beskrajna melodija, slobodnog improvizacionog toka i najčešće metrički neoblikovana, koja, usled toga, deluje teško, zamorno i patetično.

Inspirisan ritmičkim bogatstvom španskog folklor, Skarlatti ugrađuje u svoje sonate takvo ritmičko obilje, koje njegovi savremenici nisu mogli ni da slute i koje i posle njega retko ko uspeo sa takvom uravnoteženošću da ukomponuje u minijturni oblik kao što je bipartitna sonata. Većina njegovih naizgled jednostavnih i ritmički pravilnih sonata, u sebi krije složeni plan ritmičke polifonije koji po Kirkpatricku (Ralf Kirkpatrick) možemo nazvati ritmičkom orkestracijom Skarlatijevih sonata. Čak i kada je sonata prividno samo dvoglasna ili troglasna, u njoj se može izdvojiti veći broj nezavisnih ritmičkih tokova: kao u orkestru svaka deonica ima svoju pulsaciju i suprotstavljaju se ritmički obrasci kontrabasa i violina, truba i flauta, timpana i zvončića. Čak i u najjednostavnijoj, dvoglasnoj sonati, kao npr. K 208, sagrađenoj od melodije u gornjem glasu i jednostavnog pokreta basa, ritmičko bogatstvo sonate izranja iz nepodudaranja metričkih akcenata melodije i pratnje. Uvek u ovakvim kompozicijama melizmatičkog tipa, Skarlatti vešto, minimalnim pomakom probija metričke okvire i narušava pravilnost, tako da u trenutku dostizanja ravnoteže i konačnog uspostavljanja metra, metrička pravilnost dobija na lepoti.

Ritmičke gradacije su sakrivene i utkane u strukturu Skarlatijevih sonata. Kao što flamenko igrači zgušnjavanjem i razređivanjem otkucaja kastanjeta i zapateada, postižu utisak ubrzanja (tzv. "španski furiozo") i usporenja, a da pritom uopšte ne promene osnovni puls, tako i Skarlatti, promenom vrednosti nota u nekom od slojeva muzičke strukture ili sažimanjem ritmičkih formula ili samo promenom harmonskog ritma, ostvaruje ritmičke gradacije. Ponekad je ovakva gradacija postignuta skrivenom promenom metra - u okviru usvojenog tredelnog takta prelazi se na dvodelni ili obratno. Skarlatijeva muzička struktura se ne pokorava taktnoj crti, tako da, kada je određen metar uspostavljen, svako odstupanje deluje kao kontrast očekivanom akcentu i ostvaruje se tenzija suprotstavljanjem sila pravilnosti i nepravilnosti. Ukršteni akcenti (*acentos cruzados*), tako karakteristični za španski folklor, takođe su često nevidljivi, a prisutni u strukturi Skarlatijevih sonata, to su tzv. "nevidljive sinkope" koje proizilaze iz premeštanja pulsacije (*desplazimientos de la pulsacion*) u nekom od slojeva muzičke strukture. Svim ovim načinima, preuzetim iz španskog folklor, Scarlati

postiže povećanje ritmičnosti dela uz maksimalnu ekonomiju sredstava i promišljenom upotrebom polimetrije i poliritmije, višestruko uvećava utisak složenosti i bogatstva muzičke fakture.

Primer 3: **Ritam:**

- (1) sonata K 421: T 31 - T 35 - ritmička polifonija;
- (2) sonata K 208: T 8 - T 11 - nepodudaranje metričkih akcenata melodije i pratnje;
- (3) sonata K 264: T 192 - T 201 - "španski furiozo" ostvaren sažimanjem ritmičke formule;
- (4) sonata K 421: T 50 - T 57 - polimetrija $3/8 - 3/4 - 3/8$;
- (5) sonata K 545: T 23 - T 28 - *accentos cruzados*.

11.3.3.4. Tonalnost i modalnost

"Nijedan traktat o tehnici basso continuo iz 18. veka i nijedna knjiga o harmoniji, ne može da objasni u potpunosti i adekvatno, Skarlatijeve "originalne i srećne kaprise" koji nisu stvarno kaprisi već integralni deo njegovog muzičkog jezika, savršeno solidnog i celovitog", ovo su reči R. Kirkpatrika koji je mnogo godina svog umetničkog i muzikološkog rada posvetio analizi Skarlatijevog stvaralaštva za čembalo, ali kako sam priznaje, nije prestao da se iznenađuje njegovim kompozicionim umećem i slobodama. Domenico Skarlatti je bio savršeni poznavalac svih, do tada korišćenih, tehnika i znanja o komponovanju, a kao malo koji drugi kompozitor u muzičkoj istoriji, dozvoljavao je sebi slobode u okviru poznatih sistema i njegov neumorni genije bio je uvek nov i neiscrpan u kreiranju tih sloboda. Domenico Skarlatti je govorio da se čulo sluha može prevariti kao i čulo vida, kao što vešti slikar ili arhitekta koristi optičke varke, Skarlatti se koristio zvučnim varkama, jer "sve dok varka funkcioniše, nepravilnost nije nepravilnost". Možemo slobodno reći, da je Skarlatti bio jedan od najvećih mađioničara u muzici, a njegova magija zasnovana je, kao i svaka, na savršenom vladanju tehnikom.

Jedan od osnovnih pomaka u teoriji muzike, dešava se u Skarlatijevo vreme, početkom 18. veka: ovladavanje tonalitetom, tonalnim funkcijama i tonalnim sistemom od 24 tonaliteta uz primnu dobre ali nejednake temperacije 12 tonske muzičke skale (dobro temperovani sistem). J.Ph.Rameau piše svoju "Nauku o harmoniji", J.S.Bach zbirku preludijuma i fuga "Dobro temperovana klavijatura", u kojoj dokazuje mogućnost ravnopravnog korišćenja 24 tonaliteta. Stiče se utisak da je Skarlattiju, koji je upravo na polju harmonije i tehnike modulacije daleko ispred svog vremena, naneta teška istorijska nepravda, jer se njegovo ime vezuje samo za stvaranje muzičke forme tzv. "Skarlatijeve sonate", a ne i za problem tonalnog sistema. Iz njegovih sonata se vidi, da je u potpunosti vladao tonalnim sistemom jer je:

- u svojim 550 sonata, upotrebio sve moguće tonalitete, ali ne na Bach-ov način iz "*Dobro temperovanog klavira*", već sistemom modulacija;
- prozirna faktura njegovih sonata, slobodno vođenje glasova i slobodno razrešavanje disonanci, pokazuju da se njegovo komponovanje ne zasniva na šifriranom basu, već na tonalnim funkcijama.

Početkom 18. veka uobičajeni tonalni plan kompozicija većine kompozitora, obuhvatao je, pored osnovnog, najčešće samo još dominantni, istoimeni i paralelni tonalitet, što šematski može da se predstavi na sledeći način, za osnovni C-dur i osnovni a-moll:

CcGa; aEAC

Proširenjem na subdominantni i odgovarajuće istoimene i paralelne tonalitete, dobija se maksimalno devet tonaliteta, koji se mogu pojaviti u kompoziciji osnovnog C i a tonaliteta:

CcGegaAFf; aACcEecisdD

Na ovoj problematici, Skarlati je već jedan korak ispred svojih savremenika i to zahvaljujući "ambivalentnosti dura i mola" - principu koji je usvojio iz popularne muzike iberijskog poluostrva, principu po kome se bez ikakvih priprema dur može zameniti istoimenim molom i obratno, tj. omiljenog postupka "osvetljavanja" istog motiva, naizmenično u duru i molu i korišćenjem dura i mola kao ravnopravnih "valera" jedne iste boje. Ovaj postupak, omiljen u folkloru, proizilazi iz modalnosti folklorne muzike, datira iz vremena kada dur i mol još nisu bili razgraničeni i oformljeni. Zahvaljujući ambivalentnosti dura i mola, Skarlati sa lakoćom prelazi u udaljenije tonalitete (na primer: prelaz C - a se zamenjuje sa prelazom C - A). Skarlatijeva šema tonaliteta tako obuhvata 12 a ne 9 tonaliteta, u koje se sa lakoćom prelazi u toku jedne kompozicije, a u ponekim sonatama je čak i ova barijera probijena, dodavanjem još tri paralelna tonaliteta (na primer: K 264 E-dur):

Po 12 tonaliteta za C dur i za a mol
 cCaAFfdDGgeE aACcEe cisCis dD Ff

Za sonatu K 264 E-dur, tonalna šema izgleda ovako, to je ukupno 15 tonaliteta:

aFisFis ≡ Ges es

eEcisCis ≡ Des b

hHgisGis ≡ As f

Međutim, Skarlatiju ni tonalni sistem nije dovoljan u njegovoj igri modulacija, već pod uticajem inspirativnog španskog folkloru, koliko god da su njegove sonate na prvi pogled tonalne, smelo koristi arhaični modalni sistem proširen pikantnim "arapskim" modusom. Modusi su sagrađeni od sledećih tetrahorada (koji su uvek silazni):

durski (jonski):fedc
molski (dorski):fesdc
andaluzijski (frigijski):fesdesc
arapski (hromatski):fedesc
(takođe: fedisc)
tritonus (lidijski):fesdescs

Njegove sonate su prepune modalnih pokreta, naročito silaznih tetrahorada, koje pretapa iz jedne u drugu vrstu i tako ambivalentnosti dura i mola dodaje ambivalentnost modusa, čime do maksimuma, za svoje vreme, povećava mogućnost promena "zvučnih boja". Mogu se navesti brojni primeri sonata u kojima se u basu ili unutrašnjim ili gornjim glasovima, pojavljuje andaluzijski silazni tetrahord. U mnogim slučajevima, modalni pokret u sonatama je "španska vođica" (vođica naniže, koja je karakterističan element andaluzijskog (frigijskog) modusa, kao i arapskog modusa).

Primer 4a: **Andaluzijski silazni tetrahord:**

(1) sonata K 96: T 51 - T 52, T 55 - T 56; (2) sonata K 492: T 25 - T 26;

Primer 4b: **"Španska" vođica:**

(3) sonata K 264: T 182 - T 189; (4) sonata K 175: T 29 - T 32;

(5) sonata K 421: T 9 - T 16.

Primer 4c: **ambivalentnost dur-a i moll-a:**

(1) sonata K 96: T 189 - T 194.

Primer 4d: **ambivalentnost modusa:**

(2) sonata K 264: T 74 - T 85 - arapski i durski modus;

(3) sonata K 264: T 127 - T 130 - lidijski i durski modus;

(4) sonata K 461: T 19 - T 23 - arapski i andaluzijski modus.

11.3.3.5. Harmonija

Ako se za Skarlatija ne može reći da je bio najveći kompozitor 18. veka, sa sigurnošću se može tvrditi da je na planu harmonije najoriginalniji. Njegova harmonija svakako proizilazi iz apsolutnog vladanja tehnikom basso-continua 17. veka, savršene tehnike improvizacije, poznavanja novina 18. veka: Ramoove teorije o harmoniji, tonalnog sistema, i ogromnih modulacionih mogućnosti koje on pruža, ali i iz uticaja popularne muzike iberijskog poluostrva i njegovih ličnih istraživanja te muzike, kao i odličnog vladanja čembalom kao instrumentom i njegovim specifičnim zvučnim osobinama. Pod uticajem violentnih harmonija španskog folklora, Skarlati disonance prvi upotrebljava kao zvučnu boju (a ne tretira ih linearno kao njegovi savremenici) i podređuje ih ritmičkoj funkciji. Zahvaljujući korišćenju zvučne analogije čembala sa gitarom, on oslobađa čembalo od duge italijanske tradicionalne zavisnosti od orguljskog zvuka sa kojim nema zvučnu srodnost. Na žalost, njegova originalna rešenja, dugo su ostala neshvaćena i ne samo da su smatrana njegovim ekstravagantnim pikanterijama, već su tretirana kao kompozicione greške. Longo, Hans von Bülow i drugi tumači Skarlatijevog opusa, uprkos vremenske udaljenosti i razvoja muzičke umetnosti tokom 19. i 20. veka putem koji je Skarlati naslutio još polovinom 18. veka, ostali su u neverici pred njegovim slobodama i nisu bili spremni da ih prihvate. U želji da Skarlatija izjednače sa njegovim savremenima, oni su dozvolili sebi, da Skarlatijev opus, nepoznat širokom auditorijumu u originalnom izdanju, prezentuju prepravljen, "korigovan" i tako falsifikovan i oskrnavljen, odnosno odlučili su se na osiromašenje njegovog harmonskog jezika. Verovatno je ovakav postupak bio posledica prilagođavanja Skarlatijevih sonata klaviru, instrumentu koji je za čitavih sto godina potisnuo čembalo, kao "savršeniji", a u stvari je instrument potpuno drugačijih zvučnih osobina. Moguće je da ih je na ovakve postupke navela i akademska netrpeljivost prema čuvenom Skarlatijevom antiteoretskom stavu o kome je pisao i njegov savremenik Burney, o kome su kružile anegdote i zbog koga su Skarlatija nazivali bufonom - komedijantom, klovnom, spadalom, pa nisu mogli da prihvate da ono što "ne izgleda dobro" na papiru, ipak može dobro da zvuči. Moguće je, takođe, da je reski prizvuk španskog folklora, dalek evropskom duhu, obojen arhaičnim i istočnjačkim bojama, bio za njih nepoznanica, a uporna težnja da se Skarlati smatra italijanskim kompozitorom, kočnica da mu se prizna pravo prvog velikog tumača španske popularne muzike. Tek poslednjih decenija 20. veka, zahvaljujući studioznim proučavanjima sačuvanih manuskripata, koja je obavio Ralph Kirkpatrick, objavljuje se kompletan Skarlatijev opus u izvornom obliku, a prihvatanju njegove originalne harmonije doprinosi i istovremena renesansa istorijskog čembala, sa zvučnim osobinama različitim kako od klavira, tako i od modernog čembala, koje je konstrukcija 20. veka.

Po harmonskoj teoriji Skarlati je ipak, najbliži Ramou i njegovoj teoriji inverzije akorada izloženoj u *Traite de l'Harmonie* (1722). Prema Ramoovoj teoriji, za harmonski tok je presudna tonalna funkcija akorda, obrtaji (inverzije) akorada su nesavršeni, doprinose fluidnosti toka, ali su podređeni tonalnoj funkciji i to je granica na kojoj se razdvajaju teorija harmonije 18. veka od basso-continuo teorije 17. veka. Skarlatijev stav je blizak Ramoovom jer i za njega su važne tonalne funkcije a ne bas, akordi predstavljaju tačke tonaliteta, boje koje se mešaju, harmonska struktura uspostavlja se po vertikali, a ne horizontalnim vođenjem glasova. Dok Bah (Johann Sebastian Bach), usvajajući novine teorije 18. veka, stvara kompresiju starog i novog stila, izgrađuje svoj kompleksan muzički jezik na bazi savršenog vladanja polifonom tehnikom prethodnih vekova i vladanja novoosvojenim prostorom temperovanog sistema od 24 tonaliteta, koji omogućuje širi krug modulacija, Skarlati takođe stvara svoj osobeni muzički jezik na bazi starog i novog, odbacujući neke odlike starog stila smelije nego Bah (horizontalno

vođenje glasova, razrešenje disonanci), očuvavši pritom sklonost ka slobodnoj polifoniji i modalnost, kao odlike prethodne epohe i uvodeći novine od kojih neke predstavljaju iznenađenje i u 20. veku. Više nego Bah, Skarlati je skoncentrisan na problematiku čembala kao instrumenta, sav njegov vrhunski opus je posvećen ovom instrumentu, pa neke od njegovih novina proizilaze iz koncentracije ne na tehniku komponovanja uopšte, već na tehniku komponovanja za čembalo sa svim njegovim prednostima i ograničenostima (kratkotrajan, bistar ton; nedinamičnost).

U suštini, Skarlatijeva harmonija je jednostavnija nego što deluje, bazira se na toničnoj, subdominantnoj i dominantnoj funkciji akorada u tonalitetu (trozvuci I, IV i V stupnja i njihove inverzije). Shodno ambivalentnosti dura i mola, o kojoj je govoreno u *Poglavlju o tonalnosti i modalnosti*, Skarlati ravnopravno koristi molsku subdominantu i dominantu, a trozvuci sporednih stupnjeva pojavljuju se u funkciji paralelnog mola u duru (VI, III i II stupanj) ili dura u molu (III, VII i VI stupanj). Septakordi se pojavljuju kao posledica kompresije akorada (na primer D7, kao kompresije D i S funkcije), pa se septima usled toga ne tretira kao disonanca, već se slobodno razrešava.

Osobenosti Skarlatijevog harmonskog jezika mogu se svrstati u nekoliko osnovnih grupa:

- 1. Oduzimanje i dodavanje glasova**
- 2. Transpozicija glasova**
- 3. Harmonski pedal**
- 4. Superpozicija harmonija**
- 5. Kontrakcije i ekstenzije harmonske progresije.**

1. Oduzimanje i dodavanje glasova je rezultat Skarlatijeve težnje da prevlada nedinamičnost čembala. S obzirom da se zvučnost čembala može uvećati samo povećanjem broja istovremenih tonova, dinamičke gradacije se mogu postići zgušnjavanjem, odnosno proređivanjem akordske strukture, kao i ukupne fature stava. Ova jednostavna praksa je bila poznata svim improvizatorima na čembalu. Ono u čemu je Skarlati prevazišao ustaljenu praksu je maksimiziranje postupaka redukcije akorda i udvajanja akordskih tonova. U cilju ostvarenja diminuenda Skarlati četvoroglasni stav svodi na jednoglasni, eliminišući terce i kvinte akorada i svesno rizikujući da naruši linearno vođenje glasova, da razreši disonance nepravilno-skokom i da izazove pojavu paralelnih kvinti i oktava, svodi razrešenje na unisono.

U cilju ostvarenja krešenda, Scarlatti udvaja sve akordske tonove, terce, kvinte i septime, dodaje akordu ačakature (acciaccatur kratke zadržične tonove), vrši kompresiju harmonija (T i D ili D i S ili čak T D S), pa se neretko dešava, u trenucima klimaksa kombinacijom kompresije i ačakatura da se dobije zvučni klaster u kome su istovremeno zastupljeni skoro svi stupnjevi tonaliteta.

Ovakvi Skarlatijevi postupci uvek su promišljeni i zvučno opravdani, a stroga harmonska pravila žrtvovana su opštem utisku i proširenju dinamičkih mogućnosti instrumenta. Prepravke koje je vršio Longo, dodajući terce akordima, kako bi ublažio zvuk paralelnih kvinti ili oduzimajući ačakature klasterima i svodeći ih na dijatonske trozvuke, rezultirale su oslavljenjem dinamičkih gradacija i osiromašenjem zvučnih boja.

Postupak oduzimanja i dodavanja glasova u velikoj meri Skarlati je preuzeo iz tehnike španske flamenko gitare. Ovaj tipično španski popularni instrument, bio mu je osnovni uzor za tretiranje čembala, s obzirom na zajedničke osobine oba instrumenta kao žičana, sa postupkom dobijanja tona okidanjem žice. Iz tehnike gitare, na kojoj je polifonija teško izvodiva, on preuzima slobodan tretman glasova, muzički tok koncentriše u spoljnim glasovima, a unutrašnje slobodno vodi, eliminiše ili dodaje po potrebi. Iz folklornog tretmana gitare kao harmonskog ali i značajnog ritmičnog instrumenta, proizilazi i smelo dodavanje ačakatura cilju povećanja zvučnosti instrumenta i tretiranje nerazrešenih disonanci kao zvučnih boja, što je opravdano akcentirajućom i ritmičkom funkcijom akorada.

2. Transpozicija glasova je postupak koji proizilazi iz Skarlatijevog stava da se muzika piše za uho a ne oko, da se sluh može prevariti, pa se prednost daje vertikalnom sadržaju akorada nad horizontalnim vođenjem glasova, tolerišu se paralelne kvinte, a disonance se razrešavaju slobodno (ne u istom glasu već pojavom razrešavajućeg tona u drugom glasu). Paralelne kvinte i oktave su vrlo česte kod Skarlatija jer on ne želi da žrtvuje dijatonski pokret u basu da bi ih izbegao, zato što je svestan da se bas sluhom mnogo više zapaža nego unutrašnji glasovi a i zato što mu specifična zvučna boja paralelnih kvinti, čestih u folklornoj muzici ne smeta, već je upotrebljava znalački.

3. Harmonski pedal je još jedan elemenat sa kojim se često srećemo u popularnoj muzici i koji je posledica nesavršenosti instrumenata u narodnom orkestru (ograničene mogućnosti promene intonacije primitivnih instrumenata). U narodnom orkestru, u želji za postizanjem veće zvučnosti makar i po cenu privremene disonantnosti ukupnog zvuka, mnogi primitivni instrumenti dugo se zadržavaju na istoj intonaciji, ostvarujući tako efekat pedala u odnosu na solističke instrumente. Ova osobenost Skarlatijevog harmonskog stila usko je povezana sa impresijom orkestracije njegovih sonata, u kojima prepoznajemo zvuke lovačkih truba (tehnički ograničenih na jedan ili nekoliko dijatonskih tonova), zvona fiksne intonacije, punteado (brza repeticija tona) gitare, kao i prizvuke raznovrsnih udaraljki (naročito kastanjeta). Stvarajući impresiju narodnog orkestra u svojim sonatama, Skarlati vrlo često primenjuje jedan ili više pedala i usled toga dolazi do neočekivanih superpozicija harmonija - preklapanja i istovremenog zvučanja T S i D funkcija. Vrlo često opravdanost i prihvatljivost ovakvog pedala je moguća upravo zato što se pedal koristi kao orkestarska boja.

4. Superpozicija harmonija je jedan od najoriginalnijih Skarlatijevih postupaka za obogaćenje harmonskog jezika, principijelno nepoznat njegovim savremenicima (mada se u tragovima može sresti u nekim delima J.S.Baha, npr. u "Hromatskoj fantaziji i fugi") i svesno korišćen tek u delima Stravinskog u 20. veku. Ovako izuzetan modernizam Skarlatija, posledica je inspirisanosti folklornom španskom muzikom i spajanja arhaičnih muzičkih obrazaca sa harmonskom teorijom 18. veka. Nije iznenađujuće što do ponovnog svesnog korišćenja superpozicija dolazi u 20. veku, kada se umetnici, iscrpivši mogućnosti tonalnog sistema, ponovo okreću arhaičnom zvuku. Skarlati se, međutim, na istoj umetničkoj poziciji našao u 18. veku, zahvaljujući podneblju, okruženju, Španiji u kojoj se geografski susreću Istok i Zapad, a istorijski stare civilizacije i evropska kultura.

Superpozicijom D i S funkcije nastaje dominantni septakord D7 čija se septima ne tretira linearno kao disonanca već se slobodno razrešava. Složenijim superpozicijama dobijaju se septakordi ostalih stupnjeva, nonakordi i undecimakordi, a uz spoj sa ačakaturama i vrlo složeni klasteri. Najčešći je postupak dinamičke gradacije u kome se naizmenično pojavljuju posebni akordi, a zatim njihova superpozicija, da bi se na vrhuncu, kompresijom svih tonova koji su se pojavljivali, ostvario klasterski zvuk.

5. Kontrakcije i ekstenzije harmonske progresije T S D T su postupci, u osnovi poznati svakom kompozitoru 18. veka, kojima se standardni harmonski niz može učiniti vrlo kratkim ili, naprotiv, vrlo dugim. Skarlatijeva originalnost i u ovom slučaju je u tome što je ove postupke maksimizirao, probivši granice poznate njegovim savremenicima. Koristeći se superpozicijom akorada, Scarlatti ponekad kadencijalni obrt T S D svodi na dva, a nekad, čak, samo jedan akord. Tako maksimalno komprimuje harmonsku progresiju, zgušnjava je do neprepoznatljivosti, postupni rast harmonske tenzije od tonike ka dominantni se gubi i ostaje samo zvučna boja. Nasuprot tome, primenom varljivih kadenci i korišćenjem ambivalentnosti dura i mola ponekad harmonsku progresiju proširuje u nedogled, razrešenje dominantne funkcije višestruko odlaže, modulira u neočekivanom smeru, tenzija se time produžava do maksimuma, a upravo to produžavanje tenzije je bitna karakteristika španske popularne muzike.

Sticajem istorijskih okolnosti, Skarlatijeva dela za čembalo (osim prvih trideset sonata), ostala su neobjavljena, malobrojni manuskripti su bili nepristupačni većini njegovih savremenika, pa njegova originalna rešenja na planu harmonije nisu naišla na odjek, čak ni razumevanje novih generacija. Malobrojna dela na osnovu kojih su ga savremenici zapazili, pripadala su uglavnom njegovim ranim sonatama u kojima se još nije potpuno ispoljio njegov harmonski stil. Tako se dogodilo da je Skarlati ušao u istoriju muzike zahvaljujući formi bipartitne sonate koja je bila samo međukorak u razvoju klasičnog sonatnog oblika (pa i ta forma je zapažena samo po njenom elementarnom tonalnom planu), a njegova najvrednija otkrića u oblasti harmonije i modulacione tehnike, ostala su van istorijskih tokova muzike 18. i 19. veka i tek poslednjih decenija 20. veka (iako još ne u potpunosti) na njih se baca novo svetlo i nalaze se prava tumačenja.

Primer 5a: **oduzimanje i dodavanje glasova:**

(1) sonata K 264: T 202 - T 207; (2) sonata K 175: T 52 - T 57.

Primer 5b: **klasteri nastali superpozicijom, dodavanjem acciaccatura i kompresijom:**

(3) sonata K 175: T 21 - T 32.

Primer 5c: paralelne kvinte:

(4) sonata K 208: T 4.

Primer 5d: **superpozicija akorada S i D:**

(1) sonata K 96: T 59 - T 68.

Primer 5e: **kontrakcija progresije DD D T:**

(2) sonata K 208: T 13.

Primer 5f: **ekstenzija:**

(3) sonata K 96: T 96 - T 114.

11.3.3.6. Tehnika modulacije

Skarlatijeva virtuoznost u komponovanju muzike za čembalo je, pre svega, virtuoznost modulacije. Bez te jedinstvene tehnike modulacije, njegova dela bi bila monotona, lišena nemira i ekscentričnosti koji ga oštro distanciraju od svih njegovih savremenika. Mada se njegova pravila modulacije ne mogu definisati na osnovu ni jednog teorijskog priručnika 18. veka, izvesna objašnjenja koja nam osvetljavaju njegov stil možemo pronaći u delu "*Llave de la modulacion*" (publikovanom 1762), njegovog učenika Solera (Padre Antonio Soler). Solerovo delo je neobična mešavina konzervativizma, polemike i inovacije i, kao što se u istoriji više puta pokazalo, naročito u Španiji moguć spoj arhaičnosti i modernizma. Ovo delo se poziva na tehniku hromatizma 17. veka, kroz autoritete španca Tomas Luis de Santa Maria i italijana Cerone-a i Zarlino-a, da bi se bavilo objašnjenjem modulacije u tonalnom sistemu 24 tonaliteta temperovanog sistema. Ovaj postupak je naizgled nelogičan jer nove principe modulacije objašnjava principima prevaziđene tehnike, ali ta nelogičnost dobija opravdanje u činjenici da u španskoj muzici uporedo egzistiraju stara i nova muzika, stara i nova tehnika, što je jedna od njenih specifičnosti.

U poglavlju "*Sobre Armonia y Modulacion*" Soler, ne spomenuvši prethodno tonalne relacije ni strukturu tonaliteta, govori o:

1. modulaciones temporales (vremenske modulacije) i
2. modulaciones estructurales (strukturne modulacije).

Umetnost vremenske modulacije poznata je onima koji eksperimentišu sa hromatizmom 17. veka i nema nikakvu vezu sa tonalnom šemom baziranom na usvajanju temperovanog sistema u 18. veku. Primeri koje navodi Soler identični su onima koji se javljaju u Skarlatijevim sonatama (puni paralelnih kvinti i oktava), ali jedva da objašnjavaju Skarlatijev modulacioni sistem i njegovu koncepciju tonalne strukture sonate. Iako je Skarlatti prethodnik Soleru, očigledno je da je bio bolje upućen u novu teoriju sistema tonaliteta. Pod temporalnim modulacijama Soler podrazumeva sve one kod kojih je veza između tonaliteta ostvarena preko zajedničkih tonova, zadržica i enharmonskih zamena, a pod strukturnim one kod kojih se iz tonaliteta u tonalitet prelazi skokom, najčešće posle generalne pauze, ali je taj prelaz opravdan tonalnom strukturom (tonalnim planom) dela.

Oba tipa modulacije, međutim, kod Skarlatija nisu samo u službi ostvarenja prelaza iz jednog u drugi tonalitet, već u funkciji stvaranja tonalnih ukrštanja, neodlučnosti između tonaliteta i stvaranja prostora tonalne ambivalentnosti. Lepota i bogatstvo Skarlatijeve modulacione tehnike je upravo u dugim modulacionim odsecima, tonalno nestabilnim, što njegovom stavu daje pokretljivost - ovo je upravo suprotno klasičnim kompozitorima koji teže stabilnosti i tragaju za neosetnim prelazom iz tonaliteta u tonalitet. Modulacioni prelazi kod Skarlatija odišu njegovim fenomenalnim "*jeu d'esprit*" (igrom duha) savršenom i briljantno vođenom. Za njega, tehnika modulacije ne postoji zato da bi ublažila prelaz, već modulacija postoji zato da bi nas zbunila, iznenadila i očarala. U tom kontekstu, strukturne modulacije su vrhunac magičnosti i misterioznosti, koji se može postići menjanjem tonaliteta. Domenico Skarlatti uživa da nas u zvučnom prostoru odjednom ostavi bez orijentacije, da zbuni naša čula, da nas pobudi u traganju za razrešenjem, da nas vodi u pogrešnom i neočekivanom smeru, kao kroz lavirint, da ponavlja prolazak istom stazom više puta, sve dok se kroz iscrpljivanje lažnih izlaza ("*cadencia falsa*"), na dođe do traženog tonaliteta. General pauze kod Skarlatija nisu smirenje, već mesta maksimalnog uzbuđenja, mesta tako ispunjena muzikom da oduzimaju dah, i ti iznenadni udari tišine deluju na slušaoca kao šok. Često posle zgušnjavanja tonalne i harmonske strukture i iznenadne general pauze, dolazi trivijalan melodijski odsek, tonalno čist i jednostavan, i to trivijalno razrešenje se doima kao paradoks i groteska. Nema sumnje da je ovakav tok u dvominutnim Skarlatijevim sonatama dalek i nepoznat uravnoteženoj muzici njegovih savremenika, baziranoj na italijanskoj tradiciji, genijalan kroki španskog flamenka. Modulacioni i tematski plan razvojnog, a ne statičnog tipa, vibrantan i kumulativan ritam, pokazuju da je Skarlatti suštinski i duboko pronikao u španski folklor i inspirisao se njime, nije jednostavno preuzeo narodne motive igre i ritmove kao neki naivni kompozitori perioda romantizma, već nagomilano iskustvo vekova integrisao u svoj originalni muzički jezik.

Primer 6a: **temporalna modulacija enharmonskog tipa Fis \equiv Ges:**

(1) sonata K 264: T 127 - T 131.

Primer 6b: **strukturna modulacija c-moll - C-dur:**

(2) sonata K 107: T 61 - T 72.

Primer 6v: **trivijalno - groteskno razrešenje:**

(3) sonata K 175: T 76 - T 77.

11.3.4. Forma Skarlatijeve sonate

Skarlatti je kompozitor koji se manje od većine drugih drži teorije, koji u mnogim aspektima probija okvire poznatih stilova i menja njihove bazične principe. Ne postoji nigde evidencija o tome da je on, stvarajući svoje sonate čiji oblik danas nazivamo Skarlatijeva sonata, imao nameru da stvori jednu strogo definisanu formu. Naprotiv, on je stvorio dinamičan oblik u kome se različite sile suprotstavljaju jedna drugoj i prepliću na tako složeni način da bi nemoguće bilo, držeći se onoga što podrazumevamo

pod terminom Skarlatijeva sonata danas, stvoriti delo stilski identično njegovim sonatama. Melodijska, ritmička i harmonska jezgra iz kojih klija i raste njegov dinamičan oblik, retko se mogu podvesti pod naziv "tema", njihov rast je tako slobodan i nepredvidiv, ponekad potpuno nezavisan, a ponekad uslovljen slučajnim uticajem nekog drugog elementa, tako da je u suštini ovo improvizaciona forma, dakle neponovljiva i uvek drugačija. Skarlatijeve sonate s formalne strane su u suštini sve međusobno različite, njihovu zajedničku osobinu čini samo globalni tonalni plan, na osnovu koga ovu formu i definišemo.

Definicija: Skarlatijeva sonatna forma je bipartitna forma u kojoj prvi deo vodi od osnovnog do odabranog zaključnog tonaliteta (koji može biti dominantni, molska dominantna, paralelni, ređe istoimeni), a drugi deo se od zaključnog vraća u osnovni tonalitet (nekad istoimeni, durski ili molski).

Suviše su pojednostavljeni uobičajeni šematski prikazi tonalnog plana Scarlatti-eve sonate.

Korektan prikaz tonalnog plana Skarlatijeve sonate, bio bi:

AFIRMACIJA TONALITETA UDALJAVANJE OD ZAKLJUČNOG TONALITETA

NARUŠAVANJE TONALITETA NARUŠAVANJE ZAKLJUČNOG TONALITETA

ZAKLJUČNI TONALITET AFIRMACIJA FINALNOG TONALITETA

Takođe, pogrešno je u formalnoj analizi Skarlatijeve sonate tražiti tematski plan kao u klasičnoj sonati, jer ono što razgraničava i spaja delove u ovoj sonati je odnos tonaliteta, a ne tema (tema može i da ne postoji, već samo kratki motivi ili može biti jedna ili više tema, ali njihova funkcija u formiranju sonate je podređena tonalnom planu). Ono što obezbeđuje jedinstvo ovog oblika, pored tonalnog plana, jeste ravnoteža dinamičkih i statičkih delova. Shodno tome, šematski prikaz forme je sledeći:

I II

DINAMIČKI

inicio (početak) digresion (udaljavanje)

continuacion (nastavljanje)

transicion (prelaženje)

STATIČKI prenucleo reenunciado (ponovno izlaganje)

nucleo (jezgro)

postnucleo

conclusion (zaključak)

continuacion de conclusion

conclusion final

Inicio (početak): Najčešće je uspostavljanje bazičnog tonaliteta, neizrazitim tematskim materijalom (harmonski niz, zvuk koji imitira trube, arpedirane figure), završava se jasnom kadencom u osnovnom tonalitetu i njegov sadržaj ne mora da se pojavi u drugom delu sonate (Skarlatijeva sonata nema ekspoziciju kao klasična).

Continuacion (nastavljanje): Uspostavlja dominantu osnovnog tonaliteta, tematski može proizilaziti iz inicia ili akumulirati potpuno nove ideje.

Transicion (prelaženje): To je centralni, najpromenljiviji, modulatorni deo, harmonski najzanimljiviji, deo u kome se prolazi kroz mnoge bliske i udaljene tonalitete, u kome tenzije raste i koji kulminira dostizanjem odabranog zaključnog tonaliteta.

Pre nucleo: Uspostavlja novi tonalitet.

Nucleo (jezgro): Ovo je tematski najizrazitiji deo, tonalno stabilan, uspostavlja dominantu novog tonaliteta.

Post nucleo: Obično sadrži prelaz u istoimeni dur, odnosno moll i varljive kadence (cadencia falsa i cadencia indecisa).

Conclusion (zaključak): Afirmacija zaključnog tonaliteta.

Continuacion de conclusion: Tematski razdvaja prethodni i naredni odsek sonate, a tonalno obično varira između istoimenog (durskog, odnosno molskog) i zaključnog tonaliteta.

Conclusion final: Proširivanje kadence zaključnog tonaliteta.

Digresion (udaljavanje): Može početi istim materijalom kao prvi deo ili potpuno novim. Nepredvidljiv je u tretiranju tematskog materijala. Modulatorno je najdinamičniji, vodi do najudaljenijih tonaliteta i dovodi do kulminacije u centralnom delu drugog dela sonate.

Reenunciado (ponovno izlaganje): To je tonalno stabilan odsek, u zaključnom tonalitetu drugog dela, tematski materijal prvog dela nikada nije doslovno transponovan u ovom odseku, moglo bi se reći da je ovo impresionističko asociiranje na prvi deo. Ponekad sadrži odsek u kome se javlja tonalna neodlučnost između odabranog finalnog i istoimenog (durskog, odnosno molskog) tonaliteta.

Iz anatomije Skarlatijeve sonate, zasnovane na tonalnom planu, vidimo da je kulminacija tenzija u centru prvog i centru drugog dela, na dominantni zaključnog odnosno finalnog tonaliteta. Ovo je potpuno suprotno klasičnoj sonati koja ima kulminaciju u središnjem razvojnom delu i koja je, praktično, tripartitna. Razvojnom delu klasične sonate, prema položaju u sonati, analogan je odsek *digresion* kod Skarlatijeve sonate, koji može biti veoma razvijen i tematski izrazit, ali ne narušava bipartitnu ravnotežu. Prema značaju odseka *digresion*, Skarlatieva sonata iscpirljuje sve mogućnosti između bipartitnog oblika igara iz barokne svite i oblika klasične sonate ne dodirujući pritom ni jednu od ove dve krajnosti kao suviše uravnotežene i, prema tome, njemu, koji traga za slobodnim oblikom, nezanimljive. Prema Kirkpatriku, ne radi se o tome da Skarlati nije došao na ideju kakva je klasična sonata, već nije želeo da takav oblik upotrebi. Zavisno od toga kakav je odsek *digresion*, Skarlatijeve sonate se mogu podeliti na:

1. **sonata cerrada (zatvorena sonata);**
2. **sonata abierta (otvorena sonata).**

U *zatvorenim sonatama*, drugi deo počinje materijalom iz prvog dela, ali ne doslovno transponovanim, već variranim, kondenzovanim, augmentiranim, ili se taj materijal uvećava i deformiše dodavanjem novih elemenata.

Otvorena sonata ima asimetričan drugi deo, u odseku *digresion* javlja se nov materijal kontrasnog karaktera, a kulminacija celog dela dostiže se na kraju ovog odseka.

Iz svega izloženog vidimo da je Skarlatti stvorio formu koja je prilagodljiva njegovoj želji za fluidnošću muzičkog toka, formu koja je dovoljno stabilna, celovita i zaokružena zahvaljujući tonalnoj ravnoteži, a dovoljno slobodna da podnese improvizacioni pristup tehnici komponovanja. U svakoj sonati, Skarlatti stvara impresiju da se kompozicija rađa i razvija pred nama, kao delo trenutne i slučajne inspiracije. S obzirom da je improvizaciona forma tako karakteristična za španski folklor, vidimo da italijan Skarlatti, pod uticajem ovog folkloru nije želeo da muziku podredi nesavitaljivom okviru, već je tražio način da stvara istovremeno spontano i uravnoteženo.

Kao u španskom folkloru, u kome je razvijanje uzbudljivije od uspostavljanja ravnoteže, modulatorni odseci u Skarlattijevoj sonati su snažniji od tonalnih odseka. Na isti način Skarlatti se odnosi i prema tematskom materijalu: tematski materijal se u toku sonate razvija i izgrađuje iz jednostavnih ritmičkih obrazaca, koji klijaju i rastu, neki put je to samo repeticija jednog tona ili kontrast intervala, suprotstavljanje skala i akorada, kontrast igračkih i pevnih struktura, tako da nasuprot klasičnim kompozitorima koji pokretačku snagu svog oblika nalaze u kontrastu jasno definisanih tema, Scarlattini pred nama kreira svoju muziku kroz interakciju raznih ideja i do kraja ostaje nepredvidljiv i žive imaginacije.

Primer 7: Formalni plan sonate K 96:

Inicio:T 1 - T 10
Continuacion:T 10 - T 25
Transicion:T 26 - T 32
Prenucleo:T 33 - T 47
Nucleo:T 48 - T 64
Postnucleo:T 65 - T 77
Conclusion:T 78 - T 93
Continuacion de conclusion:T 94 - T 101
Conclusion final:T 102 - T 114
Digresion:T 115 - T 137
Reenunciado:T 138 - T 211

11.4. Interpretacija Skarlattijevih sonata u svetlu novih saznanja o vezi između njegovog stila i španske popularne muzike

Interpretaciji Skarlattijevih sonata vrlo dugo se pristupalo pogrešno usled nepoznavanja njegovog stila koje je bilo posledica nepristupačnosti manuskripata i izvođenja na neodgovarajućem instrumentu - klaviru. Mnogi pijanisti 19. i 20. veka imali su običaj da na početku svog klavirskog resitala izvedu par Skarlattijevih sonata kao barokni uvod u pravi pijanistički repertoar. Pri tom je njihova interpretacija često bila podređena shvatanju da muziku 18. veka treba izvoditi intelektualno, bez emocija; njihovo fraziranje i artikulacija su bili prilagođeni klaviru, a tempo je najčešće bio prebrz i onemogućavao je isticanje Skarlattijeve harmonijske tenzije. Skarlattiju se pristupalo kao duhovitom kompozitoru, a karakter njegovih sonata poistovećivan je sa karakterom likova iz italijanske komedije "del arte". Sve dok poslednjih decenija 20. veka nije započela interpretacija Skarlattijevih sonata na instrumentima bliskim originalnim, nije bilo moguće uočiti zvučnu srodnost njegovih dela sa bojom vokalne i instrumentalne španske popularne muzike. Interpretator koji se odluči na udubljanje u Skarlattijev opus stoga nema mnogo uzora i zato treba oprezno da pristupi izboru instrumenta, izdanja, kao i da se posveti analizi ritma, harmonije, forme i karaktera svake pojedinačne kompozicije.

11.4.1. Izbor izdanja i redakcija

Prvi problem sa kojim se suočava interpretator Skarlatijevih sonata je izbor redakcije koja je najbliža originalu. Problem postoji s obzirom da je u toku Skarlatijevog života objavljeno svega 30 sonata, njegovi rukopisi su potpuno izgubljeni, a sačuvani prepisi su teško dostupni. Tokom 19. veka nastalo je više kritičkih redakcija Skarlatijevih u kojima su se pojavile značajne promene oduzimanja i dodavanja teksta, kao i artikulacione i dinamičke oznake kojih uopšte nema u manuskriptima. Najznačajnija su izdanje od 200 sonata u redakciji Černija (Carl Czerny) iz 1839. i redakcija Bilova (Hans von Bülow) iz 1864.g. Redakcija Longoa (Alessandro Longo) ("*Ricordi*" iz 1906. godine) je prvi pokušaj da se izda kompletan Skarlatijev opus za čembalo. Na žalost, numeracija sonata, grupisanje sonata u svite, stilski anahronne intervencije na planu artikulacije i dinamike i "korekcije" teksta, uništavaju kompletan utisak, pa ovu redakciju smatramo najnepoželjnijom. Manje opsežne, ali takođe nezadovoljavajuće, su redakcije Gerstenberga iz 1933. i Nejtona iz 1939.g. Ostala brojna izdanja Skarlatijevih sonata baziraju se na ovim nabrojanim i ponavljaju njihove greške i nedostatke.

Izdanja koja su preporučljiva su, pre svega, "*60 sonatas in two volumes*" Ralph Kirkpatrick-a (Schirmer, 1953.g.), kao i kompletno izdanje sonata u rukopisu u redakciji Ralph Kirkpatrick-a (Johnson reprint corporation, 1972.g.) u 18 volumena, kompletno izdanje u redakciji Kenneth Gilbert-a (Heugel, 1971.g.), kompletno izdanje Emilio Fadini-a (Ricordi, 1978.g.) i redakcija Eiji Hashimoto-a u izdanju Zen-On Music Co. Ltd. Ova kritička izdanja zasnovana su na uporednoj analizi manuskripata, a sve intervencije redaktora su posebno označene u zagradi, za razliku od intervencije Longoa. Kirkpatrick-ova redakcija može se smatrati najbližom Urtext-u, redosled sonata baziran je na venecijanskom manuskriptu (u kome su K 1, K2, ... , K 30 "*Essercizi*", zatim dela iz volumena XIV i XV, i na kraju sonate iz 13 volumena posvećenih kraljici Mariji Barbari).

11.4.2. Grupisanje sonata po periodima nastanka i stilske odlike svakog perioda

Za interpretaciju Skarlatijevih sonata koje su veoma raznovrsne i obeležavaju njegov dugi razvojni put od italijanskog do španskog stila, od dela pod uticajem Frescobaldija i drugih kompozitora 17. veka do dela savremenih, aktuelnih i čak avangardnih u 18. veku, važan je redosled i pripadnost sonata određenoj grupi:

- (1) **Prva dela** još uvek nemaju sonatni oblik, već oblik baroknih igara, varijacija ili tokata (varijacije K 61; četvorostavna sonata iz portugalskog manuskripta čiji se stavovi u drugim manuskriptima pojavljuju odvojeno: K 82, K 85, K 78 i menuet; tokate, menueti i jedan kapričo). U svim ovim delima struktura je analogna kompoziciji za solo instrument i *basso continuo*, melodika je napolitanskog porekla, harmonizacija i ritam jednostavni. Ova dela se stilom i kvalitetom ne izdvajaju mnogo od čembalističkih kompozicija Alesandra Skarlatija (Alessandro Scarlatti), Paskvinija (Pasquini), Marčela (Marcello), Rutinija (utini)-a, Cipolija (Zipoli), Pollaroli-a, Greco-a ...
- (2) **Pet fuga**: K 41, K 58, K93, K 30 ("*Fuga del Gato*" - Mačija fuga) i K 417 pripadaju tipu italijanske orguljske fuge 18. veka. Za italijane, fuga je manir a ne struktura, pa u ovim delima ne treba tražiti uravnoteženost konstrukcije kao u fugama J.S. Baha. Za izvođenje ovih fuga bitno je isticanje ekstravagantnih intervala u opoziciji sa basom i dočaravanje stila "affeti cantabili" u tradiciji Frescobaldija . Poslednja fuga, nastala u periodu kada je Skarlati već formirao svoj osobeni stil, predstavlja samo podsećanje na polifoni princip i fugu koju je on tretirao kao arhaičnu formu.
- (3) **Prve sonate** (venecijanski manuskript XIV i XV) formalno i stilski početak su odvajanja od baroknih igara, varijacija i tokata. U njima se naziru prve odlike Skarlatijevog stila kao što su: ponavljanje fraze, primena acciaccature, kontrastne figuracije, duple oktave, umanjeni i prekomerni intervali i građenje motiva na razloženim trozvucima. Ipak, njihova sonornost je još uvek mala, a

kompleksnost Skarlatijevog umetničkog jezika još ne dolazi do izražaja. Najsličnije su Paskvinijevim sonatama.

- (4) **Essercizi** (K 1, K 2, ... , K 29) su prva dela u kojima Skarlatti dostiže originalan samosvojan stil. Essercizi predstavljaju pravi bljesak novih briljantnih zvučanja i u njima dominira dramatski kontrast igračkih i melizmatičkih odseka, odseka na jednom pedalu i fluidnih, kontrast skala i skokova. U njima se prvi put ispoljava Skarlatijev osećaj za raspodelu muzičkog prostora i pojavljuju se prva bravurozna ukrštanja ruku. Za njih je karakteristično trostruko ponavljanje fraza (analogan postupak pojavljuje se i u baroknoj arhitekturi ali i flamenco plesu), kao i oduzimanje i dodavanje glasova i deljenje jednog glasa na više ili, obratno, sažimanje. Prvi elementi uticaja španskog folklora pojavljuju se kao kratkotrajni bljesak: korišćenje prostora na igrački način, skokovi, promena orijentacije, tenzija španskog plesa, asimetrija fraza kao posledica kontrakcija i ekstenzija i ritmički efektno korišćenje suprotstavljanja pravilnosti i nepravilnosti.
- (5) **Period cvetanja** (venecijanski manuskript I i II), je period u kome Skarlatti ispoljava želju za demonstriranjem potpunog vladanja instrumentom na kome je bio poznat kao najveći virtuoz. U ovom periodu javljaju se najsloženija ukrštanja ruku. Ova dela bi se mogla savršeno dobro izvesti i normalnom raspodelom deonica, ali bi se tada izgubila optička varka virtuoznosti koja se graniči sa nemogućnošću izvođenja i time bi se izgubila emocija napetosti i opasnosti (kao pri posmatranju artista na trapezu) koja je bila tako značajna za Skarlattija u ovom periodu. Forma ovih sonata je otvorena, deo digresion dobija na značaju, između prvog i drugog dela uspostavljena je asimetrična ravnoteža, pojavljuju se tematski slobodni interludiji, pa je ukupan utisak više poetičan nego logičan. Za ove sonate takođe je značajna izrazita orkestracija i dočaravanje raznovrsnih zvučnih boja: popularnih instrumenata, zvona, ulične buke i povika, gitara, kastanjeta, zapateada i atmosfera lova, dvorskih svečanosti, trgova, maskarada i vatrometa.
- (6) **Srednji period** (venecijanski manuskript III, IV V i VI) je period Skarlatijevog dostizanja umetničke zrelosti u kome su karakteristični uvećanje ekspresivnog opsega, introvertnost (sve češće se pojavljuju sonate u laganom tempu) i u kome njegova virtuoznost čembaliste blede pred virtuožnošću kompozitora. Zvuk čembala se ublažava, postaje rafiniraniji, a tehnika modulacije dostiže maksimum. U sporim sonata pojavljuju se vokalne arabeske dugih i nepravilnih fraza, a u igračkim vešto konstruisane ritmičke gradacije koje u trenutku klimaksa stvaraju osećaj konfuzije i kakofonije.
- (7) **Poslednje sonate** (venecijanski manuskript VIII, IX, X, XI, XII XIII) predstavljaju vrhunski period celokupnog Skarlatijevog stvaralaštva i otkrivaju njegovu potpunu asimilaciju elemenata španskog folklora. Virtuoznost u smislu muzičkih efekata i egzibicionizma nestaje, izgled notnog teksta je čistiji jer češće koristi veće notne vrednosti i alla breve takt, forma je čvršća - najčešće zatvorena, zvučni opseg mnogih sonata je 61 ton (od F do g3) i sa velikom veštinom Scarlattini ostvaruje ravnotežu različitih zvučnih registara čembala (tesitura). Raznovrsnost i bogatstvo ideja u ovim sonatama su jedinstveni u muzičkoj istoriji i susret sa njima je neiscrpno iznenađujući, kao uzbudljivo turističko putovanje. Spore sonate su maksimalno bogato ornamentisane, u kadencama se javljaju slobodni melizmi a snaga igračkih sonata najčešće izvire iz *accentos cruzados* (skrivenih sinkopa).

11.4.3. Tempo i karakter

Skarlatti je upotrebljavao vrlo ograničen broj indikacija tempa, a ove indikacije treba češće shvatiti kao indikacije karaktera sonata, a ne brzine pulsacije. Najčešća oznaka je *Allegro*, a s obzirom da stotine raznovrsnih sonata nose ovu istu oznaku i među sobom se veoma razlikuju po optimalnoj pulsaciji, ovu oznaku treba preprotumačiti kao ritmično ili veselo a ne brzo. Ostale česte oznake su *Presto* i

Andante, a ređe Allegrissimo, Prestissimo, Allegretto, Vivo, Vivace, Moderato i samo u jednoj sonati (K 109) Adagio. S obzirom da je u Allegro sonatama harmonska gustina veća, često je njihov realan puls sporiji nego neki Andante. Uobičajena greška pri interpretaciji Skarlatijevih sonata je usvajanje prebrzog tempa. Na primeru španskog folklor a jasno se može videti da brzina nije isto što i ritmičnost: španska popularna muzika prividno deluje vrlo brza, a u suštini je samo vrlo ritmična. Analogno tome nepotrebno je i čak nepoželjno Skarlatijeve sonate svirati brzo jer su one vrlo ritmične, a to na slušaoca ostavlja utisak brzine. Tempo treba odabrati tako da omogući pravilno izvođenje vokalne linije, harmonskog toka i karakterističnih ritmičkih detalja. Što se tiče vokalne linije, gornju granicu tempa određuje mogućnost melodijske deklamacije brzih nota. Za određivanje harmonskog tempa trebalo bi se postaviti kao izvođač basso continua, svesti strukturu dela na bazični harmonski tok i tada će mogućnost praćenja disonanci i njihovog razrešenja ukazati na optimalan tempo. Ritmičke figure i mogućnost njihovog jasnog izvođenja određiće tempo u međuzavisnosti sa akustikom prostorije i zvučnim osobinama instrumenta. Kada je u pitanju ritam, takođe treba obratiti pažnju da tempo ne bude prespor ili prebrz, da bi mogla dobro da se istakne ritmička polifonija i polimetrija. Pri svemu ovome treba imati na umu da sluh nije matematički instrument, da ono što je metronomski jednako ne mora da zvuči u okviru kompozicije jednako, pa pri izboru tempa treba ostaviti prostor za izražavanje promena karaktera i fraziranje. Takođe, treba imati na umu da se u Skarlatijevim sonatama u elementima pojavljuju razne španske popularne igre koje imaju svoj karakterističan tempo, akcente i ritmičke figure, a ponekad u istoj sonati egzistiraju raznovrsne igre, pa treba odabrati tempo koji je za sve igre pogodan.

11.4.4. Infleksija (savitljivost tempa) i rubato

Jedine oznake za promenu tempa koje je Skarlatti upotrebljavao su fermata (korona) i oznaka arbitri (K 508 i K 544), a nikada nije upotrebio oznake ritardando i ritenuto. U interpretaciji njegovih sonata najčešća greška je apstraktno izvođenje, bez emocija, pa i bez fraziranja. Infleksija ritma, iako nije označena, podrazumeva se utoliko pre što je čembalo nedinamičan instrument pa se fraziranje ne može ostvariti dinamikom. S druge strane, uvođenje romantičarskih usporenja završetaka celina je anahroni postupak kojim se slabi efekat nestajanja ukomponovan u tekst postupcima razređenja akordske strukture, povećanja notnih vrednosti i promene harmonskog ritma. Skarlatti je tako dobro vladao svojim instrumentom da je potreban rubato ugradio u strukturu i formu dela, a interpretatoru preostaje samo fina, neprimetna infleksija koja se može uporediti sa smenom tenzije i relaksacije u plesu. Infleksija je, pre svega, harmonski uslovljena, pa se prava mera njena primene otkriva sviranjem harmonske strukture sonate na način izvođenja basso continua. Rubato u Skarlatijevim sonatama često je uslovljen slobodnim razrešenjem disonance. Takođe, uobičajena je primena rubata u laganim stavovima, uslovljena zvučnim osobinama - nedinamičnošću čembala: tonovi melodije i pratnje ne izvode se istovremeno, već pratnja neprimetno kasni, što je jedini način da se na nedinamičnom instrumentu ostvari pravilan dinamički odnos melodijskog i pratećeg glasa.

11.4.5. Fraziranje i artikulacija

Skarlatti je oznake za fraziranje i artikulaciju i to samo ligaturu i staccato, upotrebljavao samo u ranom periodu, zaključno sa Essercizi-ma. U kasnijim delima ovakvih oznaka uopšte nema. Pijanističke redakcije (naročito Longo) Skarlatijevih sonata preopterećene su ovim oznakama i, na žalost, najčešće su u suprotnosti sa zvučnim osobinama čembala, pa ih treba izbegavati. Za fraziranje je uvek korisno imati igrački ili vokalni uzor. Italijanska muzika, u kojoj dominira vokalna, može biti vodič za fraziranje u ranim i svim laganim sonatama. Ipak, većina Skarlatijevih sonata je u španskom duhu i njima dominira igrački osećaj za ritam. Za pravilno fraziranje u ovim sonatama vodič je imaginarna koreografija koja podrazumeva poznavanje igara čiji se elementi pojavljuju u Skarlatijevim sonatama i poistovećivanje sa pokretima španskog igrača, njegovim obeležavanjem prostora, orijentacijom, skokovima i, iznad svega, izuzetnom tenzijom koju želi da iskaže svojom igrom. S obzirom na dinamičku nefleksibilnost čembala, Skarlatti je, u želji da dostigne bogatstvo izraza španskog plesa, izgrađivao vrlo

fleksibilnu kompozicionu strukturu. On se može smatrati jedinstvenim majstorom nepravilne fraze, kontrakcije i ekstenzije, jer i igre kojima se inspirisao nisu metrički jednostavne kao popularne igre drugih naroda, već pune nepravilnosti, sloboda i koreografski neuporedivo sadržajnije. Na planu fražiranja treba obratiti pažnju da ponovljene fraze ne prave eho efekat, već gradaciju tenzije, a ne retko se u njima krije i promena pulsacije: od taktne jedinice puls prelazi na ceo takt.

Gradacije sonornosti u okviru fraze postižu se gradacijom staccata i legata, što je postupak karakterističan za akustička svojstva čembala. Zato je veoma važno da se prava artikulacija Skarlatijevih sonata postavi na odgovarajućem instrumentu - istorijskom čembalu, jer bi zvučanje klavira zahtevalo suviše staccata, a zvučanje modernog čembala suviše legata. Za postavku artikulacije možemo se koristiti paralelom sa govorom u kome legato odgovara vokalu, a staccato konsonantu ili paralelom sa igrom u kojoj legato odgovara produženju igračkog pokreta, a staccato novom pokretu. Iz ove analogije se uočava da intervalski skok predstavlja rastojanje za čije prevladanje je potrebno vreme kao u plesnom i vokalnom skoku. Takođe je korisno tonove u muzičkoj strukturi posmatrati kao aktivne i neaktivne: sitne notne vrednosti uvek zahtevaju energiju, a duge predstavljaju odmor, pojava sitnih nota posle dugih je uvek novi ritmički impuls. Scarlatti je veoma dobro poznao svoj instrument, vladao je njime kao što igrač vlada svojim telom, a pevač svojim glasom, pa je zato i napustio unošenje oznaka za artikulaciju i fražiranje, jer su one, praktično, ukomponovane u tekst.

11.4.6. Registracija i dinamika, izbor instrumenta, interpretacija na klaviru

U ranim delima, u italijanskom stilu, Skarlatti koristi oznake forte i piano i to samo za željene eho efekte, nikakve druge dinamičke oznake i nikakve oznake registara (osim oznaka org i fl u orguljskim sonatama K 287 i K 288) kasnije ne primenjuje. Što se tiče registracije, s obzirom na veliku raznovrsnost instrumenata i njihovih registarskih mogućnosti, ni drugi kompozitori 18. veka nisu ostavili zapis o registraciji. S obzirom da su španska čembala (za koja je Skarlatti pisao svoja pozna, zrela dela) imala jedan manual i dva registra, zaključujemo da je promena registracije unutar kompozicije bila moguća samo nakon pauze između odseka. Tamo gde je želeo povećanje zvučnosti, Skarlatti je ispisao duple oktave. Uobičajeni kontrast solo-tutti u 18. veku, Skarlatti je utkao u fakturu svojih kompozicija. U ponovljenim frazama nije ni mogao da pravi eho efekte promenom registra jer je raspolagao samo jednim manualom. Promenu registarskih boja ostvario je upotrebom kompletnog opsega čembala i kontrastom zvučnih boja različitih tesitura. Zato, čak i kada izvodimo Skarlattijeve sonate na čembalu sa više registara i manuala, jednu sonatu treba izvoditi u jednoj boji, jer su sve potrebne gradacije sadržane u tekstu, sonate su kratke i promenom registracije bi se mogla narušiti ravnoteža dela.

Dinamičke gradacije na čembalu je moguće ostvariti promenom stepena legata i staccata. To je jedna od retkih intervencija prepuštenih izvođaču. Većina dinamičkih promena ugrađena je u tekst postupkom zgušnjavanja i razređivanja stava. Još jedna mogućnost dinamičkih gradacija u interpretaciji je promena brzine arpežiranja akorada koja je zasnovana na akustičkim svojstvima čembala: istovremenim izvođenjem tonova dolazi do preklapanja i gubitka sonornosti, brzim arpežiranjem dobija se najveća sonornost, a sporijim se može dozirati smanjenje zvuka. Koristeći se ovim iskustvom Skarlatti je razvio svoj postupak obogaćivanja akorada acciaccaturama (dodavanjem kratkog vanakordskog tona) i time u većoj meri od svojih savremenika proširio dinamički opseg instrumenta.

11.4.7. Ornamentacija

Kao većina italijanskih kompozitora, a za razliku od francuskih kompozitora, Skarlatti nije ostavio tabelu ornamentata sa tumačenjima načina njihovog izvođenja. Verovatno i nije osećao potrebu za tim jer je kod njega, kao i kod J.S.Baha, sva komplikovanija ornamentacija ispisana u tekstu, a samo jednostavne trilere, appoggiature i tremola, obeležava oznakama.

Appoggiatura uvek oduzima vrednost od note kojoj prethodi, a njeno trajanje može biti različito, određeno vrednošću male note, ali i uslovljeno ritmičkim i harmonskim kontekstom fraze.

Dugo je postojala praksa, nasleđena iz perioda klasičke, da se triler u baroknom delu izvodi od osnovnog tona, a zatim sa saznanjem da su u baroku bili uobičajeni ukrasi od gornjeg tona ustalila se praksa da se i u Skarlatijevim sonatama triler izvodi od gornje sekunde. Međutim, kod Skarlatija triler je uslovljen melodijskom i ritmičkom funkcijom. Ukoliko je smer melodije ka ukrašenoj noti naniže, triler treba da sadrži gornju sekundu, a ukoliko je naviše - donju sekundu osnovnog tona; ukoliko se na triler dolazi skokom, taj skok treba da se ublaži i umanji. Ukoliko je uloga trilera ritmičko akcentiranje, obično se koristi donja mala sekunda ("španska" vođica). Gustina i trajanje trilera proizvoljni su i treba ih prilagoditi opštem kontekstu.

Najčešća greška u interpretaciji ornamentacije Skarlatijevih sonata je izjednačavanje trilera i tremola (repeticija istog tona). S obzirom na zvučnu srodnost čembala i gitare i česti punteado gitare u španskom folkloru i srodnost trilera sa vibracijom gudačkih instrumenata, maksimalno treba dati prednost tremolu nad trilerom.

Acciaccatura (izg. Ačakatura) je kratka zadržica, najčešće nije u tekstu označena kao ornament, već je dodata akordu kao ravnopravan akordski ton, a njeno zvučanje je opravdano uobičajenom praksom arpežiranja akorada. Ačakature doprinose velikom obogaćenju harmonskog jezika i dinamičkog opsega čembala. Kao što u popularnoj španskoj muzici gitara biva tretirana kao ritmički instrument i snažni akcenti se ostvaruju udarom preko svih žica, tako i Skarlati primenom ačakatura dobija guste disonantne akorde sa izrazitom ritmičkom funkcijom.

Arpeggio je kao i ačakatura ornamentacioni postupak koji nije obeležen već se podrazumeva. On predstavlja jedno od najbogatijih izražajnih sredstava interpretatora, jer se infleksijom arpeggia (promenom brzine) može postići oplemenjivanje serije akorada i njena dinamička gradacija od blagih do veoma oštarih akcenata. Arpeggio je nekad tako brz da je neprimetan sluhu, a pomaže ostvarenju veće zvučnosti instrumenta.

Primer 8: Ornamentacija:

- (1) sonata K 96: T 11 - T 16 - tremolo; (2) sonata K 175: T 27 - T 32 - tremolo i triler;
- (3) sonata K 175: T 51 - T 52 - appoggiatura; (4) sonata K 264: T 172 - T 177 - appoggiatura i triler;
- (5) sonata K 175: T 22, T 24, T 25, T 26 - acciaccatura.

11.4.8. Instrument i inspiracija

Kao retko koji veliki kompozitor u istoriji, Skarlati je kompletan svoj zreli opus posvetio jednom jedinom instrumentu - čembalu, instrumentu koji je voleo, dobro poznao, na kome je bio virtuoz i koji mu je bio dovoljan da izrazi svu kompleksnost svoje umetničke ličnosti. Njegov opus je svet za sebe: orkestar, opera, orgulje, gitara, glas - čitav zvučni prostor sažeo je u muziku za jedan instrument; deklamacija, slobodni melizmi, ples i impresionističke slike atomsfere Španije, sve je uspeo da izrazi krhkim tonom ovog instrumenta. Stoga, pravilna interpretacija Skarlatijevih dela podrazumeva izvođenje na čembalu, vladanje izražajnim sredstvima čembala i isticanje harmonskih, ritmičkih i dinamičkih osobnosti sredstvima koja su adekvatna čembalu. Putokaz za interpretaciju treba tražiti studioznim i dubinskim poniranjem u njegov tekst i u njegov kompletan opus za čembalo, jer samo sagledavanjem velikog broja sonata možemo upotpuniti utisak o njegovom stilu. Pri svemu tome ne treba zaboraviti da samo poznavanjem, slušanjem i prihvatanjem izvorne španske popularne muzike, možemo sebe staviti u položaj u kom je Skarlati bio u trenutku kada je stvarao svoje sonate.

11.5. Zaključak

Skarlatijevo delo u istoriji muzike bilo je nepravedno potisnuto, nedovoljno proučeno i, osim na formalnom planu (na kome se ističe Skarlatijeva sonata kao međukorak u razvoju klasičnog sonatnog oblika), Skarlatiju se nije pridavao veći značaj. Skarlatijev doprinos u tretiranju ritma (poliritmija i polimetrija), harmonije (superpozicija, kontrakcija i ekstenzija) i modulacione tehnike ostao je nezapažen i neshvaćen od savremenika i narednih generacija i tek u 20. veku nailazi na pravo tumačenje. Mnoga Skarlatijeva genijalna rešenja plod su dobrog poznavanja španske popularne muzike i njene uspešne asimilacije. Time italijana Skarlatija možemo smatrati prvim i neprevaziđenim tumačem španskog folklor. Cilj ovog rada bio je da prikupi i sa raznih aspekata osvetli uspešnu vezu Skarlatija i španskog podneblja. Ovim radom otvoreno je i samo nagovešteno beskrajno polje mogućnosti istraživanja konkretnih elemenata u svakoj pojedinoj sonati. S obzirom da je bogati španski folklor ogromno područje koje čembalista, interpretator Skarlatijevih sonata ne može detaljno da poznaje, smatram da je svrha ovog rada ostvarena ako bar usmeri interpretatora sa klasičnim obrazovanjem, odvrti ga od italijanske i pijanističke tradicije, okrene ga zvučnosti čembala i povuče putem oslobođenog, ritualno posvećenog španskog predavanja muzici.

Napomena: Kompletan opus sonata za čembalo D.Skarlatija u izdanju Keneta Gilberta može se naći na sajtu IMSLP:

Scarlatti, Domenico-Sonates_Heugel_32.645_Volume_1

https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/c/c5/IMSLP314042-PMLP506809-Scarlatti,_Domenico-Sonates_Heugel_32.645_Volume_1.pdf

IMSLP353449-PMLP506809-Scarlatti, Domenico-Sonates_Heugel_32.522_Volume_2

https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/5/53/IMSLP353449-PMLP506809-Scarlatti,_Domenico-Sonates_Heugel_32.522_Volume_2.pdf

IMSLP353167-PMLP506809-Scarlatti, Domenico-Sonates_Heugel_32.521_Volume_3

https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/e/e3/IMSLP353167-PMLP506809-Scarlatti,_Domenico-Sonates_Heugel_32.521_Volume_3.pdf

IMSLP351309-PMLP506809-Scarlatti, Domenico-Sonates_Heugel_32.486_Volume_4

https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/b/b8/IMSLP351309-PMLP506809-Scarlatti,_Domenico-Sonates_Heugel_32.486_Volume_4.pdf

IMSLP350337-PMLP506809-Scarlatti, Domenico-Sonates_Heugel_32.300_Volume_5`

https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/d/dd/IMSLP350337-PMLP506809-Scarlatti,_Domenico-Sonates_Heugel_32.300_Volume_5.pdf

IMSLP346596-PMLP506809-Scarlatti, Domenico-Sonates_Heugel_32.430_Volume_6

https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/7/79/IMSLP346596-PMLP506809-Scarlatti,_Domenico-Sonates_Heugel_32.430_Volume_6.pdf

IMSLP345939-PMLP506809-Scarlatti, Domenico-Sonates_Heugel_32.485_Volume_7

https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/6/62/IMSLP345939-PMLP506809-Scarlatti,_Domenico-Sonates_Heugel_32.485_Volume_7.pdf

IMSLP345940-PMLP506809-Scarlatti, Domenico-Sonates_Heugel_32.121_Volume_8

https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/1/1a/IMSLP345940-PMLP506809-Scarlatti,_Domenico-Sonates_Heugel_32.121_Volume_8.pdf

IMSLP345941-PMLP506809-Scarlatti, Domenico-Sonates_Heugel_32.201_Volume_9

https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/a/ae/IMSLP345941-PMLP506809-Scarlatti,_Domenico-Sonates_Heugel_32.201_Volume_9.pdf

IMSLP345945-PMLP506809-Scarlatti, Domenico-Sonates_Heugel_32.210_Volume_10

https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/5/55/IMSLP345945-PMLP506809-Scarlatti,_Domenico-Sonates_Heugel_32.210_Volume_10.pdf

IMSLP345948-PMLP506809-Scarlatti, Domenico-Sonates_Heugel_32.298_Volume_11

https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/1/17/IMSLP345948-PMLP506809-Scarlatti,_Domenico-Sonates_Heugel_32.298_Volume_11.pdf

11.6. Literatura

- [1] KIRKPATRICK, Ralph: "*DOMENICO SCARLATTI*", Princeton University Press, Version española de Clara Janes y Jose Maria Triana, Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1985.
- [2] KATUNAC, Dr Dragoljub: "*SCARLATTI-EVA SONATA*", Savremena administracija, Beograd, 1990.
- [3] SCHOTT, Honjard: "*PLAYING THE HARPSICHORD*", Faber and Faber Limited, First published in Faber Paperbacks, USA, 1971.
- [4] FERGUSON, Honjard: "*EARLY KEYBOARD MUSIC*", Two volumes, London, 1963.
- [5] LOHMANN, Ludger: "*STUDIEN ZU ARTIKULATIONS-PROBLEMEN BEI DEN TASTENINSTRUMENTEN DES 16. - 18. JAHRHUNDERTS*", Gustav Bosse Verlag, Regensburg, 1982.
- [6] ARNOLD, F.T.: "*THE ART OF ACCOMPANIMENT FROM A THOROUGH-BASS*", Two volumes, Dover Publications, Inc. 1965.
- [7] WILLIAMS, Peter: "*FIGURED BASS ACCOMPANIMENT*", Edinburgh University Press, Two volumes, 1970.
- [8] DARBELLAY, Étienne: "*LIBERTÉ, VARIÉTÉ ET 'AFFETTI CANTABILI' CHEZ GIROLAMO FRESCOBALDI*", Revue de Musicologie, Tome LXI - No 2, 1975.
- [9] RAMEAU, J.Ph.: "*PIECES DE CLAVESIN AVEC UNE METHODE POUR LA MECHANIQUE DES DOIGTS*", Préface de l'édition de 1724.
- [10] KIRKPATRICK, Ralph: "*DOMENICO SCARLATTI - SIXTY SONATAS IN TWO VOLUMES - PREFACE*", G.Schirmer, Neny York, 1953.
- [11] JACOBS, Arthur: "*DICTIONARY OF MUSIC*", The New Penguin, Fourth Edition, Penguin Books, Reprinted 1987.
- [12] CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain: "*RJEČNIK SIMBOLA*", Nakladni zavod Matice Hrvatske, 1983, Copyright 1969. by Edition Robert Laffont and Editions Jupiter.

12. GEORG FRIDRIH HENDL⁹⁰

12.1. Uvod

Za razliku od svojih savremenika Baha i Skarlatija Hendl je bio prvi pravi kompozitor kosmopolita, nezavisan celog života, nije prihvatao poziciju zaposlenog muzičara ni pragmatični pristup muzici koji s njom ide, što ga je osposobilo da se istakne u svakom odabranom stilu i formi svetovnoj ili duhovnoj. Hendl je po vokaciji bio čovek teatra, ipak u 36 godini napustio je ovaj žanr i posvetio se oratorijumu do kraja svog života. Njegovi manuskripti pokazuju sklonost ka konstantnoj radoznalosi i eksperimentu sa svojim i tuđim delima. Njegova tehnika komponovanja sa pozajmljenim materijalom je predmet rasprava- danas je bitnija muzička vrednost tih postupaka i svest da je to karakteristika Hendlovo doba.

Javna ličnost Hendlova je dosta poznata iz pisanja savremenika, prijatelja i neprijatelja, Londonske štampe, plemenitih patrona i izveštaja operskih kuća. Najvažniji biografski podaci potiču od prijatelja Matesona (Johann Mattheson), kao i Hendlovo biografa Mejnveringa (John Mainwaring). Dva velika engleska istoričara muzike imala su kontakt sa Hendlom: Barni (Charles Burney) je svirao u operskom orkestru a Hokins (Sir John Hawkins) je preneo mnoge ragovore sa kompozitorom. Oni u velikoj meri otkrivaju Hendlov karakter, naročito njegovu sklonost humoru. Najviše dokumenata je prikupio Otto Erich Deutsch u delu Hendl: *Dokumentarna biografija* 1955, a noviji dokumenti potiču iz *Ruspoli* arhiva, vojvode od Portlanda.

12.2. Poreklo, obrazovanje, mladost

Hendl je rođen je 23. februara 1685 u Halleu. Njegovo ime je u skladu sa običajima vremena modifikovano od Georg Friedrich Handel u Hendel, Haendel, ... , sve do George Frideric Handel kada je postao naturalizovani Englez.

Hendl potiče iz porodice srednje trgovačke klase, njegov otac Georg Hendl stekao je poziciju hirurga-berberina ("*valet de chambre*") vojvode Augustusa od Saksonije. Sa Vestfalskim mirom Hale potpada pod jurisdikciju Pruske i centar moći se seli u Berlin. Georga je zaposlio Adolf I vojvoda Weisenfelsa, u čijoj je službi bio i Johann Krieger bivši orguljaš Halea. Liebfrauenkirche još uvek sadrži dve hiljade Krigerovih dela i petsto dela vodećih italijanskih i nemačkih kompozitora tog doba- kolekcija koju je sakupio Kriger kao putnik. Nakon smrti prve supruge Hendlov otac se oženio mladom pastorovom ćerkom i Hendl je bio drugo od četvoro dece u tom braku.

Hendl je sam svoje detinjstvo predstavljao kao mučeništvo, ali postupci njegovog oca su bili razumni s obzirom na bedu u koju je pokrajina upala nakon tridesetogodišnjeg rata. Otac je želeo da sin studira pravo, pa mu je strogo zabranio da se bavi muzikom, izbacio instrumente iz kuće i zabranio odlaske tamo gde ih je bilo. Ipak, Hendl je nabavio jedan klavikord i krišom vežbao na tavanu dok je porodica spavala. Poznata je i priča koja potvrđuje Hendlovu upornost: kada je otac jednom prilikom krenuo po dužnosti na dvor, nije hteo da ga povede i dečaka, pa je mali Hendl krenuo pešice. Na kraju se otac sažalio i primio ga u kočiju. Stigavši na dvor na kome je bilo puno instrumenata dečak je odmah seo za čembalo i počeo da svira. Vojvodu je nešto u maniru dečakovog sviranja tako dotaklo da je rekao da

⁹⁰ U ovom poglavlju izložen je i tekst rada autora, saopšten u zborniku: Tematski zbornik radova sa naučnog skupa "Tradicija kao inspiracija: Vlado Milošević: etnomuzikolog, kompozitor i pedagog", Banja Luka, 06-07 april 2012, Akademija umjetnosti Univerziteta u Banja Luci, Akademija nauka i umjetnosti Republike Srpske, Muzikološko društvo Republike Srpske, 2013, ISBN 978-99938-27-12-2, COBIS.RS-ID 3632664, str. 446-457

bi bio greh lišiti svet takvog genija u usponu pa je i otac sa tolerancijom prihvatio muziku kao mogući izbor profesije. Po povratku Hendl je postao učenik Friedrich Wilhelm Zahowa orguljaša u Liebfreuenkirche koji mu je pružio solidno znanje pre svega iz harmonije, razvio maštu i kultivisao ukus. Upoznao ga je sa različitim stilovima različitih nacija italijana i nemaca, njihovim prednostima i nedostacima, sa izvođačkim i kompozicionim problemima.

Otac mu je umro kad je Hendl imao 12 godina, pa već sa 13 godina odlazi u Berlin i upoznaje Ariostija i Bononcinija. Bononcinijevu Kantatu u hromatskom stilu Hendl je izveo izvrsno i stekao priznanje celog dvora i samog Kralja. Kralj je predložio da ga pošalje u Italiju na školovanje a njegov mentor je izmislio opravdanje da se Hendla ne bi obavezao Kralju, znajući da to može i da ga uništi. I kasnije u životu Hendl će izbagavati dvorska naimenovanja i službu. Po povratku u Hale, učenju je dodao i vioinu, prihvatio posao orguljaša u kalvinističkoj katedrali i upisao se na studije prava 1702. Iz ovog perioda potiče i prijateljstvo sa Telemanom, koji je u Lajpcigu studirao pravo. Sa Telemanom je ostao doživotni prijatelj i on ga je uveo u svet opere.

Hale mu je uskoro postao mali i Hendl 1703. odlazi u Hamburg - Veneciju na Elbi. Tu se sprijateljio sa 4 godine starijim uspešnim Johann Matthesonom, čembalistom, kompozitorom, pevačem i piscem. Mateson ga je uveo u muzički svet i dom engleskog ambasodora, a poveo ga je i u Lubek da po dogovoru svira čembalo, a Matesonu prepusti orgulje. Na putu u kočijama Hendl je napisao svojih čuvenih 6 duplih fuga. Uspešno su se predstavili slavnom Bukstehudeu, ali obojica su odustali od pozicije u Hamburgu (da bi zamenio Bukstehudea trebalo je da se oženi njegovom ćerkom). Prijateljstvo sa Matesonom se pokvarilo kada je Hendl kao čembalista u Matesonovoj operi *Kleopatra*, odbio da pusti autora da svira čembalo što je izazvalo duel na trgu, nije bilo posledica, izmirili su se na premijeri Hendlove opere *Almira* 25 dana kasnije.

12.3. Takmičenje između Hendla i Skarlatija

Poreklo agona, može se povezati sa obnovom antičkih dionizijskih svečanosti u obliku mitoloških maskarada, karnevala u baroknoj epohi. Karneval je u bio demonstracija potrebe za slobodom i individuacijom. Prvi susret Hendla i Skarlatija, virtuoza na instrumentima sa dirkama, predstavnika različitih instrumentalnih stilova - "ukusa" u muzici, dogodio se na Venecijanskom karnevalu. Diplomate i crkveni dostojanstvenici, uočili su kulturni potencijal ovog događaja i omogućili njegovu ponovnu demonstraciju tokom naredne dve godine na mnogim italijanskim dvorovima, u gradovima na potezu od Venecije do Rima. Podsećanje na ovaj istorijski događaj, ima svrhu da se uoče svi bitni elementi agona: poreklo, obrazovanje i tradicija iz koje su umetnici potekli; kao i karakterne crte, muzički jezik i umetnička harizma. Takođe, ovaj istorijski primer muzičkog takmičenja značajan je za prepoznavanje pozitivnog efekata agona -obogaćenja stila, koje je posledica razmene uticaja.

Karakterističan aspekt prezentacije muzike u antičko doba je bilo nadmetanje, takmičenje, agon. Agon budi uspavane talente, donosi radost onom ko ga poseduje i onom ko ga posmatra, nalete oduševljenja i energije u kojima se stvara sa lakoćom igre. Inhibicija, koja potiče od straha i zavisti, može da se preokrene u pozitivnom smeru usavršavanja i zajedničkog stvaranja. Antičkim misliocima, uvek orijentisanim ka problematici društvenih odnosa, prepoznavanje takvog stanja bilo je uzor da formiraju pojam harmonije. Za njih agon, prastara igra borbe, rađa kvalitet, javni oblik harmonije. Harmonija je trenutak uspostavljene ravnoteže, optimuma, dobra i lepote. Lepotu i skladno uzajamno delovanje antički mislioci povezali su sa muzikom. Doživljaj harmonije se muzikom pobuđuje, neguje i izražava, pa su harmonija i muzika u njihovo doba postali sinonimi. U antičkoj kulturi, paralelno sa Pitagorinom matematičkom, statičnom definicijom harmonije, egzistira Heraklitova dinamička definicija harmonije kao ravnoteže suprotstavljenih sila.

Dok je muzika renesanse, utemeljena na platonističkoj viziji muzike koju je usvojilo hrišćanstvo, okrenuta statičnoj harmoniji, dinamički aspekt harmonije obeležice baroknu epohu umetnosti. Epoha baroka u umetnosti odražava evropsku kulturu rastrzanu između katoličanstva, protestantizma i otkrića brojnih novih neevropskih civilizacija. Barok u muzici time postaje srodan uzburkanom helenističkom periodu u kome su se za prevlast i kvalitet nadmetali narodi sredozemlja. Posmatrajući antičke muzičke moduse kao demonstraciju kvaliteta tih naroda Platon je definisao pojam Idealne države kao kompromisa i sadejstva suprotstavljenih naroda jonjana, dorana, frigijaca. Ova Platonova ideja uzdići će se ponovo u evropskoj kulturi XVII i XVIII veka. Paralelno sa rađanjem nacija i apsolutističkih država, u muzici se formira zamisao o koegzistenciji modusa u dvanaestonskoj skali, ideja koja vodi francuza Žan Filipa Ramoa do formiranja savremenog naučnog muzičkog pojma harmonije.

Obnova antičke kulture u umetničkim epohama renesanse i baroka donosi i obnovu ideje takmičenja-agona u muzici. Utemeljena u zapadnoj civilizaciji ova antička ideja i danas je prisutna u svetu kako profesionalnog muzičkog izvođenja, tako i muzičkog obrazovanja. Istorijski susret i prvo muzičko nadmetanje Hendla i Skarlatija, dvojice virtuozna na instrumentima sa dirkama, rođenih iste 1685. godine, od kojih je jedan bio Italijan a drugi Nemač, dogodili su se 1706 godine na venecijanskom karnevalu. Polemika koja je inicirana ovim događajem, može da posluži kao primer za analizu aspekata muzičkog takmičenja. Upporedna analiza ranog opusa Hendla i Skarlatija jasan je primer uzajamnog uticaja umetnika: suprotstavljanja njihovih muzičkih ideja, ukrštanja stilova, transformacije muzičkog ukusa.

12.3.1. Agon, karneval, harmonija, maska

Antički helenski duh u svojoj osnovi je imao težnju za neprekidnim usavršavanjem. Agon je bio osnovni činilac duhovnog stvaralaštva (Plutarh, 1997). U najstarijoj tradiciji, kod Homera, agon je oličen u Eridi, surovoj i zlotvornoj boginji svađe i razdora. Hesiod se zalaže za plemenitost nadmetanja, za preusmerenje sirove žudnje za samopotvrđivanjem, postizanjem slave i časti, ka idealnom takmičenju koje će služiti na sreću i prosperitet celoj zajednici. Ono čime je posebno obeležena aristokratsko-agonalna epoha jeste njena naklonost prema muzici. Pitagora je tvrdio da se vrednost muzike može shvatiti samo duhom; Platon da bez nje ništa ne može postojati ni održavati se; Aristotel da ona ima božansku prirodu, da je odraz beskonačnog.

Početak XVIII veka, Evropa je bila je u fazi mira i prosperiteta. U prethodna dva veka iscrpljena je i raspolučena verskim i nacionalnim sukobima, ali veliki ratovi su završeni. Strah od posledica razdora još uvek je lebdeo u vazduhu, a mitski pogled na svet još nije u potpunosti ustupio mesto racionalističkim i prosvetiteljskim idejama. Kultura je prepoznata kao pravo polje za nadmetanje i faktor očuvanja mira. Spajanjem paganskog i hrišćanskog, mitskog i racionalnog, muzika i ples u epohi baroka, uzdižu se u simbolični jezik poimanja univerzuma⁹¹.

U trenutku susreta sa Skarlatijem, Hendl je svirao na trgu u Veneciji skriven pod maskom poznatom kao Bauta. Rože Kajoa u delu "Igre i ljudi" analizira značenje maske, vidi u njoj silu promene, oslobađanja od predrasuda i mogućnosti istinite spoznaje⁹². Maska demonstrira princip pretvaranja

⁹¹ U svim starim civilizacijama postojalo je znanje o skladnom kretanju neba i Polarnoj zvezdi oko koje se okreće nebeski svod, okretanje neba podsticalo je okretanje čoveka u želji da ostvari jedinstvo i vezu sa nebom. Osnove plesa postoje i u Starom zavetu: Davidov ples je , oslobađanje od materijalnih ograničenja, uzdizanje duha. Ples je ritam udisaja- izdisaja, plime-oseke, dana-noći, smene godišnjih doba, kretanja planeta, rađanja-umiranja.

⁹² Grčki naziv maske je prosopon iz čijeg je korena nastala reč persona, najstarije su bile egipatske maske, koje su čuvala duh osobe koja se uzdigla duhovno, da bi bila rođena na drugom svetu. Ima maski inicijacijskih, koje su pozitivne, oživljavaju mitove o stvaranju čoveka, njegove socijalne funkcije, one su čuvari od degradacije-čovek umire u starom stanju kako bi se rodio u novom, zrelijem. Ali nošenje maske nije bezopasno, ona ima

sa kojim započinje svaka promena-mimesis. Iz nošenja maske rađa se moralni kovitlac, haos. Karneval je igra transformacije. U biti to je povezivanje sa istorijom, kulturom i tradicijom, koja obezbeđuje kontinuitet identiteta, ali je istovremeno i poniranje u podsvest i traganje za pomeranjem granica slobode. Naći svoje mesto u karnevalu, znači prepoznati svoje mesto u životu, jer okvir karnevala je okvir sveukupnosti. Karnevalska atmosfera vodi otkriću vlastite spontanosti i oslobađa stvaralačku energiju.

12.3.2. Susret različitih tradicija

Tokom 17. veka predstava o svetu se promenila iz korena: Galilejeva teorija o kretanju Zemlje više nije mogla da se negira, Njutn je objasnio zakonitosti kretanja planeta matematičkim putem. Viziju konačnosti sveta zamenila je predstava o njegovoj beskonačnosti. Čovek, po Dekartu viđen kao biće razapeto između materijalnog i duhovnog sveta, postao je biće koje teži slobodi, shvaćenoj kao mogućnost izbora između Dobra i Zla. Spinozine panteističke ideje, idu dalje: pošto je Bog po definiciji slobodan i stvaralački, on se otkriva samo slobodnom biću. Bog više nije transcendentan već imanentan čoveku: stvarajući čovek pronalazi Boga u sebi. Kreativnost postaje imperativ samoostvarenja.

U Srednjem veku instrumentalna muzika je bila zabranjena u crkvi, u pravoslavnoj crkvi ta je zabrana još uvek na snazi. Praktični razlozi doveli su do narušavanja ovog pravila, u zapadnoj crkvi: instrumentalna muzika uvedena je kao podrška vokalnoj. U IX veku razvile su se orgulje i na njima klavijatura kao mehanizam otvaranja ventila koji kontrolišu prolaza vazduha kroz cevi. U XIV veku klavijatura je priključena srednjevekovnom žičanom instrumentu psalterionu- tako su nastali prvi oblici čembala, virdžinal i spinet. Isti muzičari svirali su često i orgulje i čembalo, u zavisnosti od toga da li je njihov repertoar duhovnog ili svetovnog karaktera. Na oba instrumenta bilo je moguće istovremeno zvučanje složenih sazvučja, homofonije i polifonije, to su harmonski instrumenti. Kada je sloboda postala imperativ kreativnosti, slobodna improvizacija na instrumentima sa dirkama postala je cenjena kao vrhunsko umeće.

Muzika u Italiji već od kraja 16. veka napušta polifoniju, pod uticajem monodije koja je, nakon pada Vizantije, stigla iz Carigrada. Na Tridentskom koncilu 1571. katolička crkva osuđuje nerazgovetnost i konstruktivizam polifonije i zalaže se za jasnost i jednostavnost homofonije. S druge strane, protestantski svet i u XVII veku nastavlja da neguje polifoniju, samo što sa vokalnog sve intenzivnije prelazi na instrumentalni medij. Italijan Frescobaldi (G.Frescobaldi, 1583-1643), orguljaš Sikstinske kapele u Vatikanu, razvio je početkom XVII veka formu tokate, prvu nezavisnu muzičku formu namenjenu instrumentima sa dirkama. Tokata je otvorena improvizaciona forma, koja potiče iz interludijuma u bogoslužju, a odlikuje je smena improvizacionih i imitacionih odseka koji se po želji mogu izbacivati, dodavati ili premeštati. Postoje podaci da je do 3000 slušalaca prisustvovalo Freskobaldijevim improvizacijama. Umeće improvizacije postalo je cenjeno kao vrhunsko znanje o harmoniji i polifoniji. Freskobaldijev učenik Froberger preneo je u Nemačku muzičku formu tokate. Tokata u sebi nosi dualizam, smenu homofonih i polifonih odseka, improvizacionih i imitacionih. Iz ove forme početkom XVIII veka razvile su se dve nove muzičke forme: sonata i fuga. I jedna i druga podrazumevaju improvizacioni princip, ali sonata je pretežno homofona, dok je fuga tipična polifona forma. Sonata se razvija u Italiji, fuga ima svoj procvat u Nemačkoj.

čarobnu moć da uhvati životnu snagu, neko može postati obuzet drugim koga treba ukloniti (u psihoanalizi strgnuti maske znači doći do pravog bića). Maske pružaju katartički prizor, čovek postaje svestan svog mesta u univerzumu, vidi svoj život i smrt upisane u zajedničku dramu. (Chevalier, 1983)

12.3.3. Poreklo, obrazovanje (homofonija i polifonija), improvizacija

Različito poreklo, obrazovanje i tradicija određuju umetnikovu individualnost. Dovoljno je uporediti istorijske zapise o Hendlovom i Skarlatijevom rođenju, detinjstvu i mladosti i uočiti temelje različitosti njihovih stilova. Skarlatijevo poreklo je aristokratsko, njegov otac Alesandro je u Napulju imao poziciju maestro di capella na dvoru španskog vicekralja. Hendl je rođen u luteranskoj porodici, potiče iz srednje klase, njegov otac bio je berberin-hirurg vojvode Augustusa od Saksonije.

Kada je Skarlatti stigao u Veneciju, imao je 21 godinu i pratila ga je fama najvećeg italijanskog virtuozna na čembalu. Karakteristika njegovog stila bila je elegancija i delikatnost izraza. Njegova virtuoznost oduzimala je dah izuzetnom lakoćom, improvizacije čarima napolitanskih plesova. Njegov harmonski jezik obogaćen umetnutim disonancama –ačakaturama, umeće koje je preuzeo iz operskog stila svog oca, već tada nije imao premca. Prefinjeni tuše bio je odraz njegovog plemenitog porekla. Ekstatični ritmovi i transparentna faktura njegovih sonata zračili su sjajem mediterana. U skladu sa izjavama očevidaca Hendl je imao neobičnu briljancu i kontrolu nad prstima, koji kao da su urastali u instrument, ali ono što ga je odvajalo od ostalih izvođača koji su posedovali iste kvalitete bila je zapanjujuća punoća, snaga i energija koje su im bile pridružene. Ova opservacija važila je kako za njegove kompozicije tako i za njegovu interpretaciju.

Primer početne različitosti Skarlatijevog i Hendlovog stila predstavljaju Skarlatijeva sonata K7 i Hendlova fuga u a molu. Sonata K7 (prema Kirkpatrikovoju nomenklaturi koja sledi radosled nastanka sonata i verno odražava razvoj Skarlatijevog stila) spada u najranija Skarlatijeva dela i jedna je od jedinih 30 (K1- K30) objavljenih sonata. Ovo delo odslikava njegov rani stil, to je ekstatičan napolitanski ples, virtuozan i poletan, prepun skokova, ukrštanja ruku i dramatičnih akcenata.

Hendlova fuga u a molu, takođe rano delo, nastalo pre njegovog puta u Italiju, a spada u uzvišene primere polifonije, demonstracija je izuzetnog kontrapunktskog umeća, a potresna silazna hromatska tema asocira na tragiku njegove nesretne mladosti. Hendlovo traganje za individualnim umetničkim izrazom započelo je sa ovladavanjem polifonijom, tipičnom za Luteransku zajednicu. Njegov učitelj Zahau, insistirao je na kontrapunktskom umeću, ali ga je upoznao i sa odlikama italijanskog stila, kroz Tokate Johana Jakoba Frobergera, Freskobaldijevog učenika. Prvi idol Hendlu je bio slavni orguljaš Bukstehude, majstor polifonije. Želeći da se predstavi velikom umentiku, koji je planirao da angažuje naslednika na poziciji orguljaša, osamnaestogodišnji Hendl je na putu za Hamburg, u kočijama komponovao šest veličanstvenih dvostrukih fuga od kojih je prva u a molu.

Primer 1. Domenico Skarlatti: Sonata K7, a-moll, Presto

Primer 2. Georg Fridrih Hendl: Fuga HWV 609, a-moll, Largo

Skarlatti je učio muziku kod svog oca, Alesandra Skarlatija, najvećeg italijanskog operskog kompozitora na prelazu XVII u XVIII vek. Kao virtuoz na čembalu školovao se na primerima Freskobaldijevih Tokata i ekspresivnim i hromatskim Tokatama njegovog venecijanskog učenika Mikelandela Rosija. Veoma mlad angažovan je za orguljaša u Vatikanu (pozicija kojom je skoro vek ranije suvereno vladao Freskobaldi). Međutim, njegov duh, odnegovan u najboljoj tradiciji svetovne muzike, barokne opere, privlače ritmovi i sazvučja popularne muzike. Prema analizi koju je izvršio Kirkpatrick (Kirkpatrick, 1968), Skarlatijeve sonate su proizašle iz Freskobaldijevih tokata, kao oblik improvizacije obogaćen elementima i čitavim segmentima popularne muzike. Čuveni Skarlatijev Fandango frenetičnog repetitivnog ritma, a ipak prozračne fakture, razotkriva Skarlatijev elan, virtuoznost i mediteranski duh. Njemu se kao protivteža može postaviti Hendlova Pasakalja u ge molu, briljantna improvizacija puna ritma, elokventnih pasaža i dramatike, koja otkriva njegov ambiciozni i prodorni germanski duh.

Primer 3. Domenico Skarlatti: Fandango

Primer 4. Georg Fridrih Hendl: Pasakalja HWV 432 ge mol

Opera je bila dominantna vokalno instrumentalna forma u epohi baroka. Tokom XVII veka opera će doživeti puni procvat u Veneciji. Freskobaldi kao utemeljitelj baroknog instrumentalnog stila za instrumente sa dirkama govori o odnosu vokalne i instrumentalne muzike i ekspresivnom potencijalu harmonskih instrumenata (Hammond, 1983). U predgovorima za svoja dva izdanja *Tokata* i *Partita*, Freskobaldi definiše zahteve koje instrumentalna muzika baroka treba da ispuni. Osnovna karakteristika italijanskog baroknog operskog stila (stilo concitato) bila je izražavanje ekstremnih osećanja- afekata, koji probijaju iz muzike u obliku nesputane melodijske ornamentacije (affetti cantabili). Pod uticajem operskih koloratura, Freskobaldi u instrumentalnoj muzici razvija ornamentaciju u obliku raznovrsnih pasaža slobodnog daha (diversita di pasi), čija briljanca počiva na lakoj teksturi homofone pratnje. Freskobaldijevi pasaži i estetika bili su uzor Skarlatiju u formiranju ekspresivnih pasaža.

Prvi Skarlatijevi pokušaji komponovanja opere bili su u senci uspeha njegovog slavnog i vrlo dominantnog oca. Godine 1706. Skarlatti stiže u Veneciju, kako bi tokom naredne dve godine studirao kod Gasparinija, majstora muzičke harmonije. Na tom putu najpre će u Firenci posetiti Ferdinanda Medičija, velikog zaštitnika operske umetnosti. Hendl je karijeru operskog kompozitora započeo u Hamburgu, "severnoj Veneciji", gde je Rajnhard Kajzer dominirao operskom scenom. Pod njegovim snažnim uticajem, često ga imitirajući i čak ponekad koristeći odlomke njegovih dela kao muzičke citate, Hendl je glas u velikoj meri tretirao instrumentalno. Tu Hendl takođe susreće Ferdinanda Medičija i pod njegovim uticajem godine 1706. kreće na put u Italiju, kako bi tokom naredne četiri godine upoznao i ovladao italijanskim vokalnim stilom.

Ekstaza i patetika Skarlatijevu sonatu K 213 približavaju najlepšim arijama italijanske barokne opere. Hendlova Arija u de molu je zapisana improvizacija, dragocena za rekonstrukciju ne samo Hendlovog stila, već vokalne improvizacione prakse 18tog veka u celini.

Primer 5. Domenico Skarlatti: Sonata K 213, d-moll, Andante

Primer 6. Georg Fridrih Hendl: Arija HWV 428, d-moll

12.3.4. Karakter, kreativnost, inovativnost

Kako se formira karakter umetnika, u dobroj meri ostaće zauvek tajna, ipak uloga okruženja, ličnih porodičnih okolnosti ne može se zanemariti. Karakter je ipak samo potencijal, koji se kroz umetničko delovanje profilira do kraja. Agon aktivira samoljubivost, koja je po Šelingu "neophodna oštrica života, bez nje bi nastupila potpuna smrt, dremljivost dobra, jer tamo gde nema borbe nema ni života". Buđenje sopstvene volje potrebno je da bi ljubav u čoveku pronašla neku materiju ili suprotnost u kojima bi se ostvarila. Volja za stvaranjem je volja za rođenjem svetlosti i dobra. Neko ko u sebi nema snage za zlo nema je ni za dobro. Ako čovekova volja spoji samoljubivost s ljubavlju i podredi je svetlosti kao opštoj volji, nastaje aktuelno dobro koje se napipava ovom oštricom koja se nalazi u njemu. Skarlatti je potekao sa bučnog i sunčanog mediterana, sicilijansko poreklo uprkos aristokratskom odgoju, utemeljilo je njegov temperament. Hendlov karakter odredilo je njegovo mučeničko detinjstvo, neprekidni sukob sa ocem koji je odlučio da mu zabrani pristup bilo kom muzičkom instrumentu (Hogwood, 1984).

Kroz istoriju umetnosti, stalno iznova se ukazuje potreba da se brani sloboda umetnosti. Još je Đordano Bruno tvrdio da postoji onoliko istinskih pravila umetnosti koliko postoji istinskih umetnika. On je umetničku slobodu odvažno branio od tiranije pravila, ne predajući umetnost haosu, već naprotiv tvrdeći da je samo umetničko delo jedan racionalno organizovan kosmos, čije zakone spoznaje onaj ko je obdaren. Federiko Zukari (*Federico Zuccari*) je formirao pojam "disegno interno" ili idea koji je iskra božanskog duha ili imanentna prasluka, oznaka sličnosti sa Bogom "segno di dio in

noi", koju slavi kao "drugo sunce kosmosa", stvaralačku prirodu, oživotvorujući duh. Đovani Pietro Belori (Giovanni Pietro Bellori) govori da umetnik mora u sebi da nosti predstavu nepomućene lepote po čijoj slici priroda može da se poboljša. Umetnikovom duhu nikako ne pripada metafizičko poreklo i vrednost, nego sama umetnička ideja vodi poreklo iz čulnog, neposrednog saznanja, samo što se ona u njemu pojavljuje svedena na čistiju i višu formu, ona je stvarnost u čistijem obliku, ideal (Panofsky, 1997). Skarlati i Hendl formirali su svoje umetničke ličnosti u velikoj meri suprotstavljajući se tradiciji, za to je bila potrebna hrabrost. Njihovo individualno opredeljenje počiva na ličnoj snazi i iskrenosti u pristupu muzici. Obogaćenje iskustava za njih je bio put razvoja kreativnosti.

Barokni muzičari kreativnost su ispoljavali ne samo demonstracijom poznavanja harmonije i polifonije, niti imitacijom ekspresivnosti vokalne muzike ili razigranosti i energije popularne muzike. Muzičari posvećeni instrumentima sa dirkama kreativnost i originalnost ispoljavali su i kroz poznavanje i tumačenje "zvučnih boja" modusa, koje potiču od temperacije dvanaesttonske skale⁹³. Barokni temperamenti podrazumevali su svesno korišćenje različitih boja tonaliteta kao posledice prisustva kako čistih tako i "razdešenih" intervala. Tonaliteti sa manje predznaka mogli su da zvuče relativno "čisto", pa je Ge dur bio tonalitet "blaženstva, blagoslova, čulne nevinosti", A dur "mladosti i veselja, F dur je bio "pastoralan". Molski tonaliteti su bili njihove suprotnosti: a mol je bio tonalitet "tuge i starosti", de mol "ozbiljnosti i pobožnosti", ge mol "tragičan", ali sa osećanjem "istrajnosti koja vodi ponosu", ha mol tonalitet "okrutne realnosti i pročišćavajuće patnje". Tonaliteti sa više predznaka obuhvatali su oštre disonance pa je E dur bio nedodirljivi "nebeski", fis mol tonalitet "ekstaze bola", c mol "patetičan", a f mol je bio "pakleni".

Kod Skarlatija f mol nosi duboku melanholiju, ali uz smirenost i rezignaciju. Za Hendla to je tonalitet borbe sa mračnim silama, titanskih sukoba, izraženih strahotnim uzlaznim hodom basa u duplim oktavama.

Primer 7. Domeniko Skarlati: Sonata K 69, f-moll,(bez oznake tempa)

Primer 8. Georg Fridrih Hendl: Svita HWV 427, f-moll, Fuga

12.3.5. Izazov negativnog, nove forme, novi stil

Pri analizi pojma genija Adorno naglašava subjektivitet, pripadnost umetnika društvenoj zajednici. Genijalno nije "creatio ex nihilo", već je uvek specifično prevladavanje tradicije, sloboda u nužnosti. Umetnost je htenje ka boljem, ona uzima elemente iz empirijskog ali ih dovodi do nove neempirijske zbiljnosti. Izazov negativnog je izazov prevazilaženja tradicije. Umetnost, društvo i istina su ne samo povezani nego i međusobno uslovljeni (Grlić, 1988). Takmičenje dvojice muzičara bilo je podsticaj za preispitivanje sopstvenog stila i tradicije, kao i uloge muzike u datom vremenu. Kritičnost, iskrena i tolerantna, oplemenjena ljubavlju i prijateljstvom doprinela je razvoju njihovih individualnih stilova i baroknog stila u celini.

Prijateljstvo dvojice mladića, rezultovalo je razmenom uticaja. Skarlati nije bio majstor polifonije, ali je uočio njenu ekspresivnu moć. U okvirima svog senzibiliteta, ležerno i bez poštovanja starih strogih pravila, primenjivao je u svojim sonatama polifone postupke onda kada je to nameravani izraz zahtevao. Hendl je prihvatio italijanski stil i razvijao ga komponujući narednih 35 godina svoje opere u stilu "opere seria"; u svojim svitama koristio je italijanske tipove igara; a polifoniju je racionalizovao i

⁹³ Način štimovanja («temperacije») čembala jedno je od bitnih ekspresivnih svojstava ovog instrumenta. Još Pitagora u starom veku ukazuje da je nemoguće postaviti sve čiste intervale u jednoj oktavi. Čisti intervali, javljaju se kada frekvence tonova stoje u odnosu prirodnih celih brojeva: 2/1 daje oktavu, 3/2 kvintu, 4/3 kvartu, 5/4 tercu. Nemogućnost deljivosti brojeva bez ostatka uzrok je pojave poznate pod nazivom «pitagorejska koma», naime 12 čistih kvinti nešto su šire od 7 oktava. Iz tog razloga postavka temperamenta (prema značenju latinske reči temperamentum-balans u mešavini) uvek podrazumeva izvesnu aproksimaciju.

oslobodio stega. Hendl je prihvatio italijansku ekspresivnost i hromatiku, kao i italijanski koncertantni stil: njegove čakone su demonstracija idiomatskog koncertantnog jezika za instrumente sa dirkama.

Primer 9. Domenico Skarlati: Sonata "Mačija fuga"

Primer 10. Georg Fridrih Hendl: Čakona G-dur

Talenat uvek vuče korene iz tradicije u kojoj je ukorenjen, čulnog iskustva i duhovnih aktivnosti kojima je odgajen. Ali to nije dovoljno, potrebno je pokrenuti uspavano duhovno središte i podstaći ga na borbu i samoprevazilaženje. Agon je pokretač kreativnosti, ukoliko je udružen sa plemenitim impulsima koje možemo identifikovati kao ljubav u najširem smislu reči. Aristokratsko -agonalni antički duh u korenu je zapadne civilizacije. Muzika je umetnost kojom se on neguje od pradavnih vremena. Susret dvojice velikih umetnika događaj je od istorijskog značaja. Njihovi izuzetni talenti verovatno bi zablistali i da do tog susreta sticajem okolnosti nije došlo, ipak, razmena energije, znanja, stvaralačke inspiracije donela je svakome od njih kao i umetnosti u celini ogroman podsticaj.

12.4. Hendlove sonate Op. 1 za solo instrument i basu kontinuo

12.4.1. Uvod

Predmet ovog rada je rasvetljavanje činjenica neophodnih za pristup interpretaciji Hendlovih solo sonata. Sonate su objavljene kao Opus 1, međutim predstavljaju delo zrelog umetnika. Ukupno ih ima 15, od toga je 7 za flautu, i to 4 za blok flautu, 3 za traverzo flautu, 5 za violinu, 2 za obou i jedna za viola da gambu. Osnovni motiv ovog rada je pokušaj da se prikupe sve dostupne informacije neophodne za istorijski korektan pristup interpretaciji. Naime, ove sonate spadaju u standardni repertoar školovanja instrumentalista, ali je najrasprostranjeniji način interpretacije vezan za edicije koje su nastajale od 19.tog veka do danas, sa namerom da se deonica kako soliste i pratioca prilagodi modernoj flauti, violini, oboi i violončelu uz pratnju klavira. Te edicije nisu predmet analize ovog rada, već naprotiv, polaznu tačku predstavljaju istorijski izvori. S obzirom da je praksa istorijske interpretacije na istorijskim instrumentima, prisutna već pola veka, da je stekla zvanični legitimitet osnivanjem brojnih baroknih akademija i srodnih institucija, ne postoji razlog zbog koga pripadnici tzv. "klasičnog pristupa" ne bi trebali bar da budu informisani o razlikama između modernih i baroknih instrumenata, razlikama između njihovih tehničkih i izražajnih svojstava, različitim praksama između epoha baroka s jedne i klasike i romantizma s druge strane po pitanju artikulacije, ornamentacije, tempa, agogike, dinamike, fraziranja i ekspresivnosti. Nemoguće bi bilo u radu ovako malog obima obuhviti sve karakteristike istorijske stilske interpretacije, za koju je uobičajen naziv "rana muzika" (usvojen 1970.tih kada je osnovan časopis Early Music u Velikoj Britaniji), tako da se rad fokusira oko svega dva temeljna i svakako ključna principa:

1. upoznavanje sa istorijskim okolnostima nastanka i opštim stilskim karakteristikama;
2. upoznavanje sa razlikama između istorijskih zapisa i istorijske interpretativne prakse.

Analiza primene ekspresivnih i improvizacionih sredstava doneta je na primerima 2 Hendlove sonate za traverzo flautu sa basu kontinuumom iz Opusa 1 i to: Sonate br.1 u e-molu i Sonate br.5 u ge-duru.

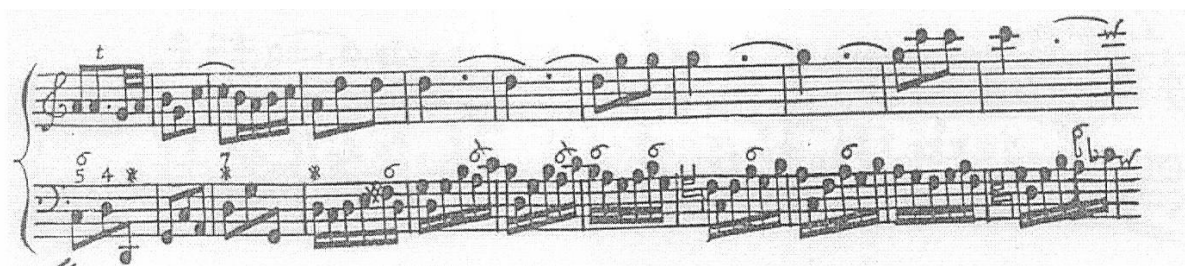
12.4.2. Istorijsko-stilski pristup analizi

12.4.2.1. Mesto solo sonata u Hendlovom opusu. Prva izdanja

U opusu Georga Fridriha Hendla (1685, Hale-1759 London) dominiraju vokalno-instrumentalna dela (50 opera, 30 oratorijuma, 100 kantata, 20 kamernih dueta, 10 dela crkvene muzike), dok su

instrumentalna zastupljena u nešto manjem broju (2 orkestarske svite, 23 končerta grosa, 18 orguljskih koncerata, 16 trio sonata, 16 svita i 6 fuga za čembalo, 15 solo sonata za flautu, violinu, obou i viola da gambu uz čembalo kao prateći bas kontinuo instrument). Ipak, upravo majstorsko vladanje instrumentalnom muzikom predstavlja temeljni kvalitet njegovih vokalnih dela, kao i njegovog stila u celini i donelo mu je ugled jednog od najvećih majstora baroka. Solo sonate označene su kao Opus 1 i mada ova oznaka upućuje na rani umetnikov rad, predstavljaju remek dela svoje vrste, koja dostojno reprezentuju Hendla kao umetnika. Momenat njihovog nastanka je nepouzdan, a dodatnu neizvesnost unosi objavljivanje dva različita izdanja sa istom oznakom i delimično podudarnim sadržajem: jednog iz Amsterdama, najverovatnije iz 1722, a drugog iz Londona 1732. U periodu kada su objavljene ove sonate, 37-godišnji, odnosno 47-godišnji Hendl je za sobom već imao dugu karijeru kompozitora u službi engleskog kralja Džordža I, a potom Džordža II i kompozitora opere Kraljevskog teatra u Londonu. Naslov Amsterdamskog izdanja je: *Sonates pour Traversiere un Violon ou Hautbois, Con Basso Continuo Composees par G.F. Handel a Amsterdam chez Jeanne Roger*, a Londonskog *Solos for a German flute a Hoboy or Violin with a Thorough Bass for the Harpsichord or Bass Violin compos'd by Mr. Handel, Note: this is more corect than former Edition*. Prvo izdanje sadrži 12 sonata: 4 za blok flautu, 3 za traverzo, 3 za violinu i 2 za obou, nema datuma izdanja, ali kako je izdavačka kuća Rože propala 1722. to je ova godina najkasniji mogući momenat objavljivanja. Drugo izdanje datirano je 1732. godine, takođe sadrži 12 sonata, ali sonate X i XII, obe violinske, su potpuno različite u odnosu na sonate iz prvog izdanja, a u ostalim sonatama postoje manje razlike između pojedinih stavova. Prisustvo neznatnih korekcija između identičnih sonata (ako se zanemari razlika u pojedinim stavovima), upućuje na to da su oba izdanja reprodukovana sa istih štamparskih ploča. Hendl Londoni izdavač već od 1711 bila je izdavačka kuća Džona Velša (seniora i juniora). Pošto ne postoji razlog zašto bi izdavač iz Amsterdama prepustio ploče Londonskom izdavaču, najverovatnije je da je Amsterdamsko izdanje "lažna", neautorizovana publikacija samog Velša. Naime, Hendl je imao Kraljevsku dozvolu štampanja (Royal Privilege) u periodu od 1720 do 1734, koju je Velš je verovatno pokušao da zaobiđe (Egarr, 2009), štampanjem u Amsterdamu, a 1734., nakon isteka Hendllove privilegije, i u dogovoru sa Hendlom objavljuje u Londonu izmenjeni Opus 1, zajedno sa Trio sonatama Opus 2 i Koncertima Opus 3. Razmak od 10 godina uticao je na unošenje izvesnih promena u novo izdanje. Iz poređenja sa sačuvanim Hendlvim manuskriptima vide se još neke dodatne razlike: flautska Sonata I ima potpuno različit drugi i treći stav i dodat peti u Londonskom izdanju, ali u manuskriptu sa oznakom "za violinu solo" postoji identična sonata transponovana za stepen niže; Sonata VI namenjena oboi, neizvodljiva je zbog pasaža u poslednjem stavu koji izlaze iz njenog opsega, ali je izvodljiva na violini- i zaista postoji manuskript u kome je ona označena kao violinska sonata (u ovom manuskriptu postoji i Hendlova napomena da bi ona mogla da se izvodi i na violi da gamba). Hendl je bio fleksibilan po pitanju izbora solo instrumenta, verovatno iz praktičnih razloga i želje da sonate budu izvođene u različitim varijantama, tako da se neke od ovih sonata, iako na dnu manuskripta postoji napomena kom solo instrumentu su namenjene danas, kao i nekada, izvode u dve ili čak tri varijante. Međutim, treba imati na umu, da izbor solističkog instrumenta, može u velikoj meri da utiče na realizaciju deonice bas kontinua, zbog različite zvučnosti, elaboracije i ekspresivnih svojstava flaute, violine i oboe. Hendl je u ovim sonatama pod bas kontinuum podrazumevao samo čembalo jer u naslovu Londonskog izdanja piše: čembalo ili (a ne i) viola da gamba, a u Hendlvom manuskriptu izričito piše "za čembalo". Svedeni izbor bas kontinuo instrumenta podupire još jedan važan momenat: iako Hendllove sonate na pripadaju koncertantnom žanru sonate, sa obligatnom deonicom čembala, koji su razvili Telemann i Bach kao i Mondonvil i Ramo, već Korelijevom tipu sonate sa šifriranim basom, prisustvo virtuoznih figuracija u basovoj deonici otežava uvođenje dodatnog bas kontinuo instrumenta. Videti Primer 1. S obzirom na odsustvo drugog bas kontinuo instrumenta, kao i na poznatu činjenicu da se Hendl lični stil sviranja odlikovao izuzetnom gustinom i snagom, realizacija bas kontinuo deonice predstavlja izazov savremenom interpretatoru.

Primer 1: Hendl Sonata VII za blok flautu i čembalo, III stav, Allegro, takt 71-81



12.4.2.2. Usvajanje italijanskog stila

U periodu između 1706. i 1710. Hendl boravi u Italiji gde u susretu sa Alesandrom Skarlatijem i njegovim sinom Domenikom upoznaje vrhunske domete italijanske opere i vokalne tehnike kao i čembalističke tehnike. Boravak u Italiji za Hendla je bio takođe presudan u smilu rafinisanja instrumentalnog stila i eksperimentisanja sa zvučnošću gudačkih instrumenata, na koju je uticalo i poznanstvo sa Korelijem.

Podaci o saradnji sa Domenikom značajni su za rasvetljavanje Hendlovog stila komponovanja i interpretacije na čembalu. Prijateljstvo sa Domenikom započinje na Venecijanskom karnevalu, a nastavlja se zajedničkim nastupima u obliku takmičenja tokom naredne dve godine. Njihovi zaštitnici, kardinali Kolona, Pamfili i Otoboni, dovode ih 1707. u Rim, gde je Otoboni priređivao svake srede izuzetne koncerte u svojoj rezidencijalnoj palati, a na jednom od ovih koncerata predstavljeno je takmičenje Hendla i Skarlatija, dva virtuozna na klavijaturnim instrumentima rođena iste godine. Neki su prednost dali Skarlatiju, njegovoj eleganciji i delikatnosti izraza na čembala, ali kad su orgulje u pitanju prednost je pripala Hendlu. Sudeći po zapisima očevidaca, kao virtuoz na klavijaturnim instrumentima, Hendl se odlikovao "zapanjujućom briljancem i tehnikom, ali ono što ga je razlikovalo od drugih izvođača bila je izuzetna punoća, snaga i energija, kako u komponovanju tako i u interpretaciji" (Hogwood, 1984). Da je Hendl impresivno zvučao shvatljivo je s obzirom na njegovo odlično vladanje polifonom tehnikom i improvizacijom, za koje potvrde predstavljaju njegovih 6 dvostrukih fuga za čembalo nastalih pre dolaska u Italiju. Može se pretpostaviti, da se pod uticajem Skarlatija, koji je bio učenik Gasparinija u Veneciji, Hendl upoznao sa postupkom obogaćenja harmonskog jezika ačakaturama, razvijenog u operskoj praksi. Klasterski akordi prisutni su u Skarlatijevim sonatama za čembalo, kao i u nekim Hendlovim kompozicijama. Videti Primer 2.

Primer 2: Hendl, Prelid u a molu za čembalo solo



Hendl postaje član Rimske Arkadije, koja je bila akademsko umetničko udruženje, privatni klub plemića. Fikcija obnove Zlatnog doba uključivala je sve članove grupe kao "pastire" pod karakterističnim pseudonimom: tu su bili Koreli, Alesandro Skarlatti, Paskvini, a njihova umetnička imena bila su Arčimelo, Terpando i Protiko, Hendl je nominovan za Orfeja, a tekst pohvalne ode Hendlu napisao je kardinal Pamfili. Kardinal Otoboni je dirigovanje rezidencijalnim orkestrom još od 1690. poverio Koreliju, sa kojim Hendl započinje profesionalnu saradnju (Koreli je dirigovao orkestrom u

Hendlovom oratorijumu La Resurrezione i pastoralima Clori, Tirsi e Fileno). Bliska saradnja sa Korelijem nesumnjivo je imala uticaja na Hendlovo usvajanje italijanskog tipa barokne sonate, kao i Korelijevih principa improvizacije. Ova "italijanska" epizoda ilustruje nam nedvosmislenu Hendlovu pripadnost italijanskoj školi.

12.4.2.3. Vreme i okolnosti nastanka solo sonata

Iz Italije Hendl odlazi natrag u Nemačku 1710., uskoro ulazi u službu Elektora od Hanovera koji će 1714. postati engleski Kralj Džordž I. Kralj nemačkog porekla, koji čak nije govorio engleski, koji je imao problema da uspostavi dobar kontakt sa engleskim plemstvom i narodom, dovodi u London i Hendla. Nastanak Hendlovih solo i kamernih sonata vezan je za period nastupanja na dvoru, gde se susreće sa Đeminijanijem, italijanskim violinistom i čembalistom, (postoji podatak da se Hendl na dvoru pojavljuje u ulozi njegovog pratioca, Hogwood, 1984). Hendlova umetnička aktivnost, stvaranje orkestarskih dela, opera, oratorijuma, koncertna aktivnost, dirigovanje, uvežbavanje izvođača, nisu mu ostavili prostora za teoretski rad, pa ni za detaljnu elaboraciju dela, zato su za razumevanje njegovog stila od velike koristi Đeminijanijevi zapisi. Koncertne ali i pedagoške aktivnosti bile su povod za rafinisanje solo sonata, njihovo objavljivanje i nastajanje priručnika za basu kontinuo. U godini 1723. prvi put se, prema sačuvanim dokumentima spominje Hendlovo naimenovanje za kraljevskog učitelja muzike: "...the Royal Highnesses, the princess Anne and Princess Caroline, came to St. Paul's Cathedral, and heard the famous Mr. Hendel, (their Musick Master) perform upon the Organ". To je bila jedina zvanična pozicija koju je ikad imao na dvoru. Kralj Džordž II, Kraljica i Princeza Ana bili su nesumnjivo naklonjeni Hendlu, međutim odnosi princeze sa njenim bratom Frederikom Princom od Velsa, nisu bili dobri. Efekti ovog sukoba nisu bili beznačajni, afera je dostigla razmere sukoba Plavih i Zelenih u Konstantinopolju u vreme Justinijana. Protivnici dvora su se deklarirali i kao protivnici Hendla. Ovi sukobi će Hendla kao kompozitora opere za Kraljevski teatar kroz nekoliko narednih godina dovesti do bankrota ali i preusmeriti da se u potpunosti posveti stvaranju oratorijuma. Princeza Ana, koju je Hendl nazivao "the flower of princesses", bila mu je podsticaj u tom smeru. Godine 1732. simbolično, na njegov 47. rođendan 23. februara, uz njenu podršku, izvedeno je Hendlovo prvo oratorijumsko delo Ester (Esther).

12.4.2.4. Karakteristike stila

Đeminijani je, kao i Hendl, proveo preko 40 godina u Engleskoj, kao predstavnik italijanskog stila. Mada je Hendl učinio dosta napora da preuzme vrednu englesku tradiciju (stilske karakteristike Henrija Persla) i razume potrebe i ukus publike (poznata engleska sklonost dramama odrazila se na Hendlov operni stil), polazna osnova njegovog stvaranja pripada italijanskoj tradiciji. Bazu italijanskog stila čine: vladanje zakonitostima harmonije, muzička invencija, sklonost tehničkoj vertuoznosti i ekspresiji. Đeminijanijev tekst pod nazivom "*Traktat o dobrom ukusu u muzičkoj umetnosti*" (Geminiani, Francesco, *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick*, New York, Da Capo Press, 1969) nam je od velikog značaja za razumevanje Hendlovog stila, ali i položaja italijanske muzike i muzičara u Engleskoj, velikih napora za sticanje naklonosti uprkos obeshrabrujućeg razmimoilaženja sa ukusom publike. Đeminijani kaže da je, kada je došao u London 34 godine ranije, očekivao veći procvat Muzike, ali nije mogao da se izbori sa atmosferom u kojoj "*The Hand was more considered than the Head*", naprotiv, arhitektura se uzdizala do vrha do koga bi on pozeleo da stigne i Muzika. On se najpre suprotstavlja ideji "da se pravi dobar ukus ne može postići poštovanjem pravila umetnosti nego da je specifičan dar prirode"⁹⁴. Poštovanje pravila za njega ne znači puku tehničku veštinu, već naprotiv on misli na ekspresivnost koja se mora razumeti da bi se prenela:

⁹⁴ "It is supposed by many that a real good Taste cannot possibly be acquired by any Rules of Art; it being a peculiar Gift of Nature, indulged only to those who have naturally a good Ear: And as most flatter themselves to have this Perfection, hence it happens that he who sings or plays, thinks of nothing so much as to make

“Ekspresija je ono što svako treba da se trudi da ostvari, i to može lako ostvariti svako ko nije suviše zaljubljen u sopstveno mišljenje i ko se uporno suprotstavlja snazi činjenica. Ne bi trebalo pretpostaviti da ja negiram snažan uticaj dobrog sluha, jer sam u više navrata konstatovao kako je velika njegova moć, ja samo dodajem da su izvesna pravila umetnosti neophodna za usmeravanje genija i mogu poboljšati i najboljeg među njima”. (Geminiani, 1969, prevod S.Stojanović)

On preporučuje studiranje i uvežbavanje “ornamenata ekspresije” kojih ima 14: plain shake, turn’d shake, superior apogiatura, interior apogiatura, holding the note, staccato, swelling the sound, diminishing the sound, piano, forte, anticipation, separation, beat, close shake. Ekspresija, je problem kome italijanska umetnost (očigledno više nego francuska ili nemačka) posvećuje veliku pažnju kroz ceo period baroka, pa Đeminijani u nastavku obrazlaže pojam efekta i kaže:

“... ljudi čije je razumevanje jadno i ideje polutanske, možda će pitati da li je moguće dati značenje i ekspresiju drvetu i žici, ili izraziti njima snagu uspona i opadanja strasti racionalnih bića. Kadgod čujem da je neko postavio takvo pitanje, bilo iz radoznalosti ili sarkazma, ja nemam teškoće da odgovorim afirmativno i bez dubljeg traganja za uzrokom smatram da je dovoljno pozvati se na efekat. Čak i u običnom govoru razlika u intonaciji daje istoj reči različito značenje. A u muzičkoj interpretaciji iskustvo je pokazalo da je imaginacija slušaoca toliko na raspolaganju pravom majstoru da sa pravom primenom varijacija, pokreta intervala i modulacija on može da “utisne” koju god želi impresiju u svest”. (Ibid)

Đeminijani govori o nadahutoj interpretaciji, živoj i blistavoj imaginaciji⁹⁵, dodaje da je put za nadmetanje širom otvoren, a najefikasniji metod trijumfa nad nekim je nadmašiti ga, kao i da najviše pokazuje ljubav prema znanju onaj koji najviše doprinosi njegovom uvećanju.

12.4.3. Elaboracija deonica soliste i pratnje

12.4.3.1. Elaboracija solističke deonice

Osim opštih stilskih napomena koje nam nudi Đeminijani, osnova za pravilan pristup Hendlovim solo sonatama je svest o postojanju velike razlike između načina zapisivanja i načina interpretacije, kako solističke tako i deonice pratnje, u muzici 18. veka, koja je posledica izuzetno razvijene prakse improvizacije i ornamentacije. Da bismo pristupili danas interpretaciji Hendlovih solo sonata, moramo se poslužiti svim raspoloživim izvorima, teoretskim kao i notnim zapisima, i uz prisustvo imaginacije, razumevanje pojmova efekta, ekspresije i “dobrog ukusa”, krenuti u avanturu koju nudi muzika 18. veka. Na tom putu, kada je elaboracija solističke deonice u pitanju nalaze se izdanja Hendlovih savremenika pre svega Korelija, ali takođe Telemana, Baha, Đeminijanija, zatim neki od stavova Hendlove solističke muzike za čembalo (Primer 4) i primeri operskih arija praćenih solo instrumentom. Čuvene Korelijeve Solo sonate Opus 5 bile su štampane u Rimu 1700., stekle su veliku popularnost i služile su kao model i uzor savremenicima, a iznad svega postale su kanon za obrazovanje violinista. Nakon Rimskog izdanja preštampane su u nekoliko navrata u Amsterdamu, pritom je četvrto izdanje najznačajnije, jer je dopunjeno bogatim ornamentacijama u laganim stavovima na “Korelijev način” (u podnaslovu stoji: *Quatrieme edition, ou l’on a joint les agreemens des Adagio de cet ouvrage,*

continually some favourite Passages or Graces, believing that by this Means he shallthought to be a good Performer, not perceiving that playing in good Taste doth not consist of frequent Passages, but expressing with Strenght and Delicacy the Intention of the Composer” (Geminiani,1969).

⁹⁵ “I would besides advise, as well the Composer as the Performer, who is ambitious to inspire his Audience to be first inspired himself, which cannot fail to be if he chuses a Work of Genius, if he makes himself thoroughly acquainted with all its Beauties; and if while his Imagination is warm and glowing he pours the same exalted Spirit into his own Performance” (Ibid.)

composez par Mr. A. Corelli, comme il les joue). Kasnija Londonska izdanja iz 18.tog veka napuštaju praksu ispisivanja ornamenata, jer je u periodu kad je improvizacije bila uobičajena, svaki izvođač težio da bude originalan i nezavisan od Korelijevog uzora. Međutim, sa današnjeg aspekta, kada se izgubljena praksa improvizacije sa teškoćom obnavlja, upravo ovo izdanje je ključno za razumevanje ne samo Korelijevog sonatnog stila, već stila svih onih, a među njima je i Hendl, na koje je Koreli izvršio ogroman uticaj. Videti Primer 3.

Primer 3: Koreli, Sonata V, I stav, takt 1

Corelli's Graces.

Adagio.

Violino solo.

Violone e Cimbalo.

5

12.4.3.2. Karakteristike Hendlovog bas kontinua

Drugi elemenat neophodan za pristup interpretaciji Hendlovih solo sonata je poznavanje njegove tehnike bas kontinua. Osnovna preporuka ovog rada je odustajanje od modernih edicija i okretanje izdanjima u kojima su sačuvane originalne Hendlove šifre. Savladavanje tehnike bas kontinua, zaslužuje poseban napor, pre svega jer su edicije sa realizovanim bas kontinuumom bile namenjene klaviru, koji već svojom bojom narušava stil, a čija su dinamička svojstva nešto sasvim drugo od svojstava nedinamičnog čembala, pa upotreba klavirskih edicija na čembalu ima potpuno pogrešan efekat. Osim toga, niko ko je stekao veštinu praćenja barokne muzike iz šifriranog basa (figured bass, basso continuo) neće biti zadovoljan povratkom na ispisane realizacije, pa čak i ako ih koristi, u nedostatku originalnog izdanja, moći će lako da pribegne njihovoj modifikaciji. Ne samo da je praćenje iz šifara uzbudljivo muzičko iskustvo, već ima i mnoge praktične vrednosti: bas i solo deonica su blizu na notnom papiru pa pratilac oseća da je u najbližem kontaktu sa deonicom koju prati. Takođe, lakše je pratiti iz šifara jer pratilac može da prilagodi pratnju sopstvenoj ruci i tehničkim sposobnostima, naime ono što je neophodno najčešće je mnogo jednostavnije od onoga što nude mnoge redakcije sa realizovanom pratnjom. Osnovna prednost, zbog koje je bas kontinuo bio rasprostranjen je fleksibilnost u izboru kako solističkog tako i pratećeg instrumenta. Tekstura i tesitura pratnje ako koristimo bas kontinuo mogu se prilagoditi odabranom solističkom instrumentu. U mnogim baroknim sonatama koje dozvoljavaju upotrebu različitih solističkih instrumenata, način praćenja neće biti isti za tihu traverzo flautu i blok flautu, niti za mnogo ekstravertnije obou ili violinu. Step elaboracije solističke deonice zahteva odgovarajući stepen elaboracije pratnje, postoji razlika u zavisnosti od toga da li se prati učenik ili majstor svog instrumenta. Svaki od mogućih bas kontinuo instrumenata: orgulje, čembalo, lauta, teorba ili viola da gamba ima sopstveni stil praćenja, svaki čembalista, takođe, imao je sopstveni stil koji je zavisio od namene, epohe, pripadnosti određenoj školi. Hendlov stil praćenja možemo da delimično rekonstruišemo i na osnovu njegovih solističkih kompozicija za čembalo. Videti Primer 4.

Primer 4: Hendl, Svita-Sonata u ef duru, I stav, taktovi 1-2



Bazu za rekonstrukciju pratnje Hendlovih solo sonata čini svakako Hendlov priručnik za basu kontinuo. Hendl je ove vežbe izdao između 1724 i 1730 kada je bio učitelj čembala princezama Ani, Karolini, Ameliji i Luizi, ćerkama Kralja Džordža II. Vežbe su podeljene u dve grupe: vežbe za šifrirani bas - ima ih 24 i vežbe za improvizaciju fuge - 6. Hendlov priručnik osnovni je put ka dostizanju njegove karakteristične solidnosti i sonornosti. Njegove vežbe otkrivaju da je bio efikasan i veoma inspirativan učitelj i mogu neprekidno da se budu izazov za nove načine interpretacije. Ipak, ovaj priručnik je prilično elementaran i strog, pre pogodan za orgulje, u svakom slučaju nedovoljan za rekonstrukciju čembalističkog stila. Neophodne su dodatne napomene koje se odnose na:

- njegovu praksu tretiranja šifara;
- na praksu čembalističkog basu kontinua u 18.veku i dozvoljene slobode;
- specifičan postupak harmonskog i dinamičkog obogaćenja uvođenjem ačakatura.

Kada pristupamo delu u kome je Hendl označio bas treba da imamo na umu nekoliko napomena: stepren detaljnosti šifara, zavisio je u mnogome od stila kompozitora ili škole, kompleksnosti dela, kao i od namene dela. Italijanski kompozitori, a među njima i Hendl, najčešće nisu uopšte upisivali šifre, oni su računali na lucidni stil živog izvođenja prepuštenog iskusnom pratiocu (najčešće je to bio sam kompozitor). Šifre, su zato u njihovim delima, i kada postoje, nekompletne, alterovani tonovi nisu označeni, a neki od postupaka za obogaćivanje harmonskog jezika su se podrazumevali: na bas dužeg trajanja može se staviti nekoliko različitih akorada koji idu sa melodijom; od dva uzastopna sekstakorda drugi može biti kvintsekstakord iako to ne piše; četvrta nota se može dodati akordu da bi zvučao mekše ili pikantnije i da bi se uvećalo zadovoljstvo razrešavajućeg akorda (Mišel Lamber prepušta sluhu izbor tog četvrtog tona); sekstakordu se najčešće dodaje 4; septakordi se koriste u kadencama i kada nisu označeni. O svim ovim postupcima detaljnije su govorili Hajniken i K.F.E.Bah. Septakordi su bili u mnogo većoj i slobodnijoj primeni nego što bi se to moglo zaključiti po upisanim šiframa. Za potvrdu intenzivne upotrebe septakorada u Hendlovom stilu može da posluži harmonska analiza njegovog preludijuma u a-molu. Videti Primer 2.

Nasuprot tome neke disonance nije potrebno izvoditi jer su već sadržane u solističkoj deonici pa bi slepo izvođenje ponuđenih šifara narušilo lepotu solističke deonice upotrebom iste disonance. Lorenzo Pena skreće pažnju na to da neke disonance mogu biti praćene konsonancom (Donington, 1989). Iako izgleda kao da je pravilo kasnijeg datuma da se čuje akord disonance istovremeno sa svojim razrešenjem, ono je dosta rano bilo u upotrebi kao postupak obogaćenja harmonskog jezika.

Udaljavanje od od šifara koje su date predstavlja izuzetak, a ne pravilo, ali postoji jedan uobičajeni postupak koji može da izvrši znatan uticaj na harmoniju i melodiju pratnje, a koji ne zhteva posebne uslove da bi bila odobrena njegova primena. To je postupak uvođenja neakcentovanih prolaznica i nepripremljenih zadržica bez aktualne promene šifara. Nema korisnijeg, svrsishodnijeg sredstva od ovog za obogaćenje harmonije i povećanje fleksibilnosti melodije. Jedino ograničenje se odnosi na to da treba ostati u okvirima stila, i nenerušavanja postojećih deonica. Ovaj postupak nije lako primeniti

u praćenju s lista ali zato je pogodan kada se ima vremena za pripremu i upoređivanje svih deonica. Primer njihove upotrebe nalazimo kod Hajnikena. Prolaznice malo imaju uticaja na harmoniju, pa su vrlo pogodne za povećanje fluidnosti melodijske linije. Zadržice, istovremeno obogaćene trilerima, unose pokretačku energiju u tok. Hajniken ih uvodi svuda gde postoji skok u deonici, makar to bio samo skok terce. Videti Primer 5.

Primer 5: Hendl, Sonata II za blok flautu i basu kontinuo, realizacija Hajnikena

The image shows a musical score for a flute and a basso continuo. The tempo is marked 'Larghetto'. The flute part features several trills (marked 'tr') and is written in a treble clef. The continuo part is written in a bass clef and includes figured bass notation: 6, 6/5, #, 6, #, 6, 6. The score is divided into three measures.

12.4.3.3. Elaboracija pratnje

Važan faktor dobrog praćenja je variranje teksture. Varijacije u teksturi kreću se od velikih kontrasta do blagih nijansi, to je veština srodna orkestraciji. Punoća ili prozračnost akorda, stepen nezavisnosti melodije, dinamika i registracija, sve ima ulogu u građenju pratnje tako da odgovara kompoziciji kao aranžman u orkestarskom delu. Koliko gusta treba da bude pratnja? Od jednog do 10 ili čak 12 tonova ako prsti to mogu da dohvate (palčevi mogu da dohvate po dva tona u razmaku sekunde). Ceo ovaj opseg treba upotrebiti do kraja, ne samo kako sredstvo kontrastiranja između stavova već i unutar jednog stava. Najvažniji razlog stanjenja pratnje je utišanje, smanjenje volumena, upravo kao što je potreba za povećanjem volumena potreba za zgušnjavanjem harmonskog sloga. Dok Hendlov priručnik nudi vežbe za basu kontinuo i njihova rešenja u četvoroglasu, sa basom u levoj ruci i tri gornja glasa u desnoj u uskom slogu, što može da bude korisna vežba za realizaciju šifara, praksa basu kontinua je orijentisana na variranje teksture. Dodavanje ili oduzimanje glasova je osnovno sredstvo kojim se na čembalu kao nedinamičnom instrumentu mogu ostvariti dinamičke varijacije (artikulacija kao sredstvo dinamičkih promena daje neznatne mogućnosti). Da bi dodavanje zvučnosti bilo kontinualno pribegava se tehnici arpežiranja svakog akorda, a brzina arpežiranja dodatno utiče na sonornost (brzi arpežo je najglasniji, spor tiši, a simultani akord kao specijalan slučaj je takođe tih jer dolazi do potiranja zvučnih talasa). Postupak korišćenja promenljivog sloga (od 2 do 12 tonova u akordu) poznat je pod nazivom "ispunjeno praćenje" (filled in accompaniment) i neminovno vodi odstupanju od većine zakonitosti korektnog vođenja glasova. Primer 6.

Primer 6: Ćeminijani, primeri tato-a, ačakatura i tranzicionih pasaža

The image shows a musical score for three parts: Right Hand (R. Hand), Left Hand (L. Hand), and Ground. The R. Hand part is in a treble clef and features several accented notes (marked 'Acc.'). The L. Hand part is in a bass clef and features a 'Comb. of Chords' section. The Ground part is in a bass clef and features figured bass notation: #5 and #3. The score is divided into three measures.

Kako naši prsti ne mogu da obuhvate 10 akordskih tonova, dinamički “aranžman” zahteva uvođenje vanakordskih tonova-ačakatura (acciaccatura), dakle, ačakature su istovremeno sredstvo dinamizacije i obogaćenja harmonskog jezika. Ačakature su dijatonski prolazni tonovi, koji su zadržani u akordu. Upotreba ačakatura može se primeniti u celim stavovima odgovarajućeg karaktera, u pojedinim pasažima u stavu ili samo u akordima kojima se želi dati dodatni volumen i značaj. Dva osnovna principa ispunjenog praćenja su: očuvati dobru progresiju između gornjeg glasa i basa; i što manje praznog prostora između akorada leve i desne ruke. Kako je dinamički “aranžman” basu kontinua prioritet (jer svi solistički instrumenti i glas su dinamički), dupliranje tonova u akordu ne podleže uobičajenim zakonitostima harmonije. Nepripremljene disonance su u filled in accompaniment uobičajene, a i njihovo rezrešenje ne samo da ne mora da bude postupno, nego može i da bude potpuno izostavljeno, da se prepusti sluhu da ga nasluti, takođe je dozvoljena supstitucija rezrešenja (hodom naviše umesto naniže). Dupliranje alterovanih tonova u akordu sasvim je opravdano (to važi i za vođicu), izbegavanje neprijatnog zvuka paralelnih oktava rešava se smanjenjem broja glasova razrešavajućeg akorda. Prema Đeminijanim rečima “nijedan izvođač ne bi trebao da smatra da je sposoban da prati dobro, ako nije ovladao ovom delikatnom i divljenja dostojnom tajnom, koja je u upotrebi preko 100 godina (tj. od početka 17. veka)”, a “*umetnost upotrebe ačakatura je osnovni postupak formiranja akorda koji može da ostvari traženi Efekat*”. Đeminijani pored ačakatura (koje su prolaznice zadržane u akordu) uvodi, za potrebu specijalnih efekata, još jedan smeliji postupak “tato” (*Tatto*, označen sa T to), koji ima izuzetan harmonski efekat, jer dozvoljava integrisanje bilo kog tona izvan tonaliteta u akord, a izvodi se dodirivanjem dirki lagano, i njihovim brzim napuštanjem “*kao da smo dotakli Vatru*”.

Mogli bismo da dodamo još nekoliko napomena: da se generalno treba kretati ispod solističke deonice (izuzeci su specijalni efekti); da treba ponavljati držane tonove jer se na čembalu ton brzo gubi; da treba arpežirati u slobodnom ritmu ali u specijalnim slučajevima i ritmično (efekat stila “brize”); da za dodatni rast volumena zvuka možemo primeniti ritmične razložene akorde (njihovo prisustvo u Hendlovom stilu očigledno je u kompozicijama za solo čembalo, videti Primer 7); da smer arpežiranja treba da se menja u skladu sa traženim efektom; da širina sloga (spacing) ima pored dinamičke ekspresivnu ulogu.

Primer 7: Hendl, Čakona u ge duru



Preostaje još pitanje da li i u kojoj meri pratnja treba da poseduje nezavisan muzički interes? To zavisi od okolnosti, individualnog ukusa i talenta izvođača, ali do nezavisnosti se dolazi postupnim adaptiranjem na izvođača i obratno izvođača na pratioca, nikako ne treba zbuniti solistu preterano smelim improvizovanjem. Ključno je da pratilac pronađe sopstvene impulse za elaboraciju na onim mestima na kojim je muzika najmanje elaborirana u solo deonici. Đeminijani zagovara upotrebu melodijskih pasaža uvek kad pratilac za to ima slobodan prostor, a obavezno pri repetitiji odseka, koje naziva “tranzicionalni pasaži”. Takozvano ukrašeno praćenje je najoriginalnije i najzahtevnije, a radi jedinstva strukture poželjno je da pratilac primenjuje imitaciju motiva soliste. Samo najveštiji pratioci koji poznaju umetnost improvizovanja fuge u stanju su da uvedu i kontrastni subjekt. Elaborirani stil praćenja zahteva ogromno iskustvo i dobar lični kontakt. Prvo pravilo u primeni ovog stila je upotreba ornamentata stilski adekvatnih ornamentima koje koristi solista. Improvizacije su naročito značajne u

repeticiji, improvizacija treba da sačuva prepoznatljivost već izloženog materijala i da se uskladi sa improvizacijom soliste. Pri improvizovanju pratnje nije lako imitirati solo deonicu, ali dovoljno je da se imitira bar ritam karakterističnih motiva solo deonice. Najteže je dodavanje kontrapunktskog rada ali ono pristaje samo određenim formama muzike, i bitno je da ne treba da zvuči ukočeno. U Hendlovom priručniku za basu kontinuo nalaze se i primeri improvizacije fuge, namenjeni pre svega orguljašima. Svaladavanjem ovih primera čembalista se osposobljava za unošenje kontrapunktskih postupaka u realizaciju basu kontinua, čije prisustvo može da ostvari divan efekat kontrasta sa odsekom u kome je pratilac mnogo opušteniji i neformalniji. Postoje sačuvani barokni primeri realizacija basu kontinua koji nam potvrđuju prisustvo tog kontrasta.

Odluka da pristupimo razmatranju stila Hendlovih solo sonata, vodi nas u širokim krugovima istorije, ličnih i društvenih okolnosti, naklonosti i sukoba, zaštitnika i protivnika, do upoznavanja Hendla kao umetnika koji je svuda bio i stranac i gost, osim u muzici. Da bismo shvatili njegov ukus i stil, pratili smo misao i dela njegovih saradnika i savremenika Skarlatija, Korelija, Ćeminijanija. Njegov pedagoški priručnik za basu kontinuo i improvizaciju fuge, njegova solo čembalistička dela, put su za ovladavanje njegovim harmonskim jezikom, umetničkom praksom i ličnim osobenim stilom, jer kao izuzetno plodan stvaralac on nije imao vremena za detaljnije objašnjavanje ni elaboraciju dela. Kad prođemo taj put, put njegovog okruženja, njegovih iskustava, njegove borbe, preostaje nam samo muzička intuicija da pronademo njegovu muziku.

S obzirom na kompleksnost i obimnost muzikoloških radova posvećenih "ranoj muzici", odnosno istorijskoj interpretaciji na istorijskim instrumentima u stranoj, naročito engleskoj literaturi, i skoro potpuno odsustvo te literature na našim prostorima, ovaj rad predstavlja pokušaj prikupljanja osnovnih informacija vezanih za dva odabrana pitanja: stila i izvođačke prakse. Za one koji pripadaju "klasičnom stilu", ovaj rad može da bude prvi korak u pokušaju sagledavanja Hendlove muzike iz ugla istorijske interpretacije, i putokaz za dalje informisanje o postojećoj literaturi. Za one koji po prirodi instrumenta (čembala) pripadaju baroknom stilu, ovaj rad može da bude podsetnik na raznovrsne mogućnosti rešavanja interpretativnih problema, pomoć i podsticaj za dalje traženje korisnih članaka i knjiga (što je sa mogućnošću korišćenja interneta u velikoj meri olakšano) i prilika za promišljanje misije koju čembalista u našoj sredini treba da pokrene kako bismo u domenu "rane muzike" bar donekle smanjili veliki jaz i kašnjenje za savremenim trendom u svetu.

Analiza dve sonate za traverzo flautu i basu kontinuo iz Hendlovog Opusa 1, u kojoj su primenjeni pored iskustvenog izvođačkog pristupa raznovrsni postupci nabrojani u prva dva poglavlja rada, razotkriva u kolikoj je meri iščitavanje istorijskih zapisa značajno kao inspiracija, uzor i put ka istinitoj i produbljenoj stilskoj interpretaciji.

12.5. Stilska interpretacija Hendlovih kompozicija za čembalo solo

12.5.1. Istorijska analiza

Hendlov opus za solo čembalo čine 16 svita, 6 fuga i izvestan broj nezavisnih kompozicija manjeg obima. Svite su mikrokosmos njegove umetnosti. Bazirane su na formi francuske svite kakvu je u mladosti upoznao kod Pahelbela, Rajnikena, Krigera i svog učitelja Zahaua, ali u velikoj meri i odstupaju od nje što je posledica raznovrsnih uticaja, koje je on kao pravi internacionalni umetnik apsorbovao boraveći pored Nemačke u Italiji i Engleskoj. Italijanski uticaji ogledaju se u kurantama italijanskog 3/4, a ne francuskog 3/2 takta, formi crkvene sonate (sonate da kijeza) (svita u ef duru), arijama sa varijacijama. Engleski uticaji očigledni su u tokatnim preludijumima i energičnim i pokretljivim žigama. Francuske uvertire i slobodni preludijumi otkrivaju Hendla kao operskog kompozitora, a prisustvo polifonih stavova u sviti razotkriva njegovo nemačko poreklo.

Prva sveska *Suites de Pieces pour le Clavecin* ne bi verovatno ni postojala u današnjem obliku da nije bilo piratskog izdanja iz 1719. godine koje su u dogovoru napravili Džon Velš iz Londona i Žan Rože iz Amsterdama. Hendl je odmah pripremio sopstveno izdanje 1720. On je učinio mnoge korekcije jer su neka od tih dela bila nezrela i mladalačka. Prva sveska (First Volume) iz 1720. godine sastoji se od 8 velikih svita, nastalih verovatno u Hamburškom periodu od 1703.-1706. godine. Edicija je bila vrlo uspešna - samo u 18 veku bilo je još 15 izdanja, a kompozicije su kružile i u brojnim manuskriptima u skladu sa tradicijom tog doba. Druga sveska izdata je 1733. Bazirana je na piratskom izdanju Velša iz 1727, a upotrebljen je stari materijal - to je skoro sve ono što je Velš izdao u prvom piratskom izdanju koje je bilo potisnuto Hendlovom prvom sveskom. Većina komada iz druge sveske nastala je pre 1706. Ova sveska sadrži manja ali lepa dela, između ostalog njegove čuvene čakone.

12.5.2. Barokna svita

Tokom klasičnog baroknog perioda italijanska muzika uglavnom je bila inspirisana ljudskim glasom i instrumentom koji oponaša glas-violinom, dok je francuska bila više okrenuta klavijaturnim instrumentima i plesu. Italijansku muziku od kraja renesanse vodi želja za slobodnim izražavanjem osećanja, afekata, pa se ona odlikuje napuštanjem polifonije u korist fleksibilnosti koju nudi monodija i potom homofonija. Od perioda kasne renesanse, francuski duh orijentisan ka društvu i zajedništvu razvija umetnost plesa, muzika tako postaje podložna idiomu metričnosti. Od vremena Lilija i "Kralja Sunca" francuska svita igara je prihvaćena kao bazična muzička konvencija paralelno sa italijanskom sonatom razvijenom za solo instrument sa kontinuo pratnjom. Sve klavijaturne svite, čak i ako imaju naziv "engleske", na izvestan način su francuske, jer je svita bila simbolični ideal civilizacije izvan i iznad geografskih granica. Sve sonate, u nekom obliku ističu slobodu i ekspresivni potencijal soliste. Hendl kao pravi kosmopolita među baroknim umetnicima, svesno koristi i jedan i drugi oblik i nadograđuje ih moćnom nemačkom polifonijom. Hendlove svite iz prve sveske imaju naziv "Velike" zbog njihovog herojskog karaktera i blistavosti bliske operskoj francuskoj dekorativnosti.

U poređenju sa Bahovim igrama, Hendlove igre su svetovnije. Alemanda je bila u Hendlovo vreme sofisticirana i ozbiljna. Postojala su dva tipa kurante: francuska i italijanska, francuska je metrički kompleksnija (zbog dvojtva taktova 3/2 i 6/4, sa puno ukrštenih akcenata), italijanska je pokretljivija u taktu ¾ sa ujednačenim osminama, i poželjnom primenom nota inegal kako bi se potencirao francuski karakter. Sarabanda je uvedena na francuski dvor iz Španije 1588. U engleskoj je ona divlja i razdražljiva kao što se vidi iz dela engleskih virđinalista i kompozitora muzike za maske. Tokom 17. veka sarabanda je dobila patetičan ton, i razvile su se dve vrste sarabande tendre i sarabande grave. Sarabanda je težište ka kom gravitira cela svita. Njen puls je naglašen na drugoj dobi od tri (ponekad se u svakom drugom taktu pojavljuje "poente"). Njoj su srodne čakona i pasakalja, bile su procesionalne igre bazirane na stalnom basu, senzualne i sakralne, smeštene su obično na mestu poslednjeg stava, zbog dužine i ceremonijalnog karaktera. Većina svita završava se žigom, veselog karaktera, koja je engleski doprinos konsortu igara a potiče od tradicionalnih "kantri" igara (obično 6/8 ili 12/8 takt ponekad 9/8). Postojala je i nemačka kontrapunktski bogatija žiga, i punktirana, ali Hendl je nije koristio. Ostali stavovi su bili igre lakšeg karaktera, menuet je bio najpopularniji, elegantne i plemenite jednostavnosti, sa triom kontrastnog karaktera činio je ABA formu. Pojavljuju se i gavota, rigodon, bure, mizeta, lure, sičilijana, kanari, ploneza i tamburin. Hendl koristi i "er", koji nema ništa sa francuskom *air de cour* već potiče od *air de symphonie par lequel debute un ballet*. Hendl slobodno adaptira konvencije svite i nagingje "modernom" rokoko stilu više nego Bahu ili Kuprenu.

12.5.3. Interpretacioni problemi

Razmatranje je fokusirano na dve Hendlove svite za čembalo solo Svite/Sonate u Ef duru i Svite u ef molu, koje pripadaju Hendlovim "velikim" svitama. Interpretacija podrazumeva korišćenje instrumenta kome je Hendl namenio ove kompozicije: istorijskog čembala. Veći deo razmatranja vezan je za opštu problematiku interpretacije na čembalu, a nešto manji za specifično Hendlove

karakteristike interpretacije. Odabrane svite različitog su oblika: prva je bliža formi barokne sonate za solo instrument i kontinuo, druga je modifikovana barokna svita igara; prvu odlikuje prisustvo italijanskog a drugu francuskog baroknog stila.

Najpre treba odrediti mesto odabranih čembalističkih Hendlovih kompozicija u njegovom ukupnom opusu, njihov značaj u ukupnoj čembalističkoj literaturi, i izvršiti komparativnu analiza istorijskih izdanja. Problematika spada u kako u domen istorije muzike, istorije muzičkih formi, i stilske interpretacije. Analizira se:

1. Interpretacija odabranih dela na istorijskom čembalu iz aspekata: akcidentalna, artikulacije, ornamentacije, fraziranja. Jednim imenom to je problematika tumačenja notnog teksta i tehnike interpretacije
2. Stil interpretacije, koji se odnosi na pojave: ekspresivnosti (afekat, nacionalni ukus), fleksibilnosti tempa (metrika), fleksibilnosti ritma (inegalitet, ritmičke konvencije), dinamike (volumen, akcentuacija, balans) kao i izbora tipa instrumenta, tušea, kamertona i temperacije.

12.5.4. Analiza interpretacije

12.5.4.1. Svita/Sonata u Ef duru (G 175-179): Adagio, Allegro, Adagio, Allegro

Svita u Ef duru nema plesne stavove, u suštini je najbliža italijanskoj crkvenoj sonati sa stavovima spori-brzi-spori-brzi. Prva tri stava zvuče kao da su namenjeni izvođenju na violini uz basu kontinuo, a četvrti asocira na polifone stavove u trio sonatama. U skladu sa italijanskim duhom može se pretpostaviti da će sonata najbolje zvučati u minton temperaciji. U mintonu Ef dur je pastoralan, ali Hendlova pastorala pripada pre sceni nego stvarnosti. U četvrtom stavu koristi i hromatiku, koja je takođe karakteristika italijanskog baroknog stila, a na mintonu zvuči interesantno i napeto, jer su svi polustepeni međusobno različiti. Može se reći da Hendl u ovoj sviti demonstrira i iscrpljuje italijanska ekspresivna sredstva.

12.5.4.2. Adagio

Ovaj stav može biti shvaćen kao slobodna violinska improvizacija širokog daha u Korelijevom stilu ili u Đeminijanijevom stilu. Solistička deonica poverena desnoj ruci je fluidna i nepredvidljiva, skoro u potpunosti nezavisna od metrike (akcentuacija karakteristična za italijansku slobodu ponekad dotiče metričke oslonce ali često im se i suprotstavlja)⁹⁶. Za korektnu interpretaciju ove deonice od presudne je važnosti fraziranje. Mada se na prvi pogled može učiniti da nije tako, imamo sasvim dovoljno informacija o ispravnom fraziranju. Novi dah se uzima uvek nakon: note sa tačkom (osim ako su note koje slede integralni deo trilera), note vezane ligaturom, melodijskog skoka naviše (ponekad i naniže, ako je u pitanju sekventno kretanje: primer krajT1- početak T2) i naravno pauze⁹⁷.

Notne vrednosti unutar fraze treba shvatiti uslovno i slobodno, a ne doslovno, one približno odražavaju blaga unutrašnja ubrzanja (ako se prelazi sa šesnaestina na tridesetdvojke ili u obrnutom

⁹⁶ Gemminiani was against crudely accenting on the first beat of every bar; it is the shape of phrase which implies accentuation (Donington, 1989, pg 495).

⁹⁷ DOTS AS SILENCES OF ARTICULATION: in fast pieces the bow is lifted at every dot; if dots are followed by pair of notes phrase is slured; dots followed by a short note are as silence of articulation (Donington, 1989, pg.444). How extremely articulate much early phrasing needs to be to make sense and structure really audible; silence of phrasing ranges from scarcely perceptible to very conspicuous (Donington, 1989, pg 470).

slučaju usporenja, šezdesetčetvrtinke su mesta najveće lakoće i briljance, naprimer u T7)⁹⁸. U Hendlovom rukopisu pojavljuju se dva ornamenta: triler se obavezno izvodi od gornje sekunde⁹⁹, a mordent može da počne od osnovnog tona ili ukoliko melodija dolazi hodom naviše od donje sekunde, pogotovu ako ukrašenoj noti prethodi skok koji tako treba umanjiti. Upotreba inegaliteta je nagoveštena punktiranim figurama na uobičajenom mestu-dijatonskom silasku (T 11)¹⁰⁰. U poslednja 3 takta fraza skraćenog daha i učestalost pomerene akcentuacija postignuta nizom ligatura dovodi do porasta tenzije koji priprema kadencu na dominantni neočekivanog a mola. Nakon general pauze, sledi kratka i slobodna melodijska kvazi-kadencija. Otvoreni završetak stava na medijanti Ef dura signalizira nastupanje sledećeg stava attacca dovoljno jasno, tako da eksplicitna oznaka nije neophodna.

Deonica pratnje dočarava jednostavni dvoglasni basu kontinuo. Čiste minton terce (to su ovde be-de, ce-e, ef-a) najbolje će zvučati simultano, međutim ostali intervali su bolji blago arpežirani, pritom brzina arpežiranja treba da sledi ekspresiju. Deonica pratnje je ritmički stabilnija od solističke, ali ni ona ne treba da se "kruto" pridržava jednake pulsacije, već da se oblikuje u skladu sa zamišljenim izvođenjem na gambi, sluh slušaoca će se i u tom slučaju adaptirati i prihvatiti ovu deonicu kao stabilan oslonac¹⁰¹. Mesta preloma fraze u ovoj deonici su takođe signalizirana punktiranim notama, na koje se svakako može primeniti inegal tipa pointe.

12.5.4.3. Allegro

Ovaj stav predstavlja poletni italijanski dvoglas koji bi mogao lako da se zamisli u izvođenju dva gudača: violine i čela. Svaka od dve deonice ima samostalnu ligiku fraziranja koju treba sa pažnjom slediti, sa težnjom potpune nezavisnosti i bez straha od kratkotrajnih razilaženja, naprotiv što više treba izbegavati mehaničko poklapanje¹⁰². Za fraziranje obe deonice važi isto pravilo kao i u prvom stavu: skokovi naviše su mesta odvajanja daha, a u basovoj deonici svakako to su i skokovi naniže koji bi od čeliste zahtevali veći napor. Gornja deonica treba da bude artikulisana u skladu sa baroknim pravilima artikulacije: dve po dve note¹⁰³. Ako sledimo ova pravila dobija se efekat o kome je govorio Freskobaldi u svojim pravilima o izvođenju dvostrukih pasaža od kojih je jedan u šesnaestinama a drugi u

⁹⁸ FLEXIBILITY THE KEY TO EARLY RHYTHM: the inner vitality of rhythm is not mathematical, it is a variable reacting with other variables to embody the mood; making nothing in early music rigid which can be left fluid and spontaneous (Donington, 1989, pg.435).

⁹⁹ There are obligatory and optional ornaments: cadential trill (start upper) and appoggiatura are obligatory (Hotteter) (Ibid, 189). Obligatory never anticipate the beat. Little notes are sounded with bass rather than main note. The bass must be sounded with the first note (Ibid,189).

¹⁰⁰ INEQUALITY: as an aspect of rhythmic freedom "because gives them more grace" "taste judges of this as it does of tempo; notes which fall naturally into pairs are liable to inequality; only the fastest notes; Michel de Saint –Lambert Principes du Clavecin, Paris, 1702 (Ibid, 452).

¹⁰¹ CPE Bach says: certain deliberate disturbances of the beat are extremely beautiful, certain notes and rests should be prolonged beyond their written length for reasons of expression (Ibid, 432).

¹⁰² When bass is involved- if restitution is made the mind accepts the underlying tempo as undisturbed (Ibid).

¹⁰³ Quantz: there are good and bad notes; Dom fr. Bedos de Celles, L'Art du Facteur d'Orgues, Paris, 1766-78 THE QUAVERS ARE ARTICULATED 2 BY 2 AND ARE DISTINGUISHED AS FIRST AND SECOND (Ibid, 458). Michel Corette Methode de la Flute Traversiere, Paris-Lyons 1740, "it is necessary to perform the quavers equal and to make semiquaver unequal two by two for Italians as well as French" (Ibid, 460).

osminama: nezavisnost deonica i poeriodična pojava ritma “*lombard*”¹⁰⁴. Transparentnost dvoglasa, sloboda i poletnost ovog stava bili bi uništeni ignorisanjem ovih pravila.

12.5.4.4. Adagio

Ako je u prvom stavu dominirala melodijska deonica u ovom prvenstvo pripada harmoniji, u violinskoj sonati ovaj stav bi bio solo basu kontinua. Iz tog razloga pažljivo arpežiranje svakog akorda, i doziranje brzine arpežiranja u skladu sa harmonskom tenzijom presudni su za ubedljivu interpretaciju ovog stava. Postupak koji bi u tome mogao da pomogne je vađenje šifara i dekonstrukcija stava kao slobodnog rečitativnog odseka. Takav postupak bi mogao da ukaže i na moguću dopunu, elaboraciju stava u smislu obogaćenja akorada kako novim akordskim tonovima i ačakaturama tako i višestrukim arpežiranjem. Da bi se to ostvarilo, tempo mora biti vrlo spor i shvaćen vrlo slobodno kao da je u pitanju nemetrička kompozicija.

12.5.4.5. Allegro

Interpretacija ovog stava obuhvata ukupnu problematiku interpretacije fuge, a ona se odnosi na: oblikovanje teme i eventualnog kontrasubjekta, isticanje svake pojave teme, gradaciju zvučnosti i struktuiranje oblika.

Dinamičke mogućnosti čembala su vrlo ograničene: mehanizam okidanja ne dozvoljava promenu volumena tona pomoću promene snage kojom se dirka aktivira već samo promenom brzine okidanja. Dobar tuše, koji se zasniva na okidnju u momentu kada je perca već oslonjeno na žicu (*appuyando*) ipak omogućuje male varijacije u dinamici, a za veći stepen isticanja glasova neophodno je pored artikulacije promeniti dodatna sredstva: transparentnost i agogiku¹⁰⁵. S obzirom da je glasnost tona najizrazitija posle pauze, držanje tonova ne više od polovine njihovog trajanja, kao uobičajeni stepen odvajanja pulsacionih jedinica (četvrtina u kompoziciji u kojoj su osmine najsitnije, a osmina u delu u kome su šesnaestine najsitnije jedinice izgovora) obezbediće potrebnu akcentuaciju, odnosno cezura ispred svakog tona koji se dodatno želi naglasiti (cezura je obavezna ispred sinkopa, ligatura)¹⁰⁶.

Osnovni zahtevi u izvođenju polifonog dela su:

1. transparentnost polifone fature i korektno vođenje glasova.
 2. agogička akcentuacija i rubato u funkciji izgradnje forme
1. Transparentnost je krucijalna za formiranje polifonije na nedinamičnim instrumentima (a takvi su i čembalo o orgulje, instrumenti za koje je upravo napisana polifona muzička literatura), jer zahvaljujući kratkom držanju tonova postoje “prozori” u kojima se čuje onaj glas polifone fature

¹⁰⁴ In his second preface Frescoaldi characterises the contents of the collection as “the manner of playing with affetti cantabili and diversity of passi” terms whose meaning is elucidated obliquely in the two prefaces. In its narrow sense *passi* denotes passages in consistent figuration such as sixths, sixteenths, and *passi doppi* for both hands, all of which are to be distinguished clearly one from another in performance. *Affetti* include passages whose performance often involves rhythmic alteration of the printed text, and a state of feeling like “the sense of the words” in madrigal. (Hammond, 1983)

¹⁰⁵ Keyboard starting point is its touch; prove is that tone will be far better in the case of the better player; the ideal approach is to feel the keys before depressing them; the fingers must drop on the keys and not hit them; elbows should be hanging loose and never weight the touch of fingers by the effort of the hand. (Donington, 1989)

¹⁰⁶ ACCENTUATION was not shown directly in baroque notation, but in instructions: Descartes in *Musicae Compendium* is speaking about certain intension of spirit or breath in vocal or of the touch in instrumental and about polyphonic freedom in accentuation (Donington, 1989, pg. 495)

koji ima duge držane tonove (pogotovu sinkopirane, jer su oni dodatno naglašeni). Korektno vođenje glasova tako se svodi na jednostavan princip "držati onaj glas koji treba da se drži i artikulirati u skladu sa pravilima teza-arza onaj koji se kreće"¹⁰⁷. Istorijski prstoredi pritom su od velike pomoći a naprotiv treba izbegavati prstorede kojima bi se obezbeđivali dugi nizovi vezanih tonova¹⁰⁸.

2. Agogičko akcentovanje je blago prolongiranje note koja se želi naglasiti, ono podrazumeva inegalitet, ali u interpretaciji polifonije dodatno se primenjuje na isticanje svakog ulaska teme, dinamičkog vrhunca u temi kao i dinamičkih vrhunaca u celom obliku¹⁰⁹.

Primena ovih postupaka u četvrtom stavu znači: a) oblikovanje teme korektnom artikulacijom i istorijskim prstoredima (šesnaestine vezane po dve, osmine držane po pola svoje vrednosti, sinkopirani tonovi prolongirani a istaknuti ispred i iza cezurom, agogički istaknut "čeon ton", završni tonovi teme u T3 izvedeni inegalitetom pointe obezbediće kulminaciju; b) ulaskom teme u T3 u drugom glasu započinje komplementarni ritam, treba obezbediti maksimum trajanja sinkopa a transparentnost šesnaestina pogotovu lakih tj. svake druge i četvrte; c) oblik treba istaći agogičkim kretanjem ka kulminacijama koje se nalaze u taktovima T11, T19, T29, T34, odnosno primeniti fleksibilnost osnovne pulsacije u smislu pozajmljenog vremena, stepen ubrzanja primenjen u usponu muzike može se kompenzovati zadržavanjem na kulminaciji, a na poslednjoj kulminaciji celog stava u T34 može se iskoračiti i u ukradeno vreme¹¹⁰.

12.5.5. Svita u ef molu (G 193-197): Prelude (Adagio), Allegro, Allemande, Courante, Gigue

Ova svita je modifikovana verzija francuske barokne svite: ona ima elemente i francuskog i nemačkog i italijanskog stila. Najniži tonalitet u upotrebi ef mol, (nasuprot E duru kao najvišem, koji je simbolizovao nebesko), simbolizuje podzemni svet, "pakao". Svita počinje prelidom tipa francuske uvertire koji se postupno zgušnjava i uvodi patetiku. Fuga otkriva najmračnije dubine Hendlove duše. Ovo je jedna od najmasivnijih fuga, balans sa prelidom uspostavljen je istim ritmom, ali je tema zastrašujući uzlazni dijatonski hod. Težina je ostvarena dodavanjem oktava u basu, ovakvo narušavanje linearnosti francuski kompozitori ni Bah nikad ne bi upotrebili, mađutim u italijanskom stilu je bilo često. Otvorenost, energija, naboj ove kompozicije odražava prodornost čoveka 18. veka u sukobu sa izazovima života. Alemanda i kuranta su umerenije i temperuju težinu ove fuge gracioznošću. Sarabande nema, a završna žiga je kontrapunktska i troglasna sa britkim pasažima i skokovima (čak do undecime) u basu koji delo energično zaokružuju.

¹⁰⁷ Quantz says: it is necessary to avoid separating what belongs together, and joining what does not; crochets and quavers in moderate and slow tempos are generally performed in this half –detached style (Ibid, 476).

¹⁰⁸ «early fingerings were devised to assist phrasing and articulation by enforcing separations where they are musically desirable» (Ibid, 476)

¹⁰⁹ Attack accent gives crystalline sharpness and transparency; the effect of an attack accent can be gradually heightened by a little silence articulation taken out of the time of the note before-the silence can give an impression of accentuation on the harpsichord where there is scarcely any true dynamic; the combination of a silence and attack can give the rhythm quite intoxicating lift. (Ibid, 497)

¹¹⁰ Condense or stretch in passing –borrowing (within a bar or within a few bars) and stealing time (restitution is not made at all) C.P.E.Bach (Ibid, 429)

12.5.5.1. Prelude

Ovaj stav tipa francuske uvertire definiše celu svitu kao tipično francusku. U stavu je upisano dosta ornamentalna, više nego što je to uobičajeno kod Hendla, ali potrebno ih je još više - Hendl je bio racionalan u zapisivanju i upravo ornamente koji su obavezni nije naznačio, njih treba dodati uvek kada se na teškoj dobi nalazi apođatura, tako će se istaći akcenti. I u ovom stavu se vidi da je Hendl koristio samo dve oznake za ornament, od gornje i donje sekunde, vezane za smer kretanja melodije. Isti tip ornamentalna susrećemo i kod Kuprena i Ramoa ali i kod Persla¹¹¹, naravno oznake su drugačije, oznaka tr i oznaka mordenta. Ključna karakteristika francuske uvertire je punktirani ritam koji treba potencirati inegalitetom pointe tako što svaku punktiranu notu treba do maksimuma prolongirati a kratku koja joj sledi odvojiti i skratiti koliko je moguće. Inegal treba primeniti retrospektivno i na figure koje čine tri šesnaestine ili šesnaestina, punktirana šesnaestina, tridesetdvojka – u kasnijem toku Hendl je ispisao ovaj inegalitet ali sledeći uputstva Doningtona treba da ga sprovedemo od početka, retrospektivno, jer u pitanju je ritmička konvencija¹¹². Još jedan element koji će doprineti pregnantnosti stava je brzo arpeđiranje akorada. Mada je Hendl arpeđo obeležio samo na jednom mestu u T12, kulminaciji na kojoj tok kompozicije menja smer, arpeđo tu treba da bude blaži i sporiji a u celom prethodnom toku britkiji. U T 16 nalazi se finalna kulminacija i akord ef mola u širokom stavu i tercnom položaju treba istaći arpeđiranjem koje se može popuniti sa još akordskih i vanakordskih tonova –ačakatura. Sličan postupak može da obogati akord u pretposlednjem taktu na kome se nalazi oznaka korone, umanjeni kvintakord (napet zbog očitog tritonusa), a korona bi mogla i da bude shvaćena kao pogodno mesto za kratku improvizovanu kadencu.

12.5.5.2. Allegro

U interpretaciji ove, možda najmoćnije od svih Hendlovih fuga, pored postupaka koji su bili izloženi u vezi sa interpretacijom četvrtog stava prethodne ef dur svite, i koji se u principu odnose i na ovu fugu, bitno je dobro akcentovanje duplih oktava u basu (treba imati na umu da dubokim žicama treba više vremena da zavibriraju) i bitko arpeđiranje četvoroglasnih akorada u obe ruke (rukovodimo se time da je brzo arpeđirani akord najzvučniji, simultani akord je čvrst i ubedljiv ali tiši od brzo arpeđiranog zbog potiranja zvučnih talasa, a najtiši je sporo arpeđirani akord). Raspon i skokovi koje Hendl koristi u ovoj fugi ukazuju na gotovo orkestarski tretman boja različitih tesitura instrumenta: kontrast visokog i dubokog registra, svetlosti i tame, ubedljivo asocira na misterioznu simboliku tonaliteta. Za izvođenje ove fuge bitnije je teatarsko vladanje krajnostima ekspresije nego dosledno vođenje polifonije, polifonija kod Hendla ima pre ulogu efekta nego što je dosledno ispitivanje mogućnosti konstrukcije kao što je to kod Baha. Zbog nameravane teatarske grandioznosti, retorička primena rubata je ovde mnogo bitnija nego u ef dur fugi. Kulminacija se nalazi u taktu T 109, tenzija se akumulira i najavljuje reprizu teme u osnovnom tonalitetu, na tom mestu se može slobodno primeni dug retorički dah (ukradeno vreme)¹¹³. U T 126 varljivu kadencu može da istakne široki ali ne brzi arpeđo, tonični akord u tercnom položaju najavljuje popuštanje tenzije u daljem toku ne samo ovog stava već cele svite. U T 134 pojavljuje se umanjeni septakord "akord horora" ali njegova snaga je ublažena suženjem ambitusa, ukoliko se ovde primene simultani akordi, ceo stav može dobiti čvrst i koncizan zaključak.

¹¹¹ Characteristics of French overture style are notated dots all meant to be double dotted and its typical up-beat scales all delayed, whether they are found in Handel, Purcell, or even Vivaldi. (Ibid,106)

¹¹² French overture style: the dots are strongly overdotted and they are taken as silences of articulation; when there are three or more semiquavers after dot or a rest, they should be not given their strict value; shortening the note before a dotted rhythm; under the same over dotting is preliminary note or pair. (Ibid, 448)

¹¹³ Stolen time means with no intention of restoring as suggested by Frescobaldi (Donington, 1989, pg.432).

12.5.5.3. Allemande

Već sam način imenovanja stava (u skladu sa francuskim pravopisom) određuje definitivno ovu svitu kao “francusku”¹¹⁴.

Ova Hendlova alemanda pripada istorijski starijem tipu ove igre: homofonija, tempo, idiomatske koncertantne figure, ovom tipu daju više lakoće i pokretljivosti¹¹⁵. Kuprenova druga alemanda iz VIII ordra L’Ausoniene je tipičan primer ove vrste. U izvesnom smislu postoji analogija između ove alemande i drugog stava prethodne svite: figure su tamo pripadale gudačkom idiomu a ovde klavijaturnom. Od T9 Hendl uvodi prividni troglas i četvoroglas ali u pitanju su samo komplementarne ritmičke figure, u suštini kompozicija zvuči homofono i dvoglasno. Po mom mišljenju u taktovima u kojima se javlja skrivena polifonija ne treba primenjivati inegal tipa “poente” jer bi to oslabilo pregnantnost ritma, ali s druge strane prividnu polifoniju treba uočiti i tamo gde je jednoglasno ispisana deonica (npr. T5-T8) i istaći je prolongiranjem tonova koji pripadaju jednom glasu (“pedalni tonovi”). Na taj način shvaćeno ovo delo podložno je osminkom kretanju a ne šesnaestinskom u desnoj ruci i četvrtinskom a ne osminkom u levoj. Slobodno dodavanje ornamenata obogatilo bi stav i približilo ga francuskom stilu. Pritom pored trilera i mordenta mogu biti upotrebljeni slajdovi naročito na mestima gde treba premostiti skok.

12.5.5.4. Courante

Iako nije u taktu 3/2 karakterističnom za francuski tip kurante, već u taktu ¾ uobičajenom za italijanski corrente, ovaj Hendlov stav pripada, baš kao što i ime (i pravopis) otkrivaju francuskom tipu. To otkriva ne samo prisustvo polifonog rada, već polimetrija koja je osnovna karakteristika ove francuske igre. Prisustvo hemiola u ovoj igri nije rezervisano samo za kadencirajuće taktove već se u velikoj meri provlači kroz ceo stav. Već početni dvotakt upućuje na metričku figuru anapesta (u drugom taktu akcenat je na drugoj dobi). Prisustvo sekventnih proširenja rečenica (npr. T7-T9, T14-T17) delimično remeti pravilnost plesne forme (stilizovana je). Hemiola je očigledna u T18-T19; T42-T43, T49-T50. za pravilnu interpretaciju bitno je dakle: artikulisanje u parovima teška – laka za osmine, artikulacija hemiola, isticanje svih sinkopiranih akcenata na drugoj dobi, britka arpežiranja koja potenciraju plesno poreklo, moguće dodavanje ornamenata koje potencira francusko poreklo.

12.5.5.5. Gigue

Ako se može reći da je Hendl u tretmanu “paklenog” ef mola težini i patetici prva dva stava (kao odlikama Lilijevskog stila 17. veka) suprotstavio francusku racionalnost i i brio druga dva (kao odlikama galantnog stila na prelazu 17. u 18.vek), onda se završni stav ove svite, nevelika ali originalna žiga, ukazuje kao sinteza i demonstracija energije i samouverenosti nastupajućeg prosvetiteljskog doba. Interpretacija žige kao predstavnika engleskog duha u okviru svite igara, u tom smislu je pokazatelj novog, industrijskog doba, doba vere u znanje i razvoj, vere u sposobnost čoveka, individue, naspram prirode ili sudbine. Metrika, ritam, sinkope, akcenti su ono što treba istaći u svakoj žigi, ova žiga iako na prvi pogled jednostavna, zahteva to u još većoj meri. Hendl eksperimentiše sa neuobičajeno velikim skokovima (kao što je to činio i Skarlata, a možda i pod njegovim uticajem), pa korišćenjem udaljenih tesitura stvara privid jasnog četvoroglasa. Da bi duboki tonovi zazvučali kao poseban glas (ili kao poseban instrument u ansamblu), moraju se zadržati preko naznačenog trajanja uprkos skoku koji sledi. To onda postaje uzrok ekstremne agogičke infleksije, poznate pod pojmom “agogička akcentuacija”. Usled toga se trodelni takt prividno modifikuje u dvodelni, onako kako to pojam “trohej” (stopa od jednog dugog i jednog kratkog sloga) i nalaže, ili onako kako to uočavamo u

¹¹⁴ dance titles as guides to tempo (Ibid, 393)

¹¹⁵ There are two main forms, an earlier and more rapid, and a latter and more steady (Ibid, 393).

Frobergerovim žigama¹¹⁶. Izvođenje šesnaestina u ovom stavu, u skladu sa tim, može biti shvaćeno slobodno, odnosno može se primeniti inegalitet kojim se one (ne uvek jer svako dosledno primenjivanje inegaliteta bi narušilo slobodu) tretiraju kao “slajd” a njihovo trajanje se može skratiti do tridesetdvojki.

12.5.6. Stilska analiza

Fama koja je pratila Hendla kao izvođača nije u srazmeri sa njegovim čembalističkim opusom. O njegovom interpretativnom umeću postoje brojna svedočanstva. Tomas Arne navodi da “nikad ranije nije čuo takvu improvizaciju na čembalu niti ijednom drugom instrumentu” (Hogwood, 1984). Tokom njegovog boravka u Italiji (od 1706. do 1710) pratio ga je glas da svira kao da je “sam Đavo” (isto). Prvi Hendlov biograf Džon Meinvaring izveštava o njegovoj virtuoznosti, punoći tona i zapanjujućoj energiji¹¹⁷. Čarls Barni je cenio njegov tuše¹¹⁸. Najverovatnije je da je njegovo majstorstvo velikih kontrasta bilo ono što mu je dodelilo epitet “đavolski”.

Aranžmani Hendlovih operskih uvertira koje je pravio Babel, razotkrivaju Hendlovo umeće improvizacije, i generalno otkrivaju Hendlov stil u čembalističkoj muzici. U tom smislu, neveliki čembalistički Hendlov opus (u odnosu na primer na Bahov), treba shvatiti kao materiju koju je moguće neograničeno elaborirati, sagledavati iz raznih aspekata i porediti sa njegovim ogromnim operskim (40 opera), oratorijumskim opusom (30), i brojnim orkestarskim, koncertnim i kamernim delima.

O ekspresiji su govorili u baroku mnogi teoretičari i pisci. Mateson (Johann Mattheson, Neu/Eroffnete Orchestre), govori o izražavanju afekata “ljubav, ljubomora, mržnja, nežnost, nestrpljivost, ravnodušnost, strah, osvetoljubivost, moć, stidljivost, velikodušnost, užas, dostojanstvo, primitivnost, otmenost, ponos, poniznost, radost, smeh, plač, bol, sreća, očajanje, bes, mir, čak i nebo i zemlja, more i pakao” (Donington, 1989, pg 112). Marpurg pravi poređenje sa filozofijom (F.W.Marpurg, *Der critische Musicus an der Spree*, Berlin, 1749) “Filozof kad želi da nam nešto objasni i demonstrira, pokušaće da prosvetli naše razumevanje, da unese lucidnost i poredak. Orator, pesnik i muzičar pokušavaju radije da “raspale” nego da prosvetle... u muzici postoji samo pročišćena esencija svih stvari, najrafiniraniji njihov deo, koji izbacuje hiljade najdivnijih plamenova, uvek sa brzinom, a ponekad i žestinom i nasiljem. Muzičar tako ima hiljadu uloga da odigra, hiljadu karaktera da predpostavi po kompozitorovom nalogu. Kakvim izuzetnim poduhvatima nas vode naše strasti! Ko je srećan da okusi inspiraciju koja daje veličinu pesnicima, govornicima i umetnicima, biće svestan kako strastveno i raznovrsno naša duša odgovara kad je nadvladaju osećanja. Da bi ispravno svirao svaku kompoziciju koja je pred njim muzičar treba da poseduje izuzetan senzibilitet i izuzetnu moć intuicije”. K.F.E. Bah (Essay, Berlin, 1753,) kaže da “ muzičar ne može da pobudi druge ako sam nije dirnut. On mora da oseti sve emocije koje se nada da će izazvati kod svoje publike jer samo pokazivanjem svog raspoloženja može da izazove slično kod slušaoca. Tamo gde je deo tužan i čežnjiv, on mora da čezne i postane tužan, kada je veseo i živahan, izvođač mora da uvede sebe u slično stanje. Ovo mora da učini posebno ako je muzika ekspresivna bilo da je njegova ili potiče od drugog kompozitora. Posebno u drugom slučaju mora da bude siguran da je usvojio osećanje koje je bilo u kompozitorovoj nameri”. Kvanc (Joachim Quantz, Essay, Berlin, 1752) poredi kompozitora i izvođača: “kompozitor i izvođač

¹¹⁶ U Frobergerovim svitama, ali takođe i kod drugih nemačkih kompozitora, naprimer kod Baha u Partiti e mol, pojavljuju se žige u dvodelnom taktu. Ferguson objašnjava njihovu interpretaciju u delu Keyboard interpretation, u poglavlju Binary notation for ternary, (Ferguson, 1975)

¹¹⁷ »Handel had an uncommon brilliancy and command of finger, but what distinguished him from all other players who possessed these same qualities was that amazing fullness, force and energy which he joined with them. And this observation may be applied with as much justness to his compositions, as to his playing». (Hogwood, 1984).

¹¹⁸ «So much cherished that his fingers seemed to grow to the keys» (Hogwood, 1984).

moraju da imaju sličnu dušu, onu koja je sposobna da gane...(muzičar) kada zna pravila harmonije, znači da pokušava da pravi izbor i sretnu kombinaciju svojih misli, ispravno izražava kretanja duše, postavlja iznad svega svetlost i senke, zna kako da održi svoju maštu u određenim granicama, ne ponavlja iste misli"... i pokušava da stekene dovoljno znanja o načinu pevanja kao i o različitim kvalitetima svakog instrumenta.. mora imati živ duh i vatren, dušu otvorenu za nežna osećanja, sretnu kombinaciju koju filozofi zovu–temperament, u kome nema suviše melanholiije, već više imaginacije, invencije, oštroumlja i prosuđivanja, dobru memoriju, senzitivn sluh, puno saosećanja, i skromnosti". Ovo je samo mali deo tekstova o ekspresivnosti iz epohe baroka, značajno je da ovi tekstovi potiču iz pera kompozitora i teoratičara. Oni nisu literarna amplifikaci-ja, već umetnički manifest i kredo cele epohe. Njihova literarna akumulativnost potvrđuje je ukusa jednog doba koje je puno energije i oduševljenja. Njihova egzaltiranost potvrđuje je slobode i hrabrosti da se prihvate svi aspekti življenja. Kontrasti razotkrivaju spremnost da se svako osećanje upozna i iscrpi u svojoj pozitivnoj i negativnoj varijanti. Njihova teatralnost potvrđuje je vizije da je život pozornica, na kojoj sve ima svoje mesto i ulogu. A umetnik je glumac koji kroz svoje biće prelama mnoštvo različitih raspoloženja i krije u sebi desetine likova, karaktera i sudbina. I ako je muzičar, izvođač jedna vrsta glumca, on po rečima Doningtona "treba da menja raspoloženje od takta do takta" (Donington, 1989, pg 109).

Sve nabrojane opise treba uzeti u obzir kada se pristupa interpretaciji Hendlovih svita za čembalo, jer je on kao pravi internacionalni umetnik i čovek teatra usvojio, primenjivao, i razvio do maksimuma sva dostupna sredstva u cilju postizanja efekta. Kada koristi italijanski stil, on elaborira muziku na način italijanske solo sonate, koristi italijansku minton temperaciju i hromatiku na njoj kao izražajno sredstvo, tuše koji obezbeđuje kvazi opersku ispevanost, virtuoznost pasaža koja asocira na Freskobaldijev tokatni stil, a polifoniju koristi svedeno i racionalno kao efekat. Kada se poziva na francuski stil, u većoj meri je inspirisan dramatikom Lilijevih uvertira i veličanstvenošću autoriteta Luja XIV nego doslovnom imitacijom stila francuskih kompozitora, ali se može pretpostaviti da je u elaboraciji slobodno primenjivao francuske ornamente. Kada je francuski stil u pitanju najviše se približava Ramou sa kojim deli ideologiju prosvetiteljstva i duh nastupajuće buržoazije.

Interpretacija Hendlovih svita za čembalo solo je izazov za savremenog interpretatora, jer se Hendl kao umetnik orijentisan pre praksi nego teoriji nije posvećivao detaljnoj elaboraciji svojih kompozicija. Zato Hendlovim svitama treba pristupiti tek kad se ovlada veštinom improvizacije na bazi bas kontinua, a to znači tek nakon izvesnog iskustva u radu sa drugim instrumentalnim i pogotovu vokalnim solistima. Svirati njegove svite bez poznavanja njegovog operskog i oratorijumskog opusa, rukodeći se isključivo notnim zapisom može da bude bezuspešan poduhvat. Kao čovek teatra Hendl je bio uspešan imitator stilova drugih umetnika i nacija italijanskog, francuskog i engleskog, neretko je u svojim delima koristio i citate tuđih dela. Ali u svakom od tih slučajeva, njegov snažni duh ostavio je duboki lični pečat, koji reprezentuje njegovo nemačko poreklo: punoću, brio, snagu kako u smislu kompozicionih sredstava (harmonskog jezika, polifonije, čvrstine fature), tako i u smislu interpretacije koja teži virtuoznosti, efektu, ali i osećajnosti i patosu. Njegova lična sklonost kontrastima i iscrpljivanju suprotnosti mora da bude i ideja vodilja savremenom izvođaču njegovih dela.

12.6. Uticaj temperacije na razumevanje i interpretaciju Hendlovih kompozicija za čembalo solo

12.6.1. Uvod

Iluzija koja je česta u savremeno doba je uverenje da su moderni standardi tehnike viši nego što su to bili u ranijim epohama. To je u mnogim stvarima istinito ali u nekima je obrnuto. Savremeno doba nosi imperativ potrage za srećom, koji odvrća i najpredanije od dobrovoljnog mučeništva kome su se baveći se umetnošću predavali stari majstori. Koliko god je poslednjih decenija evidentan eksponencijalan procvat umetničkih rezultata, posebno u domenu oživljavanja barokne muzike, još uvek naše vreme zaostaje za prošlim. Naši instrumenti nisu bolji; naši pevači su bespomoćni pred

virtuoznim baroknim deonicama, instrumentalisti pred imperativom slobodne ornamentacije i improvizacije, pred potrebom rekonstruisanja tehnike baso kontinua. Problem temperacije u odnosu na sve prethodne problema deluje minoran, čini se da se može prepustiti nekom tehničkom pomoćnom licu, ali nije tako. Beskrajni rafinman starih majstora, uvodi nas u nerešive lavirinte koji pokazuju da je njihov sluh bio mnogo pažljiviji i istančaniji od našeg. Naslućujemo da umeće interpretacije nije samouverena egzekucija tačnih tonova, već izazov traganja u nepoznatom i nedefinisanim prostoru. Razotkrivamo značenje pojmova “tehne” i “ars”. Magija interpretacije treba da zarobi, uputi u muke prolaska istim a uvek novim stazama, kao što to čini čarolija samog života. Živa interpretacija je ona u kojoj se prelamaju prošlost i budućnost, u kojoj sadašnjost istovremeno stoji i izmiče. Aktuelna interpretacija može da bude samo ona u kojoj ne demonstriramo uvežbanost već napore otkrivanja i savladavanja uvek novih problema. Autentična interpretacija može da bude samo ona iz čijih zamki izlazimo promenjeni i obogaćeni iskustvom.

Kada se pristupa interpretaciji baroknog muzičkog dela na čembalu, treba imati na umu da bitan element stila predstavlja izbor kako tipa instrumenta tako i načina temperacije. Ako je prvom zahtevu u našoj sredini teško udovoljiti, jer nemamo na raspolaganju istorijske instrumente različitih tipova: italijanske, flamanske, francuske, nemačke, engleske, treba barem da udovoljimo drugom zahtevu, da odaberemo način temperacije primeren odabranom kompozitoru, naciji i izvođačkoj praksi kojoj je pripadao, periodu u kome je nastalo delo, tonalitetima koji su predstavljeni. Ponekad je teško odgovoriti i ovom zahtevu. Pojedini kompozitori čuvali su tajnu svog načina temperacije, ili su ga menjali u zavisnosti od namene dela i tipa raspoloživih instrumenata. Takođe, iste kompozicije izvođene su na različitim instrumentima i temperacijama, dakle jedinstven odgovor ne postoji. Ipak, odabiranje temperacije je integralni deo istorijske izvođačke prakse, koji savremeni interpretator ne treba da zanemari. Promena načina temperacije na instrumentu, promeniće mu duh i karakter do te mere, da izvođač može da stekne utisak kao da se suočava sa drugim instrumentom. Neki načini temperacije mogu biti prijatni a neki odbojni, na nekima instrument zasvetli, drugima se opire, ali u svakom slučaju u njima se krije ogromni ekspresivni potencijal. Kada je određena temperacija usvojena, i primenjena, to nije kraj, već upravo početak izvođačkog istraživanja. Određene specifičnosti i nepravilnosti odabranog temperamenta pojavljuju se kao senke ili oštrice, neravnine, blaga ili surova mesta, od takta do takta zvučni prostor se izmiče, približava ili tone u dubinu, odlazi u daljinu ili zamara nepodnošljivoću svog prisustva. Od tona do tona se izvođač, naoružan naučenom kompozicijom kao crno-belom mapom, kreće kroz raspoloživu paletu boja. Senzibilan interpretator, neće žuriti, već zastati da oslušne svaku novu nijansu, novu atmosferu, novu grimasu. Tako će moći da bira kojim bojama da oboji svoju interpretaciju. Kao u susretu sa iskrivljenim ogledalima moraće da se bori da uvek iznova uspostavlja više neprepoznatljivi lik dela. Jedan od ključnih momenata ekspresivne interpretacije i to upravo promene lika muzike od takta do takta je povezan sa primenom istorijske temperacije. Primenu temperacije kao ekspresivnog sredstva možemo posmatrati na primeru Hendlovih dela za čembalo solo.

12.6.2. Temperacija¹¹⁹

Internacionalizacija i ukrštanja ukusa u baroku odražava se na korišćenju različitih formi ili tipova igara. Još jedan od elemenata koji je pokazatelj opredeljenosti kompozitora da imitira stil nacije kojoj ne pripada, a čije uticaje usvaja, je korišćenje odgovarajuće temperacije. Određene škole, pogotovu italijanska davale su prednost mintonu¹²⁰ uprkos pojavi novih modernijih temperacija. U italijanskoj

¹¹⁹ Postaviti «temperament» znači odrediti veličinu intervala unutar jedne oktave, ostali tonovi štимуju se u čistim oktavama a ostali registri unisono. Kamerton a u baroku je najčešće 415Hz.

¹²⁰ U standardnom minton sistemu 8 velikih terci (ce-e; e-gis; be-de; de- fis; ef-a; a-cis; es-ge i ge-be) su potpuno čiste, i veliki broj akorada je mnogo prijatniji za slušanje nego u jednakoj temperaciji, u kojoj nijedna velika terca, niti bilo koji drugi interval osim oktave nije čist. U mintonu sve kvinte su sužene ¼ kome (da bi se

operi upotreba minton se nastavlja do polovine 19.tog veka. Orgulje, takođe nastavljaju tradiciju korišćenja minton, ponegde i do polovine 20.tog veka. Postoje informacije da je sredinom 18.tog veka 95% klavijaturnih instrumenata bilo štimovano minton temperacijom (Dart, str 46). To što su kompozitori eksperimentisali sa baroknim temperamentima¹²¹, ne znači i da su oni svuda bili u upotrebi, naprotiv, barokni temperamanti su bili novina i retkost. Predpostavlja se da je svaki kompozitor imao svoj način temeperacije, često ga je čuvao kao tajnu. Takođe se dešavalo da je menjao način temeperacije u zavisnosti od svrhe i namene dela. S obzirom na britkost i kratkoću tona čembala, ono najbolje zvuči u minton temperaciji, koja ističe lepotu čistih velikih terci, odnosno sjaj zvuka prisustvom trećeg harmonika. Minton je tokom 18.tog veka modifikovan na više mogućih načina sa ciljem dobijanja većeg broja raspoloživih tonaliteta. Koji temperament je koristio Hendl? Da bismo odgovorili na to pitanje razmotrićemo nekoliko elemenata:

1. kao predstavnik italijanske opere u Londonu Hendl je koristio italijanski tip čembala, kao i flamanska čembala firme Rikers. Jedan od njegovih ličnih instrumenata nalazi se u muzeju *Fenton House* u Londonu. Italijansko čembalo svojom konstrukcijom (oblikom rezonantnog tela i menzurama žica) zahteva primenu minton temperacije. Rezonantna kutija je oblikovana tako da dodatno pojačava treći harmonik (prisusvo nečistih velikih terci više bi se osetilo na ovom nego na drugim tipovima instrumenata).
2. tonaliteta koje je Hendl upotrebio u svojim čembalističkim delima pokazuju da ih je koristio u ograničenom broju, za razliku od, naprimer Matesona (sa kojim je sarađivao u mladalačkom periodu), a pogotovu od Baha.
3. značaj koji je pridavao nekim tonalitetima odražava se u njegovom kompozicionom postupku.

kompenzovao diezis tj. 2 kome , a «vuk» iznosi 1i $\frac{3}{4}$ kome što enharmonizaciju čini nemogućom). Akcidentalni su cis, es, fis, gis i b, pa su tonaliteti sa više od 3 predznaka neupotrebljivi. Po potrebi se vrši preštimanje gis u as i es u dis, pa se dobijaju tonaliteti sa 4 predznaka. Svi celi stepeni su jednaki i iznose tačno polovinu velike terce (odatle potiče naziv "mean tone"). Polustepeni su međutim, vrlo različiti što stvara posebne efekte pogotovu u hromatskim pasažima. Male terce se mogu izvesti iz odnosa velike terce i kvinte, jer se čista kvinta sastoji od čiste velike i čiste male terce. Treba imati na umu da su u minton temperaciji male terce za komu uže od čistog intervala (to mu daje melanholičan karakter).

¹²¹ Pokušaji da se sačuvaju lepe minton terce i da istovremeno budu dostupni svi tonaliteti vodili su ka hibridnim Pitagorejsko-minton temperamentima. Ovakav temperament koji omogućuje sviranje u svim tonalitetima naziva se «dobro temperovan» (*wohl temperirt*), Bahovo čuveno delo je napisano sa namerom da demons-trira specifične karakteristike različitih tonaliteta jer se ovakvim postupkom dobija velika raznovrsnost u širini terci unutar oktave. Temperament je bio sredstvo izraza kompozitora barokne epohe, zanemariti ga značilo bi osiromašiti njihovu muziku. Najočigledniji postupak je bio štimovanje 4 «minton» kvinte $\frac{1}{4}$ kome uže, što bi rezultovalo sa čistim «minton» tercima, dok su pitagorejske bile komu šire, a ostale nešto manje, naravno dobitak je potpuni nestanak «vuka». Verkmajster je dao veliki broj ovakvih temperamenata od kojih je broj 3 najbolji i najpoznatiji. Minton kvinte su ce-ge, ge-de, de-a i ha-fis. Terce variraju od veoma dobrih do pitagorejskih (1 komu proširenih), što izaziva razlike u kvalitetu tonaliteta. Tonaliteti sa malo predznaka zvuče najprijatnije, proširene terce daju «svetleći» karakter ge, de i be duru; još šire «prodoran, oštar» a, e, es, ha duru; a pitagorejske «sirov brutalan» ef molu, i des i fis duru. Još sličnih temperamenata se javlja u Nemačkoj u 18.tom veku, među njima su najpoznatiji Nidhart, Marpurk i Kirnberger (Berlin 1779). Kirnberger 2 je jednostavan: koma je podeljena između kvinti d-a i a-e po $\frac{1}{2}$ kome. Kirnberger 3 je još bolji, suženje je između ce-ge, ge-de, de-a, a-e po $\frac{1}{4}$ kome. Pošto je on bio Bahov učenik ovi temperamenti se nazivaju Bahovim. Italija 18.vek, najčešći je temperament srodan Kirnbergeru 3 ali sa modifikacijom 5 proširenih i 4 sužene kvinte, i ovde kao kod Verkmajstera favorizuju se povišeni tonovi na uštrb sniženih. Valoti (1754) kvinte na prirodnim tonovima su $\frac{1}{6}$ sužene a na akcidentalima čiste. To je dobar barokni temperament, u skladu je sa aranžmanom klavijature: cis je bliži ce nego de; es bliži e, fis bliži ef. Ovo je najbolji temperamet za barokne orgulje na kojima se svira muzika raznih perioda.

Uzajamno dejstvo odabrane temperacije i ekspresivnih karakteristika dela je dvosmerno, temperacija potpomaže izrazu, ali i pretpostavljeni izraz rasvetljava optimalni izbor temperacije. Nema jasnih naznaka o tome koji je temperament koristio Hendl. Prema podacima koje navodi Borgstede (Michael Borgstede, 2008), *Albrecht Fischer Kort en grondig onderwys van Transpositie*, 1738) tvrdi da je video i čuo instrumente koje je Hendl koristio, njegov vlastiti i instrument u operskoj kući, i da su oba bila jednako temperirana. Borgstede je na osnovu ove indikacije odlučio da upotrebi temperaciju koja nije "beživotno" ujednačena (kao kada bi se štimovalo uz pomoć digitalnog uređaja) već prirodnim putem, uz pomoć sluha. On je sledio pretpostavku je da je svaki umetnik rutiniran u svakodnevnom postupku štimovanja imao u apsolutnom sluhu zacrtane tonove one temperacije čiju je boju najradije koristio. To se samo uslovno može nazvati "jednaka temperacija", jer se ne pokorava proračunatim tabelama različitih temperacija. Može se reći da je postojala "jednaka temperacija na Hendlov način" kao i "na Bahov" ili mnogih drugih. Svi ovi temperamenti su se kretali negde između "pitagorejskog"¹²² i "minton". Barokni temperamenti koji se pojavljuju u teoriji kao Werkmeister (I-VI), Kirnberger (II-III), Neidhardt, Veloti, samo su teoretizacije i pomoć za učenike, dok su kompozitori, pogotovu oni ranga Hendla, iskustveno pronalazili rešenje, uspostavljali prema svom ukusu "sopstveni temperament". Ne treba izgubiti iz vida da to ni u kom slučaju nije bio fizički "jednak temperament", jer on ne samo što zvuči "ravno, blendirano", već ga je nemoguće postaviti bez upotrebe savremenih digitalnih uređaja. Kao što je svaka ličnost jedinstvena, neponovljiva i u malim granicama nestabilna kombinacija konfrontirajućih impulsa u čoveku, tako je i muzički temperament bio odraz ličnog afiniteta kompozitora u baroku. Umetnik sa izrazitim teatarskim afinitetom i iskustvom, kao što je to bio Hendl sigurno nije prezao od toga da upotrebi drastična zvučna sredstva i efekte. Njegov slobodni i smeli način tretiranja ustaljenih formi fuge i standardnih baroknih igara, pokazuje da je efekat i efekat za njega bio važniji od poštovanja pravila. To navodi na postavljanje teze da je koristio, ako ne standardni minton, onda samo blago modifikovani, pre nego bezopasne ali i bezbojnije varijante baroknih temperacija. Takođe, njegova umetnička opredeljenost operskog kompozitora (za razliku od Bahove teološke predanosti), vodila ga je pre u smeru potizanja snažnog i momentalnog učinka nego strpljivog istraživanja, i istančanog promišljanja. Ako je minton uprkos sjaju zvuka u nekim tonalitetima predstavljao nepodnošljivu prepreku u drugima, Hendlov način suočavanja sa ovom problematikom bio je upravo suprotan Bahovom: dok je Bah rafiniranim podešavanjima pronašao temperament (koji nije jednaka temperacija) u kome su svi tonaliteti mogući i različito obojeni, Hendl je naprotiv, ekspresionistički smelo koristio kako sjaj tako i sve grube oštrice koje su posledica iskoračenja iz dozvoljenih minton tonaliteta. Ako minton zabranjuje tonalitete ef mol, E dur, Hendl iskoračuje iz zabrane, koristi njihova ekspresivna svojstva i poigrava se sa "paklenim" ef molom i "nebeskim" E durom. Kako je Hendl postavljao svoju temperaciju, koje su bile njegove frekvence "izbijanja"¹²³, i stepen razdešenosti intervala¹²⁴ možemo samo da pretpostavimo, ali izvestan nemar i snaga koji

¹²² Organizacija temperamenta podrazumeva da ako želimo da uklopimo 12 kvinti u 7 oktava, ukupna korekcija iznosi -1 koma. Ako polazimo od tona a i štimujemo naviše i naniže po 6 kvinti, što je slučaj kod pitagorejskog temperamenta koma postavljena između es i gis čini ovaj interval veoma ošt, pa se naziva «vuk». Velike terce koje obuhvataju komu su čiste (u prethodnom primeru to su terce na ha, fis, cis i gis upravo one koje se malo koriste) dok su ostale proširene. Mane Pitagorejske temperacije su: terce su vrlo loše a koma je preširoka. Ova temperacija je bila u upotrebi do kraja 16.og veka. Arnout van Zvolle, (1440-1466) je sugerisao postavljanje «vuka» između ha i fis tako da su 4 čiste velike terce pomerene na de, a, e i ha, a durski trozvuci na De, A, E su potpuno čisti.

¹²³ Ton izbijanja: ako je interval skoro čist, može se čuti pulsacija koja je rezultat dva zvuka različitih frekvenci koji nisu u fazi jedan sa drugim: zvuk je pojačan ako su faze sinhronizovane a slabi kada «kreste» talasa nastupaju u različitim momentima. Što se tonovi više udaljavaju brža je pulsacija (viša frekvencija tona razlike odnosno tona «izbijanja»), sve dok se ne čuju jasno dva različita tona. Ako se dva tona frekventno približavaju, pulsacija je sve sporija dok u nekom trenutku ne prestane potpuno- tada je interval između ta dva tona čist.

¹²⁴ U postupku temperacije često moramo da štimujemo nečiste intervale, pulsacija pokazuje u kojoj meri je interval «razdešen», tempo pulsacije zavisi od frekvencije tona izbijanja. Kada se štimuje unisono ton izbijanja

zračje iz njegovih dela navode na pomisao da se nije pokoravao usvojenim ograničenjima. Ukoliko pretpostavimo da je modifikovao minton, najverovatnije je da u postupku proširenja na tonalitete sa 4 predznaka nije išao dalje od Silbermana¹²⁵ ili Ramoa.

Temperacija ili postavka temperamenta je posledica nemogućnosti štimovanja intervala u dvanaestttonskoj oktavi tako da budu svi čisti. Svi mogući temperamenti podrazumevaju kompromis, u skladu sa značenjem termina na latinskom "temperament" je "odgovarajući balans u mešavini". Jedno od mogućih rešenja su klavijature sa više od dvanaest tonova, ali one nisu naišle na širu primenu u zapadnoj muzici. Ovom problematikom bavili su se teoretičari od davnina, informacije o Pitagorinim zaključcima do nas su stigle preko Platonovog dijaloga Timaj ili o prirodi, a sam Pitagora se uputio u problematiku tokom boravka u Egiptu. Simbolika brojeva koja stoji u temelju zapadene civilizacije ima koren u razumevanju zakonitosti prirode od kojih su upravo akustičke zakonitosti one koje su muziku od pradavnih vremena svrstale u vrhunsku nauku. Simbolika brojeva 12, 7, 3, 5 upravo vodi poreklo iz toga. Interval između dva tona može se predstaviti odnosom njihovih frekvencija, ukoliko je taj odnos moguće predstaviti odnosom celih prirodnih brojeva dobija se čisti interval (odnosno pojavljuju se stojeći talasi). Oktavu čine tonovi čiji je odnos frekvencija 1:2, kvintu 2:3, kvartu 3:4, tercu 4:5 i tako dalje. Pitagora je iskustvenim i matematičkim putem ustanovio alikvotni niz i prepoznao fizičke uzroke skladnog zvučanja. Nemogućnost uklapanja čistih intervala u oktavi posledica je iracionalnosti (nedeljivosti) brojeva. Baveći se odstupanjem, (ostatkom u toj deobi) Pitagora je definisao pojmove diezisa¹²⁶, sintoničke¹²⁷ i pitagorejske¹²⁸ kome¹²⁹.

Kompromis se može ostvariti na beskonačno mnogo načina ali razmotrićemo nekoliko najuobičajenijih. Čiste kvinte i čiste terce imaju suprotne tendencije: čiste kvinte daju preširoke velike terce a čiste terce preuske kvinte. U srednjem veku cilj su bile čiste kvinte, a terce su trpele, korišćena je pitagorejska temperacija (*Pythagorean temperament*); renesansa je favorizovala čiste terce, od početka 16.tog veka korišćena je minton temperacija (*Meantone temperament*¹³⁰); barokni

se pojavljuje između fundamentalna oba tona, kad se štimuje oktava –između fundamentalna visokog i prvog harmonika dubljeg tona, kada se štimuje kvinta- između drugog i trećeg harmonika respektivno, kvarta- trećeg i četvrtog, terca- četvrtog i petog harmonika.

¹²⁵ Silberman predlaže 1/6 koma sistem sa 5/6 koma širokim «vukom»; Ramo modifikuje minton sa 3 čiste kvinte i dve (be –ef, es-be)proširene 1/3 kome, što čini da «vuk» skoro iščezava. Minton se na orguljama koristi i u 19.tom veku i mnogi (Pole, 1879) smatraju jednaku temperaciju inferiornom u odnosu na minton!

¹²⁶ Tri uzastopne velike terce tako daju interval $(5:4) \times (5:4) \times (5:4) = 125:64$ što je manje od oktave 128:64. Interval razlike 128:125 naziva se *diesis*.

¹²⁷ Četiri uzastopne kvinte daju $3:2 \times 3:2 \times 3:2 \times 3:2 = 81:16$ dok dve oktave i velika terca daju $2 \times 2 \times 5:4 = 80:16$, pa se odnos 81:80 naziva *syntonic coma*.

¹²⁸ Dvanaest uzastopnih kvinti formiraju interval malo širi od sedam oktava ($3/2$ na 12ti stepen približno 129, 7436 je veće nego 2 na 7 stepen, tj 128) odnos $531441/524288$ ili približno $129,7436/128$ naziva se *Pythagorean comma*.

¹²⁹ Pitagorejska i sintonička koma su skoro jednake (sintonička je 1,0125 pitagorejska 1,0136), a diezis približno iznosi dve kome (1,024).

¹³⁰ Već početkom 16. tog veka korišćene su modifikacije minton sistema koje dozvoljavaju upotrebu svih tonaliteta: Šlik (Schlick, Majnz 1511) sugerise sistem od 10 kvinti suženih za 1/6 kome, što daje terce 1/3 kome šire, a toleriše dve široke kvinte. Lanfranko (Lanfranco, Brescia 1533) koristi devijaciju od 1/5 kome i za kvinte i za glavne terce, i redukuje «vuka» na 6/5 kome. Carlino (Zarlino, Venice 1588) koristi 2/9 i 2/7 koma sisteme. Ipak ¼ koma minton je najčešće u upotrebi, o njemu piše Pretorijus (Syntagma Musicum, 1619) i Mersen (Harmonie Universelle, Paris 1636).

kompozitori koristili su veliki broj raznovrsnih "temperamenata" (sa ciljem da omoguće što veći broj modulacija) što je dovelo do toga da je svaki tonalitet dobio različiti karakter¹³¹; jednaka temperacija¹³² (*equal temperament*¹³³), standardno je upotrebi od početka 19tog veka do danas (mada se u teoriji javlja dosta rano u 15 veku, tu su sve kvinte jednako sužene, a terce su jednako proširene, ali uopšte nema čistih intervala).

Temperacija je bitan faktor interpretacije, sredstvo za kreaciju harmonskih i melodijskih tenzija. Odluku koju temperaciju da upotrebimo ne možemo uvek jednostavno i sa sigurnošću da donesemo. Tokom 17tog veka korišćene su različite modifikacije minton temperacije, a krajem veka u Nemačkoj je počela upotreba baroknih temperamenata od kojih je najpoznatiji Verkmaister 3 (Werckmeister III) dok se u isto vreme u Italiji pojavljuju slični temperamenti. Postoje indikacije da je minton korišćen jako dugo nakon što je izašao iz generalne upotrebe u Italiji, Španiji, Portugalu ali takođe i Engleskoj koristio se sve do 1900! Jednaka temperacija je stara ideja ali nije prihvaćena sve do 1800. te u Nemačkoj, u Engleskoj i Francuskoj prihvata se nekoliko decenija kasnije, u Španiji još kasnije, potpuno je prihvaćena tek početkom 20. tog veka.

12.6.3. Analiza Hendlovih kompozicija iz aspekta "boje tonaliteta"

Svita u A duru. Tonalitet A dura se povezuje sa mladošću, prolećem, energijom, to je posledica čistih velikih terci u kvintakordima sve tri osnovne funkcije. Svita počinje prelidom u francuskom stilu. Karakter tonaliteta možemo dobro razumeti poredeći ovu svitu sa poznatom Kuprenovom pasakaljom Amfibija koja je u istom tonalitetu (*L'amphibie-Vodozemac*). Shvatićemo da je Hendl celoj sviti dao amfibijski, neodlučan, u izvesnoj meri mek i prevrtljiv karakter. U tom smislu i alemanda se odlikuje ispisanim inegalitetom (koji se podrazumeva u francuskom stilu), kuranta (mada nije u taktu 3/2) je bliža francuskim kurantama od većine Hendlovih kuranti. Svita ne sadrži sarabandu, a žiga je živahna i italijanskog je tipa.

Svita u Ef duru bliža je italijanskoj sonati "da kijeza" sa stavovima spori-brzi-spori-brzi. Ef dur je pastoralan, ali Hendlova pastorala pripada pre sceni nego stvarnosti. Prvi stav je izuzetno ornamentisan tako da asocira na opersku ariju. Za njom sledi italijanski dvoglasni alegro. Treći stav je u de molu, takođe je operaska arija u minijaturi, sa kvazi-vokalnom kadencom. Završna fuga u ef duru je snažna, u početku troglasna, ali Hendl postupno uvodi i četvrti glas i hromatiku, koja je takođe karakteristika italijanskog baroknog stila, a na mintonu vrlo interesantno zvuči. Može se reći da Hendl u ovoj sviti demonstrira i iscrpljuje italijanska ekspresivna sredstva.

¹³¹ Ima, međutim, primera iskoračenja iz minton sistema oko 1600 (Berd i Bul u kompozicijama Ut, re mi fa sol la koje su primeri modulacije u okviru modalnog sistema, idu tako daleko da koriste ces i dis, Svelink u Hromatskoj fantaziji koristi dis, Freskobaldi koristi u istoj kompoziciji cis i des, dis i es, ais i be, što potvrđuje da su: 1. koristili instrumente sa podeljenim akcidentalima; 2. namerno koristili oštre disonance; ili 3. koristili varijante minton temperacije. I kasnije nastavljaju da se koriste modifikovani minton sistemi koji omogućuju upotrebu svih tonaliteta.

¹³² Galilej (*Dialogo della Musica*, 1581) postavlja pitanje zašto se na čembalu koristi minton a ne jednaka temperacija kao na lauti i srodnim instrumentima i daje odgovor da je najverovatniji razlog u tome što proširene terce mnogo iritantnije zvuče na čembalu.

¹³³ Jednaka temperacija: Koma je jednako podeljena, sve kvinte su jednake i sužene za 1/12 kome, a terce su jednake takođe i proširene 2/3 kome. Svi tonaliteti su dostupni i mogućnosti enharmonizacije neograničene ali: 1. nijedan interval nije čist; 2. terce su loše i daju nestabilan trozvuk; 3. nema razlike među tonalitetima; 4. melodijske tenzije su redukovane; 5. temperament je teško (skoro nemoguće osim elektronskim sredstvima) postaviti. Na klaviru se manje oseća nedostatak viših terci jer mu nedostaju gornji harmonici, na čembalu ga ne treba koristiti.

Svita u de molu ima prelud koji je virtuoзна tokata, Freskobaldijevskog stila. Alegro sa punktiranim ritmom na početku teme, podseća nas da je to tonalitet ozbiljan i pobožan. Alemanda je patetična, a mudrost i uzdržanost su prisutni i u italijanskoj kuranti. Sledi Arija koja je bogato ornamentisana i približava se uzvišenoj Bahovoj ariji iz Goldberg varijacija, ali uz izvesnu dozu teatralnosti i operskog preterivanja, dok su varijacije, u poređenju sa Bahovim naivne i jednostavne, eho starovremene duhovosti. U varijacijama se naslućuje pripadnost Hendla rokoko ideologiji i može se uspostaviti paralela ovih varijacija sa Ramoovom Gavotom sa 6 dubla.

Svita u e molu ne počinje preludijumom već razvijenom fugom, prepunom hromatike i uda-ljenih modulacija, u njoj Hendl demonstrira nemački stil, a asocijacija se može uspostavi-ti sa Bahovom Tokatom u e molu. Slede joj uobičajeni stavovi alemanda, kuranta, sarabanda i žiga, bez pretenzija, kratki i u ležernom francuskom stilu. Tonalitet e mol je bio jedan od omiljenih Kuprenu, koji je u njemu video uzvišenu otmenost i eleganciju i namenio ga sviti posvećenoj velikom gambisti Forkreu (*La Superbe*, ou la Forqueray, XVII ordre).

Svita u E duru Tonalitet E dur je bio "najviši" od svih koji su mogli da se koriste, pa se tradicionalno povezuje sa nebom, ali kod Hendla ovaj tonalitet deluje vrlo "zemaljski". Fluidan prelud, alemanda i kuranta su graciozni i lucidni, sarabande nema. Finale je arija sa varijacijama na čuvenu temu "*The Harmonious Blacksmith*", ("*Nebeski kovač*"). Efekat koji Hendl ostvaruje je pre komičan nego transcendentan, to je svakako posledica njegovog buržoaskog i prosvetiteljskog duha koji u suštini veruje da je "svako kovač svoje sreće".

Svita u fis molu Ovaj tonalitet je u baroku bio problematičan, kao dominantna tragičnog ha mola, predstavljao je ekstazu bola. Kupren mu je namenio mistiku (XXVI ordre, *L'épineuse*, *La Sophie*), a takođe i Bah u vrhunskoj tokati fis mol. Hendl je prizemniji, ali je ipak izuzetan značaj dodelio ovom tonalitetu samim kvalitetom stavova. Prelud je moćna četvoroglasna francuska uvertira punktiranog ritma. Sledi masivni akordski largo, takođe punktiranog ritma, jedna tipično Hendlovska forma, u kojoj se vidi duh ovog giganta koji se bolu suprotstavlja i nikada mu ne podleže. Alegro je opsežna fuga prepuna suspenzija, ali takođe herojskog oratorijumskog karaktera. Finalna žiga italijansko-francuskog tipa uprkos boji koju nameće tonalitet, ima lakoću i polet, ona zaokružuje celu svitu, dajući pojmu bola realističan epilog.

Svita u ge molu je u tonalitetu koji je Šarpantje nazivao "strogim i veličanstvenim", a koji je kod Mocarta postao "tragičan". Ova svita počinje pompeznom francuskom uvertirom: sporoj introdukciji i Lilijevskim retoričnim pasažima u prvom delu, kontrastira ekstatični drugi deo punktiranog ritma. Povratkom na spori deo, koji nije potpun ni ubedljiv verovatno sa namerom otvaranja ka daljem toku, ova uvertira poprima naznake orkestarskog stava. Nakon ove teatralne uvertire andante i alegro su ustvari alemanda (brži tip) i kuranta (italijanskog tipa) diskretne, imitacione, ali prilično stanjene fature. Sarabanda ima akordsku stukturu i pruža šansu za bogatu improvizaciju. Žiga italijanskog tipa je nepretenciozna, ali je zato finalna pasakalja, masivna i puna. Ova čuvena pasakalja je set varijacija baziran na akordskoj sekvenci, i nema karakterističan trodelni takt¹³⁴, već je marš koji je u relaciji sa uvertirom. Pasakalja započinje u dijatonskoj homofoniji ali Hendl postupno uvodi umanjene septakorde koji su akordi "horora" u baroku, jer sadrže dva tritonusa. Ovaj "marš" počinje skrušeno, ali postupno razvija virtuozne figure. Nema ničeg sličnog ovome kod Baha, efekat je sličan Hedlovim monumentalnim horovima u oratorijumima, to je ceremonija, ali ne dvorska već marš moćne Britanske buržoazije.

Svita u ef molu Najniži tonalitet u upotrebi ef mol, nasuprot E duru kao najvišem, koji je simbolizovao nebesko, simbolizuje podzemni svet, "pakao". Svita počinje preludom tipa francuske uvertire koji se

¹³⁴ Pasakalja je dugo bila ples- procesija, srodan čakoni i sarabandi, vrmenom postaje sinonim za varijacionu formu baziranu na ostanom basu u kojoj takt može biti bilo dvodelni bilo trodelni (Oxford Dictionary of Music).

postupno zgušnjava i uvodi patetiku. Tek fuga donosi pravi užas, i otkriva nam najmračnije dubine Hendlove duše. Ovo je jedna od najmasivnijih fuga, balans sa prelidom uspostavljen je istim ritmom, ali je tema zastrašujući uzlazni dijatonski hod. Težina je ostvarena dodavanjem oktava u basu, narušavanjem linearnosti koje Bah nikad ne bi upotrebio. Otvorenost, energija, naboj ove kompozicije odražava prodornost čoveka 18. veka u sukobu sa izazovima života. Alemanda i kuranta su umerenije i temperuju težinu ove fuge gracioznošću. Sarabande nema, a završna žiga je kontrapunktska i troglasna sa britkim pasažima i skokovima (čak do undecime) u basu koji delo energično zaokružuju.

Čakona u ge duru iz 1733. koristi bas koji je koristio Persl kao i Bah u Goldberg varijacijama i Mufat u zaključnoj Čakoni svojih Componimenti. Postoji bogato ornamentisana verzija Hendlove prve sveske svita za čembalo, varijanta koju je obradio Mufat iz 1736. Veza između Hendla i Mufata je bila jača nego što se pretpostavlja (Hendl je koristio Mufatovu zbirku kao inspiraciju i izvor materijala i za svoje koncerte nastale 1739, interesantno je da je u koncertima koristio i materijal iz Skarlatijevih eserčizija). Ako su Hendlove svite mikrokosmos njegove umetnosti, može se reći da je čakona mikrokosmos njegovog čembalističkog stila, demonstracija njegovog idiomatskog koncertantnog klavijaturnog jezika. Nije ni čudo da je odabrao tonalitet "blaženstva".

6 Fuga (ili *Voluntarys*, jer su izvodljive i na orguljama), objavljene su kad je Hendl imao 50 godina 1735, ali su verovatno nastale oko 1716-1717. To su četvoroglasne fuge, a tonaliteti su: a-mol, ce-mol, ha-mol, ge-mol, Be-dur i Ge-dur. Teško da mogu da se porede sa Bahovih 48, po muzičkom potencijalu, ili kontrapunktskoj veštini, ali su sjajan primer racionalnosti umeća 18. veka. Pošto su namenjene i orguljama a tonaliteti ne prelaze dva predznaka, najekspresivnije će zvučati u minton temperaciji.

Fuga u ge molu, iako je četvoroglasna, ponekad prelazi u troglas iz racionalnih razloga (četvrti glas se racionalano koristi, samo kada je neophodan). Sugestija koju nudi ovaj tonalitet je "istrainost vodi ponosu". Hendlov kontrapunkt je "svetski", harmonija se uklapa po unapred postavljenoj šemi, snaga izraza asocira na njegov Dixit dominus.

Fuga u Ge duru je perfektan kontrast molskoj, ge-dur je bio tonalitet "blaženstva", "blagoslova" ili "čulne nevinosti" (kod Kuprena), a Šarpantje ga je nazivao "slatko veselje", tema sadrži repetitivnu tona koja liči na šepurenje, a skok tritonusa unosi pikanteriju.

Fuga u Be duru u skladu je sa pastoralnim asocijacijama vezanim za tonalitet, (mada Lili ovaj tonalitet ponekad koristi za maskirane demone i gobline, možda zato što je u 16. veku maksimum snizilica bio 2). Hendlov Be dur je sunčan, sa pentatonskim čeonim motivom, u modulacionom planu javlja se neuobičajeni de mol (gornja medijanta), oduševljenje koje nudi temperament naglašeno je upotrebom streta.

Fuga u ha molu Ovaj tonalitet je veoma značajan za klasični barok, simbolizuje okrutnu realnost i pročišćavajuću patnju, mudrost paralelnog de dura. Kuprenu je to bio posebno drag tonalitet (pojavljuje se u njegovim najlepšim svitama (VIII, XIII, XXVII) ordrima. U godinama pre prosvetiteljstva Hendl ga je retko koristio. Ova fuga je interesantna i uzvišena, dvostruka, sa prisustvom hromatike koja unosi nesigurnost. Hendl modifikuje značenje tonaliteta u odnosu na svoje savremenike: ono što spašava racionalnog čoveka od iracionalnog (ha mola) je repetitivna figura u temi. Nakon dugog pedala na dominantu, na kraju se javlja kvazi-vokalna kadenca kao i u drugim fugama.

Fuga u a molu je vrhunska, opasna i veličanstvena. Tonalitet je tradicionalno melanholičan, da bi mu pridao značaj po prvi put Hendl daje oznaku tempa Largo, koji naglašava izuzetnost teme sa skokom velike septime u čeonom motivu. Prisustvo hromatike u temi i u mintonu zahteva više težine (gravitas), jer silazni hromatski niz unosi očajanje, koje preta da uguši. Ako je A dur tonalitet mladosti i veselja onda je a mol upravo suprotno tome tuga i iskustvo starosti. Ova fuga asocira na fugu iz Mesije *And with his stripes* u kojoj se Hendl govoreći o čovečanstvu poziva na Hrista i neizbežne "okrutne strele sudbine".

Fuga u ce molu je pre svečana nego očajna, ona najavljuje Betovenovu patetiku, mada ublaženu (tema koja se kreće oko dominante u komesu polustepen pretvara u tercu). Uprkos prisustva sekvencirajućih septakorda, stroga logika kompozicije odražava dostojansvo i racionalnost čoveka u susretu sa hirovitom fortunom.

Upotreba istorijskih načina temperacije je bitno ekspresivno sredstvo interpretacije barokne muzike, koje i savremeni izvođač mora da uzme u obzir, kao polaznu bazu za kreiranje sopstvenog pristupa delu. Rekonstrukcija i izbor adekvatne temperacije neminovno su bazirani na nepotpunim informacijama i pretpostavkama, jer je većina baroknih kompozitora svoj sistem temperacije čuvala kao tajnu ličnog stila. Paralelno razmatranje pripadnosti određenoj nacionalnoj školi, instrumenata koji su bili u upotrebi i primenjenih tonaliteta može pomoći u razotkrivanju postupka temperacije koji je najverovatnije koristio kompozitor koji se razmatra. Hendl je tipičan internacionalni umetnik epohe baroka jer u svom stilu ujedinjuje odlike nemačke, francuske italijanske i engleske tradicije. Ipak njegova dominantna opredeljenost kao kompozitora italijanske opere seria, kao i činjenica da je čembalistička dela izvodio u međučinovima opera, potvrda su sklonosti ka teatralnosti i ekspresivnosti svojstvenih italijanskom baroku. Takođe, njegova smelost i sloboda u tretiranju forme, harmonskih i kontrapunskih zakonitosti, navode na tezu da je temperaciju pre koristio u ekspresivne svrhe nego što se bavio njenim rafinmanom i proučavanjem. Kako su orgulje bile njegov omiljeni instrument, a početkom 18. vek su u većini slučajeva bile na minton intonaciji, može se pretpostaviti da je favorizovao čistotu i sjaj koji minton nudi. Pregledom tonaliteta koje je koristio vidi se da nije išao dalje od "paklenog" ef mola i "nebeskog" E dura. Analizom karaktera njegovih kompozicija u odnosu na odabrani tonalitet može se zaključiti da je konvencionalne osobine tonaliteta modifikovao na sebi svojstven način, u skladu sa prosvetiteljskim duhom vremena i svojim ličnim angažovanim i borbenim stilom. Interpretacijom njegovih kompozicija na minton temperaciji ili blago modifikovanom mintonu (naprimer temperacija koju je predlagao Silberman), uočava se prisustvo tada modernih buržoaskih ideala: "svako je kovač svoje sreće", "pakao je tu i treba se sa njim suočiti", kao i "patetici i bolu treba suprotstaviti gracioznost, dostojanstvo i borbenost".

12.7. Dve autentične savremene postavke Hendlove opere *Alčina*

Postavka Hendlovih opera u savremeno doba nije lak poduhvat zbog potrebe za specifičnim sonornostima, vokalnom i instrumentalnom tehnikom, i praksom improvizacije. Pozitivistički pristup autentičnosti neminovno nailazi na ograničenja, jer jedan deo informacija nedostupan je ili zauvek izgubljen. . Predmet ovog rada je paralela između dve postavke Alčine koje pripadaju domenu "rane muzike" odnosno istorijski informisanoj praksi: izvođenje ansambla *Les musiciens du Louvre* pod upravom Marka Minkovskog i ansambla *Les Arts Florissants* koji vodi Viljem Kristi. Na primeru postavke dva ansambla koji se danas mogu smatrati autoritetima u ovom domenu, možemo uočiti da istorijsko izvođenje nije jednosmerni put arheološke rekonstrukcije muzičkog dela, već obogaćenje diskursa umetnosti uspostavljanjem konverzacije između različitih kulturnih konteksta.

Hendlova opera *Alčina* je nastala 1735.te godine i, od strane Hendlovih poklonika, smatrana je najlepšom, prve sezone izvedena je 18 puta. Nažalost, ona je obeležila kulminaciju Hendlovog operskog stvaralaštva posle koje je usledio pad, ne u smislu opadanja Hendlove inventivnosti, naprotiv, pred njim je bio njegov najplodniji umetnički period stvaranja oratorijuma, već kao posledica nerazumevanja publike, intriga i finansijskog kraha operske kuće. Priča u prvi mah deluje naivno i moralizatorski: čarobnica Alčina privlači muškarce na pusto ostrvo i, kada ih se zasiti, pretvara ih u divlje životinje, kamenje drveće ili talase. Poslednjeg ljubavnika, Ruđera spašava verenica Bradamante, i čarobničina moć nestaje. U baroknom teatru vrt je simbolična predstava erotske ljubavi. Heroji napuštaju civilizovan svet i i gube orijentaciju u opasnom svetu uživanja, tu mogu da otkriju svoje pravo biće, da trijumfuju nad svojim slabostima i vrate se ojačani. Hendlova muzika je u kontradikciji

sa moralizujućom prirodom libreta.¹³⁵ Za Hendla erotski vrt je esencijalni deo čovekovog iskustva koji se ne sme negirati ni uništiti.

Glavne role u Hendlovim operama nosili su kastrati sopranskog i meco registra koji danas više ne postoje. Približavanje autentičnom izvođenju Hendlovih opera moguće je tek od skoro i to nikad u potpunosti jer kastrati danas ne postoje. Neke od rola namenjenih kastratima mogu da preuzmu kontratenori, ali još su uvek za njihovu interpretaciju u upotrebi ženski glasovi, zbog intenziteta zvučnosti koji kontratenori u odnosu na kastrate ne poseduju. Ženski likovi, takođe, postavljaju posebne zahteve jer je u Hendlovo doba laga kontraalta posebno negovana. Tako se promena roda koja je često bila integralni deo intrige baroknog libreta, na najraznovrsnije načine odražava na savremene postavke. Orkestarski aparat je nevelik ali uključuje istorijske instrumente kao što su čembalo, gamba, lauta, blok flauta. Neki od njih u prema libretu moraju pojaviti i na sceni, u arijama sa obligatnim instrumentom. U tom slučaju se podrazumeva da improvizuju u dijalogu sa pevačem.

Kada se treba odlučiti koje su tonske boje odgovarajuće za određeno delo, treba imati na umu da su kompozitori iz prošlih epoha koncipirali svoja dela u okviru raspoloživih sonornosti. Danas, nakon što su svi istorijski instrumenti gudački, duvački i harmonski restaurirani, još uvek je u toku proces rekonstrukcije izvođačke prakse. Rekonstrukcija sonornosti je polazna baza za interpretatora, jer tek u susretu sa tehničkim i akustičkim svojstvima instrumenata može da uoči kompleksnost barokne estetike koju odlikuju: retoričnost, improvizacija, teorija afekata i odnos zvučnih boja. Vokalna tehnika u velikoj meri utiče na boju glasa, što je potvrdio razvoj kontratenorskog pevanja: nazalni i pastoralni ton uporedivi su sa bojom gudačkih i duvačkih instrumenata epohe. Tretman vibrata u baroku je uporediv sa ukrasom- koristi se samo kao specijalan efekat, ali se zato krhkost i tananost ravnog tona kompenzuju bogatom improvizacionom praksom kako instrumentalnom tako i vokalnom. Ono što se najčešće gubi iz vida, a bitno je svojstvo barokne sonornosti, kako instrumentalne tako i vokalne, jeste neujednačenost tembra. Ona je prouzrokovana pozicioniranjem glasa uz očuvanje prirodnog mesta samoglasnika u vokalnoj, oblikom rezonantnog tela u instrumentalnij muzici, kao i baroknim sistemom temperacije kada su u pitanju harmonski instrumenti, a koji se odražava na ukupan zvuk ansambla. Neujednačenost tembra nije nedostatak nego naprotiv snažno ekspresivno sredstvo, što se može dokazati upravo na primeru uporednog posmatranja navedene dve postavke Alčine.

Autentično značenje je mnogo važniji cilj od puke autentičnosti sonornosti.¹³⁶ Pokret istorijske performativne prakse kreće se između dve krajnosti: da izručenje autentičnosti u ruke izvođača ne bi bilo na račun i štetu istorije, to bi trebao da bude istorijski informisan izvođač. Ono što upotreba autentičnih instrumenata i tehnika ne može da ostvari, može se nadoknaditi sopstvenom imaginacijom i uverljivošću izvođača. Svaki parcijalni kontekst će se razlikovati od drugog i može generisati različita značenja, iako sva mogu, ako su dobro razvijena, ponuditi ubedljivost i autentičnost.

Posredstvo muzike je odsjaj imaginarnog, prelingvistična forma izraza. Za Starobinskog nostalgična želja održava ovu formu koja je transcendentalna. Opera nudi utočište u svetu himera. U operi "postajemo žrtve snažne čarolije" (Starobinski, 1994), ali socijalna uloga opere upravo i jeste zavođenje čarolijom. Čarobnice viteške poezije Alčina (to je naslovni lik prve Hendlove opere) i Almira, simbol su opere same, umetnosti koja hvata zamkom zadovoljstva svoje žrtve (Starobinski, 1994). Beskrajni vrtovi, divne palate, fikcije koje postavljaju dizajneri, scenska mašinerija, podupiru iluziju

¹³⁵ Pozivajući se na delo *Analiza opere: Verdi i Wagner* (edicija Abate i Parkera) Levin tvrdi, da je opera po sebi suigra sistema («*interplay of systems*»), odnosno da muzika može da ponudi drugačije čitanje od onog koje nude reči (može da razotkrije da i govor ponekad ne odgovara izrečenom (Levin 1994).

¹³⁶ *«Autentično značenje nije ono koje su delu pridavali njegov stvaralac i prva publika, nego značenje za koje mi, na osnovu interpretacije širokog kompleksa istorijskih činilaca, verujemo da su stvaralac i publika pridavali delu» (Tomlinson, 1988).

koja demonsku snagu ipak duguje muzici, jer ako je muzika loša sve ostalo se ruši kao kula od karata. Sonornost čini likove nadljudskim, njihove strasti ekscenim, tako da se dramska intriga može završiti samo smrću ili nestajanjem. Iščezavanje čarolije simbol je razuma koji odbija da prihvati magično, koji se otrže od bajkovitog.

Savremenici su Hendla videli kao majstora operseke "čarolije". Hendlov prijatelj Pendrevz (Pendrades), nakon što je odslušao prvu probu Alčine (Hogvud, 1984) rekao je "nisam mogao da se otmem utisku da on (Hendl) priziva duhove sopstvenih čarolija". Postoji jedna oda u kojoj se Hendl izjednačava sa Orfejem.¹³⁷ Oda je nastala je u periodu Hendlovog boravka u Rimu, gde je bio član aristokratskog neoplatonističkog udruženja Arkadija, pored njega tu su bili Koreli i oba Skarlatija otac i sin, Alesandro i Domeniko (Hogvud, 1984). Godine 1735. Hendl za sobom ima 20 godina briljantnog operskog stvaralaštva, a ipak mnogo problema i sluti da ga publika napušta. Pre ironično nego nadmeno, može da zaključi da njegovo Orfejsko umeće publici više nije potrebno. Čaroliju Opere, njen magični svet, razaraju spletke najbližih. Hendlova Alčina je njegov pogled sa tugom na čaroliju koja nestaje, oproštaj sa iluzijom idealnog sveta. Nakon teškog zdravstvenog sloma koji je usledio propasti Alčine, Hendl se, u pokušaju samoozdravljenja, okreće realnosti. Opera je u kontradikciji sa buržoaskim društvom koje teži deziluzionaciji (Adorno, 1994). Pre nego što je buržoaska opera uspela da pronađe put svog opstanka, Hendl se okrenuo novoj formi oratorijumu. Neoplatonistička misterija nije prestala da okupira muzičare i nakon Hendlovog okretanja realnosti, pojaviće se ponovo i u Mocartovoj Čarobnoj fruli. Promena koja je nastupila u duhu vremena, od Hendla do Mocarta, očigledna je u promeni žanra od opere seria u žanr komične opere.

Analiza se može zasnovati na dva osnovna principa: 1. ne postoji jedno autentično značenje, svaki interpretator daje drugi parcijalni kontekst; 2. originalna značenja dela mogu biti multipla i istorijska interpretacija mora da prepozna ovu raznovrsnost.

Minkovski i Kristi ponudili su dva različita konteksta. Sredstva istorijski informisane izvođačke prakse primenili su u funkciji kako rasvetljavanja istorijskog konteksta tako i dijaloga sa njim iz sopstvene perspektive:

Dok je Kristijev Ruđero slabić, muškarac koji u sebi krije žensku prirodu, kod Minkovskogi Ruđero je groteskni lik- namerna sirovost dubokih tonova (brus tonovi), praćena grubim scenskim gestovima razotkriva njegovu nesposobnost istrajnosti i vere u čaroliju ljubavi, kao posledicu pre primitivizma nego slabosti. Prvi je plemić koji nije izgubio osećaj viteštva ali mu nedostaje snaga, drugi je sirovi buržoa koga zamaraju prefinjena uživanja a snage ima na pretek. Alčina je u oba slučaja postavljena kao odgovarajući par Ruđeru: Kristijeva je zanosna i moćna kraljica, koja dominira a ipak odano voli; Alčina Minkovskog je nežna, plemenita i iskrena žena koja suočena sa izdajom priziva samo smrt. Prva je prava zavodnica, drugu samo njena lepota i otmenost čine takvom. Alčinina sestra Morgana, visoki lirski sopran, je kod Kristija lakomislena, kod Minkovskog otrovno ljubomorna. Bradamante je kod Kristija odana ali i dosadna verenica, kod Minkovskog verenica koja polaže prava Pokretač spletke Oronte je pomirljivi realista, ali Kristijev Oronte, deluje zbunjeno dok Oronte Minkovskog vlada situacijom. Dečak Oberto, sopran, je častan i borben kod Kristija, a komičan u bebastom kostimu, nedozrelim glasom preklinje da mu čarobnica vrati oca, kod Minkovskog Jedini lik izvan lanca veza,

¹³⁷ O poetskom zanosu, koji uzdiže dušu od prizemnih stvari ka lepoti i jedinstvu s bogom pisao je Platon u Simpozijumu. Orfički zanos je umetnički zanos, i može se uporediti samo sa čarolijom ljubavi. Marsilio Fičino muziku povezuje sa magičnom koncepcijom univerzuma, nebeskom harmonijom, refleksijom božanskog na zemlji. Po Fičinu muzika je "*privileged reflection on earth of divine, a powerful magical force and echo of heavenly beauty capable of tempering souls discordant in their earthly existence and inducing in them a Mystical, frenzied gnosis*". Fičinovo delo Knjiga Sunca (*Liber de Sole*) nastal pod uticajima Plotina, Porfirija i Proklusa i drugih pisaca pozne antike, konstrukcija je na bazi Platonove filozofije i njoj elaborirane superstrukture neoplatončkog misticismizma i magije. Okultna i magična svojstva muzike, Fičino izražava u komentaru Platonovog *Timaja* (1484) i delu *De vita* (1489), u kome ističe prisutnost vazdušnog elementa istovremeno u muzici i čovekovom duhu.

Meliso, bas, neutralni posmatrač ljubanih spletki, kod Kristija je mudar i dobar; Minkovski se, naprotiv, podsmeva njegovoj moralizatorskoj ulozi.

Scena se je kod Kristija sastoji samo od kraljevske postelje, obavijene velovima, simbolom intime u kojoj je svako makar bio kralj ili kraljica ranjiv; kod Minkovskog scena je otmeni francuski salon, pogled ne stremi ka uređenim francuskim vrtovima, već divljini savane, perspektivi koja se nudi: zelena polja i zvezdano nebo.

Kostimi su kod Kristija savremeni što stavlja akcent na bezvremenost psihološke strane priče; kod Minkovskog, kitnjasti orijentalni kostim Ruđera i Orontea naglašava njihovu erotsku motivaciju u vezi, kao i skorojevičko pomodarstvo, dok Morgana i Alčina čipkom i nakitom odaju nedostižni ukus plemstva.

Kristijev orkestar je tanan i fluidan, francuski, jer priča o viteškoj ljubavi je francuska priča; orkestar Minkovskog je moćan i dinamičan, orkestar buržoaskog doba koje će uskoro nastupiti.

Većina Hendlovih arija izvire iz sličnog motiva, "motiva neodlučnosti", koji se može predstaviti simetričnom metričkom figurom anapesta. Kristi ovoj metričkoj figuri daje dimenziju nestvarnosti idealnog trenutka, Minkovski potencira prelom koji nužno sledi iza perioda nestabilne ravnoteže. Većina arija je u ritmu sarabande (*Verdi prati, Ama sospira*) što potencira opštu ambivalentnost, neodlučnost, neizvesnost. Sve ostaje skriveno u tami salona (kao i Alčinina smrt koga nikog ne dotiče) kod Kristija; zelena polja (*Verdi prati* je najpopularnija Ruđerova arija), kao simbol iluzija mladosti, pretaraju se u pustinju prepunu duhova kod Minkovskog.

Može se zaključiti da: Kristi slika umiranje ljubavi kao umiranje plemenitosti, kraj aristokratskog doba, Minkovski slika najeđu buržoazije; Kristi prikazuje iluzije, hipnotički ljubavni san, Minkovski ludilo ljubomore, snagu besa, sukobe, ogorčenje. Alčina je simbol umetnosti, lepote, sveta ideja, ali i iluzija. Nju izneveravaju i jedni i drugi, prvi zbog svoje slabosti, drugi zbog svojih ograničenja. Alčina je čarobnica koja gubi svoju moć, Alčina je metafora operne umetnosti.

Muzika je, u duhu neoplatonizma, *privilegovana refleksija božanskog*.... Hendlova muzika je takva nesumnjivo: slušajući Alčinu, mi smo njeni zarobljenici izgubljeni u beskrajnoj ekstazi, iz koje se budimo povratkom u stvarnost, čuvajući samo uspomenu na neopisivo zadovoljstvo (Carsen, 1999). Istorijski informisana praksa nije samo postupak istorijske kontekstualne konstrukcije. Upotrebljene sonornosti, boje i senke u funkciji su značenja. Najdublja značenja nećemo međutim, pronaći u samoj partituri već u razovrsnim diskursima koji se oko nje mogu razviti. Interpretacija savremenog umetnika, izroniče na misteriozan način iz promišljanja i tumačenja kako prošlosti tako i savremenog doba. Rušenje čarolije opere, bilo bi rušenje slobode, gubitak fantazije, osiromašenje i postvarenje egzistencije. Hendlova muzika upozorava da bez čarolije muzike kao i bez čarolije ljubavi, čoveku preostaje samo pustinja Dužnosti i Obaveza. Opera je je privilegovana kulturna institucija, *čuvar magičnog u umetnosti* (Adorno, 1994), savremena opera u tom smislu obavezuje se da bude čuvar i tumač Hendlove umetnosti.

Napomena: Kompletan opus muzike za čembalo G.F.Hendla može se naći na sajtu IMSLP.

Suites de Pièces, HWV 434-442 (Handel, George Frideric) – Handel suites

https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/b0/IMSLP18735-PMLP44355-HG_Band_2.pdf

CONTINUO PLAYING ACCORDING TO HANDEL His figured bass exercises

<https://pdfcoffee.com/handel-5-pdf-free.html>

12.8. Literatura

- [1] Adorno, Theodor W., *Burgrois Opera, Opera Through Other Eyes*, edited by David J. Levin, Stanford, California, Stanford University Press, 1994
- [2] Bach, C.P.E., *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, London, Erst Eulenburg Ltd, 1974, (First published in Great Britain in 1949 by Cassell& Company Ltd)
- [3] Borgstede, Michael, *Handel, Suites de Piece pour le Clavecin*, CD, Brilliant Clasics, 2008
- [4] Carsen, Robert, *Alcina*, (synopsis), CD, Paris, Erato Disques SAS, 1999
- [5] Chevalier, Jean. Alain, Gheerbrant. 1983. *Rječnik simbola, mitovi, sni, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi*. Zagreb: Nakladni zavod MH, 851
- [6] Dart, Thurston, *The interpretation of music, chapter Sonorities*, London, Hutchinson University Library, 1969 (First published 1954)
- [7] Dolmetsch, Arnold, *The Interpretation of the Music of the Seventeenth and Eighteenth Centuries, Seattle and London*, University of Washington Press, 1969, (First published 1915)
- [8] Donington, Robert, *The Interpretation of Early Music, New Revised Edition*, London, Faber and Faber Limited, 1989 (first published in 1963)
- [9] Egarr, Richard, *The Solo Sonatas Opus I*, CD harmonia mundi USA, 2009
- [10] Ferguson, Howard, *Keyboard Interpretation*, Oxford, Oxford University Press, 1975
- [11] Geminiani, Francesco, *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick*, New York, Da Capo Press, 1969
- [12] Grlić, Danko. 1988. *Izazov negativnog*. Zagreb-Beograd: Naprijed-Nolit,
- [13] Hammond, Frederick, *Girolamo Frescobaldi*, Cambridge, Massachusetts, and London England, Harvard University Press, 1983
- [14] Hogwood, Christopher, *Handel, Bath*, The Pitman Press, 1984
- [15] Kajoa, Rože. 1965. *Igre i ljudi: maska i zanos*. (preveo Radoje Tatić) Beograd, Nolit, 235
- [16] Kennedy, Michael, *The Concise Oxford Dictionary of Music*, Oxford, Oxord University Press, 1996
- [17] Kirkpatrick, Ralph. 1968. *Domenico Scarlatti, A famous harpsichordist's Study of the Life, Times, and Works of One of the Greatest Composers for His Instrument*. New York: Apollo Edition, 485
- [18] Klop, C.G. 1974. *Harpsichord tuning*. Garderen (Holland): Werkplaats voor clavecimbelbouw, 30
- [19] Ledbetter, David, *Continuo Playing according to Handel, His figured bass exercises*, Oxford, Clarendon Press, 1990
- [20] Levin, David J., *Introduction, Opera Through Other Eyes*, edited by David J.Levin, Stanford, California, Stanford University Press, 1994
- [21] Mellers, Wilfrid, *The European suite, The Eight great Suites, The six fugues*, CD Nicholson, Paul, The Eight Harpsichord Suites, Six Fugues or Voluntarys, Fugue in E, Fugue in F, hyperion, 1995
- [22] Nietzsche, Friedrich. 1983. *Rođenje tragedije ili Helenstvo i pesimizam*. Zagreb: GZH,152
- [23] Panofsky, Erwin. 1997. *Idea, prilog istoriji pojma starije teorije umetnosti*. Bogovođa: Samostalno izdanje, 284
- [24] Plutarh.1997. *O muzici, sa starohelenskog preveo uvodnu studiju i komentare sačinio Dr. Marko Višić, Odnos muzike i poezije u drevnoj Heladi*. Beograd: Sfairos, 203
- [25] Šeling, F.V.J. 2001. *Filozofska istraživanja o suštini ljudske slobode i o predmetima koji su s tim povezani*, Nova Pazova: Bonart
- [26] Starobinski, Jean, *Opera and Enchantresses, Opera Through Other Eyes*, edited by David J. Levin, Stanford, California, Stanford University Press, 1994
- [27] Tomlinson, Gary, *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, 1988
- [28] Zohn, Steven, *The sonate auf Concertenart and Conceptions of Genre in the late Baroque, Eighteenth-Century Music 1/2, 205-247*, Cambridge University Press, 2004

13. PRISTUP INTERPRETACIJI BAHOVIH GOLDBERG VARIJACIJA BAZIRAN NA IDEJI "UJEDINJENJA UKUSA"¹³⁸

13.1. Uvod

Istorijski čembalistički repertoar je u baroku definisan u okviru nacionalnih stilova (ukusa): italijanskog i francuskog (Jones, 1990), što bi trebalo da predstavlja osnovu za preispitivanje Bahovog stila. Tek na kraju barokne epohe formira se "nemački ukus", koji je u većoj meri karakterističan za stil koji su prihvatili Bahovi sinovi, nego za samog Baha. Put ka razumevanju i interpretaciji Bahovih *Goldberg varijacija* je za izvođače čembaliste, kao i za poklonike "istorijski informisane izvođačke prakse", u velikoj meri drugačiji od puta koji sledi savremeni pijanista. U okviru tradicionalne prakse i uobičajenog repertoara pijanista nema mogućnost, za razliku od čembaliste, da izgradi osećaj za dela predstavnika italijanskog stila npr. Freskobaldija i Rosija niti za dela predstavnika francuskog stila npr. Kuprena, Danglebera, Klerambova, Forkrea. Kupren je, za tumačenje Bahovog čembalističkog stila, najznačajniji od ovih kompozitora ne samo zbog svoje izvrsnosti, nego i zbog dominacije francuskog ukusa na nemačkim dvorovima. Kupren je prošao dugotrajan put transformacije sopstvenog stila, odnosno asimilacije elemenata italijanskog u postojeći francuski ukus (tzv. "francuski klasicizam") kroz svojih 27 čembalističkih i 14 kamernih svita, koji je krunisan rađanjem njegovog zrelog stila izraženog u poslednjim svitama, a njegova namera ujedinjenja stilova jasno je sprovedena i demonstrirana u kamernim svitama pod nazivom "Ujedinjeni ukusi". Bah je jednu generaciju mlađi i njegov lični stil razvija se postupno tokom prvih decenija XVIII veka. S obzirom na dominaciju francuskog ukusa na nemačkim dvorovima i s obzirom da je u istorijskim izvorima potvrđeno Bahovo (bar delimično) poznavanje i apsolutno divljenje Kuprenovom opusu, ovo poglavlje ima za cilj da izvođača, kao i slušaoca, povede putem traganja za prepoznavanjem srodnih kompozicionih elemenata i analognih adekvatnih izvođačkih postupaka pri interpretaciji dela ove dvojice velikana barokne muzike.

13.2. Raznovrsni pristupi tumačenju Goldberg varijacija

Problem tumačenja *Goldberg varijacija* je u suštini pitanje stila, jer je ovo delo jedinstveno ne samo u okviru barokne epohe već i u ukupnom Bahovom opusu. *Goldberg varijacije* čine četvrti deo *Clavier Übung –a*, (pored kanonskih varijacija *Vom Himmel Hoch*, *Musical Offering* i *Art of Fugue*) i najduže su varijaciono delo u muzici 18. veka (u prethodnim vekovima to su bile Freskobaldijeva *Cento Partite sopra Passacagli* i Berdove *Walsingham* varijacije). Precizno definisanje stila presudno je za interpretatora koji teži autentičnosti, dok se lična emotivnost, inspiracija i nadahnuće formiraju kao nadgradnja usvojenog stava izgrađenog na bazi dostupnih informacija o stilu. Kada su *Goldberg varijacije* u pitanju, broj informacija je ogroman. Savremeni traktati, koji se bave ovim delom, baziraju se u osnovi na jednom od dva principa: filozofskom ili teoretskom. U posebnu grupu spadaju traktati iz domena "rane muzike" koji dodatno uključuju istorijske zapise Bahovih prethodnika i savremenika. Za svaku od ovih grupa tekstova može se navesti nekoliko karakterističnih primera:

Goldberg varijacije, prema rečima Ralfa Kirkpatrika (jednog od najznačajnijih čembalista i analitičara čembalistikog repertoara XX veka), posvećenog slušaoca uvode u magični svet pozne renesanse i "muzike sfera" (Williams, 2001). Prema Kirkpatriku, Bah je ovo delo i stvorio u skladu sa zamislama Tomasa Brauna (*Sir Thomas Browne: Religio medici*, 1642) unoseći u njegovu konstrukciju svesno

¹³⁸ U ovom poglavlju izložen je i tekst rada autora, saopšten u zborniku: Prvi nacionalni naučni skup sa međunarodnim učešćem Balkan Art Forum Niš 2013 (BARTF 2013), Fakultet umetnosti u Nišu, Niš, 11. i 12. oktobar 2013, Tema: UMETNOST I KULTURA DANAS, Zbornik radova sa naučnog skupa, ISBN 978-86-85239-15-1, COBISS.SR-ID 210036748, UDK 781.5.083.2:781.6 J.S.Bah, str. 17-28, Niš, 2014.

nešto više od muzičkog znanja - božansku inspiraciju (*"there is something in it of Divinity more than the eare discovers"*, Ibid), a izvođač kao i slušaoci ovog dela, predajući mu se zakoračuju u povlašćeni duhovni prostor.

Nasuprot Kirkpatrikovoju filozofskoj, platonističkoju, mogućnosti inspiracije izvođača *Goldberg varijacija* stoji, istorijski delimično zasnovana, psihološka vizija *Goldberg varijacija* kao *"dela za lečenje insomnije"*. Ona ima osnove u legendi o nastanku dela, prema kojoj je naručilac grof Kajzerlink (*Herman Carl Reichsgraf von Keyserlingk*) želeo da mu u noćima, u kojima je patio od nesаницe, mladi štićenik Goldberg (Johann Gottlieb Goldberg, 1727-1756) svira muziku *"blagog i veselog karaktera"*. Ne postoje dokazi o ovoj porudžbini, mada je grof dobio od Baha lično jedan prepis ovog dela. Legenda je zasnovana na tekstu prvog Bahovog biografа Forkela.

Istoriografi i analitičari manuskripata otkrili su (Nyquist, 2000) da je, započevši ovo delo, Bah 1733. godine prvi put pokušao da dobije zvanje dvorskog umetnika na Saksonskom dvoru (*kurfürstlich-sächsischen Hofkompositors*). Arija, koju Bah koristi kao temu za varijacije, pojavljuje se već 1725. godine u drugoj svesci komada (*Klavierbüchlein*) posvećenih Bahovoj drugoj supruzi Ani Magdaleni Bah, međutim, iz nepoznatih razloga Bah nije završio započeto delo, a 1736. godine stekao je titulu dvorskog umetnika posvetom stavova *Kyrie* i *Gloria* iz *Mise u ha molu* Izbornom princu Drezdena. Bah će započete varijacije završiti tek nakon desetak godina, 1741. godine. Imajući u vidu da je francuski stil (*le goût française*) bio uzor na Saksonskom dvoru, Bah je za temu varijacija odabrao sarabandu bogato ornamentisanu u francuskom stilu. Može se naslutiti da je Bah, sledeći ideje francuskog klasicizma, u *Goldberg varijacije* utkao svoja znanja o renesansnoj kosmologiji i pravilima antičke rimske retorike.

U ovom poglavlju se, na osnovu promene podataka o periodu nastanka dela (1733. a ne 1741.g.), uvodi pretpostavka da je Bah pokušao da lični doprinos ideji ujedinjenja ukusa koja je u tom periodu bila aktuelna. Verovatno je Bah, podstaknut Kupernovom idejom o ujedinjenju italijanskog i francuskog ukusa (jasna je simbolika naslova Kuprenovih kamernih svita *"Ujedinjeni ukusi"*, *Les Goûts réunis*), pokušao da *Goldberg varijacijama* demonstrira odnos italijanskog i francuskog stila, kao i mogućnost njihove sinteze. Čitava decenija pomeraja u Bahovom razvoju sopstvenog stila puno znači, pa *Goldberg varijacije*, po mišljenju autora ovog poglavlja, nisu demonstracija Bahovog zrelog stila koliko potvrda Bahovog postupka traganja za novim "nemačkim" stilom.

Savremeni muzikološki tekstovi, u kojima se govori o strukturi *Goldberg varijacija*, uglavnom se bave teorijom tempa, ritma, forme i analizom kompozicionog postupka. Tekstovi koji se bave pitanjem odnosa tempa (tj. mogućnošću primene proporcionalnog menzuralnog sistema koji je zasnovao Pretorijus (Abravaya, 2011), ili temporalnom korelacijom (Chestopal, 2010) i simetrijom (Smith, 1997), ne diskutuju o problematici stilova, ali ona je inherentna u njihovom radu. Naime, njihove tvrdnje kreću se na relaciji od hronometrista do muvmantalista, tj. od onih koji ritam i tempo posmatraju kao apsolutne vrednosti do onih koji pokretu pridaju afektivno značenje, a u suštini je ovaj dijapazon tipičan za odnos italijanskog i francuskog stila.

Tekstovi koji se bave percepcijom muzike spominju *Goldberg varijacije* u rasponu od metaforične predstave transformacije (Peacocke, 2009), percepcije organizacije (Moriceau, 2007) do demonstracije odnosa emocija i razuma (Estalote, 2010). I oni, takođe nesvesno, dotiču i raspravljaju problematiku odnosa osnovnih baroknih stilova: italijanskog stila u kome dominiraju afekti i francuskog stila podređenog razumu.

13.3. Bah i Kupren

Izvođač koji se studiozno priprema za izvođenje Bahovih *Goldberg varijacija* može se naći pred nepremostivom teškoćom osećanja nedovoljnosti informacija i “praznine” koji izaziva urtext izdanje; on mora da pokuša da “dekodira” Bahove ideje, kako bi otkrio smernice za izbor korektne artikulacije, tušea, odnosa prema ornamentaciji, fleksibilnosti tempa, izražavanju afekata i primeni efekata. I dok kod teoretičara muzike *Goldberg varijacije* izazivaju rađanje brojnih raznorodnih hipoteza, istorijski informisan izvođač-čembalista potražiće inspiraciju kroz srodnost ovog dela sa delima Bahovih prethodnika ili savremenika. Iako se Bahove *Goldberg varijacije* mogu posmatrati kao apsolutno umetničko delo, one su takođe deo određenog konteksta, rezultat namera koje su “ogledalo” duha vremena i sredine u kojoj su nastale. Za odabiranje takvog tipa analize potrebna je neka kompozitorova naznaka, istorijska opaska savremenika; ključ takvog tumačenja može da se krije u poređenju sa delima onih koji su više nego Bah bili skloni da eksplicitno izlažu svoje kompozicione namere.

Tumačenje Bahovog stila može se potražiti u tekstovima savremenika i sledbenika: najznačajniji su stavovi Kvanca i Kirnbergera - obojica su bili njegovi učenici i muzičari na dvoru Fridriha Velikog. Kvanca u svojim zapisima karakteriše Bahov stil kao “eklektički” (*Vermischte Geschmack*). Kvanca odrednica upućuje nas na traganje za elementima iz kojih je postupkom sinteze takav stil nastao, elementima koji su prisutni u delima poznatih umetnika koji prethode Bahu, na kojima je Bah učio i kojima je bio inspirisan. Bah neosporno pripada nemačkoj orguljaškoj i duhovnoj tradiciji, ali je u svetovnoj muzici sledbenik italijanskog stila (osnovne postavke italijanskog baroka usvojio je još u ranoj mladosti kroz upoznavanje sa Freskobaldijevim delima), a takođe je na njega snažan uticaj izvršila dominacija francuskog ukusa na nemačkim dvorovima. Na Saksonskom dvoru Bah je mogao da čuje dela francuskih baroknih muzičara: Maršana, Djepara, Danglebera, Šambonjera, Kleramboja i pre svega Fransoa Kuprena “Velikog” (Smith, 1997). Lalisti su preneli na dvor u Saksoniji tradicionalni francuski ukus koji je Bah apsorbovao, ukus u kom se “kristalizacija nacionalnih stilova ogleda u plesnoj muzici” (Ibid). Plejada francuskih umetnika bila je na prelazu XVII u XVIII vek podeljena u dva tabora: poklonike francuskog i poklonike italijanskog stila. Neki od njih krenuće putem “ujedinjenja ukusa”, među kojima je najznačajniji Fransoa Kupren. Kupren je lično uvek bio sklon da ceni dela prema njihovoj sopstvenoj vrednosti ne uzimajući u obzir ni ime kompozitora niti njegovu nacionalnu pripadnost, pa je već krajem XVII veka pisao kamerne sonate u italijanskom maniru. Kupren nije bio neutralan kompozitor apsolutnih dela, on je bio angažovan: nakon prvih kamernih koncerata u “francuskom klasičnom” stilu *Concerts royaux*, Kupren se jasno deklarise kao poklonik italijanske umetnosti, a naslov izdanja *Nouveaux concerts* je upotrebljen, prema njegovim rečima u predgovoru, upravo da bi se naglasila razlika u odnosu na prethodne “Kraljevske koncerte”. Vrhunac Kuprenovog “novog stila” vidi se u kamernim svitama pod nazivom “Apoteoze”: *Le Parnasse ou L’Apothéose de Corelli, Grand Sonade en trio* (publikovano godine 1724. u istom volumenu sa *Les Goûts réunis*) i *L’Apothéose de Lulli* (publikovna 1725), u okviru koje se nalazi trio sonata sa simboličnim naslovom “*Mir na Parnasu*” (*La Paix du Parnasse*). Lakoćom svojstvenom francuskom duhu, Kupren zadatak ujedinjenja ukusa ostvaruje postavkom male muzičke komedije, fiktivnog teatra: pored Korelija i Lilija prisutne su Korelijeve i Lilijeve Muze, scena se odvija na Jelisejskim poljima, a vrhovni sudija Apolon presuđuje ko ima pravo da se uzdigne na muzički Parnas.¹³⁹ Pored ovih opštepoznatih činjenica autor ovog poglavlja ističe da Kuprenov dupli pastiš Apoteoza nije samo kompoziciona demonstracija stilova, on je

¹³⁹ Kuprenovi naslovi su slikoviti i razotkrivaju korake u borbi i konačno pomirenje ukusa: *Lulli aux Champs Élysées concertant avec Les Ombres Liriques. Air pour les Mêmes. Vol de Mercure aux Champs Élysées, pour avertir qu’Apollon y va descendre. Descente d’Apollon qui vient offrir son violon a Lulli, et sa place au Parnasse. Rumeur souterraine, casée par les auteurs contemporains de Lulli. Plainte des Mêmes: par des flutes ou des violons très adoucis. Enlèvement de Lulli au Parnasse. Accueil entre doux et hagard fait a Lulli par Corelli et par les Muses Italiennes. Remerciement de Lulli a Apollon.*

istovremeno namenjen izvođačima koji treba da ovladaju različitim manirima interpretacije, da ovladaju modernim izrazom.

Bah je svojim umetničkim senzibilitetom uočio i prepoznao kvalitete italijanskog i francuskog stila, a u postupku njihove asimilacije našao se na istoj strani sa francuskim umetnicima, poklonicima italijanskog ukusa i njihovim predvodnikom Kuprenom, kog su nazivali "Duce" (*Le Serviteur passionné de l'Italiens à Paris*). Nit koja povezuje Kuprena i Baha je dugogodišnja čembalistička pedagoška kao i kamerna koncertna aktivnost: mnoge Bahove kompozicije za čembalo, orgulje i klavikord bile su didaktičke: Invencije, Sinfonije, Dobro temperovani klavir i konačno 4 sveske Klavirskog praktikuma (*Clavier-Übungen*). Bahova kamerna dela i značajna solistička dela za čembalo solo bila su deo koncertnog repertoara koji je trebao da zadovolji ukus plemstva i dvora. *Goldberg varijacije* su istovremeno prigodno delo (za interpretaciju na dvoru) i didaktičko delo za mladog Goldberga. Predlog autora je da se poznatoj tezi o didaktičkoj funkciji *Goldberg varijacija* u izvođačkom smislu, doda teza o njihovoj ulozi u demonstraciji ideje "ujedinjenja ukusa". U cilju integrisanja stilskih karakteristika francuskog, italijanskog i starog polifonog nemačkog stila i formiranja novog "eklektičkog" nemačkog stila Bah je sledio Kuprena, a istovremeno je sintezu stilova ostvario na jedinstven i originalan način.

13.4. Zaokret u stilu

Princip variranja u delima određenog kompozitora bio je povezan sa principima realizacije šifriranog basa. Poznato je da je Bah umeo da zadivi učenike i savremenike svojom tehnikom praćenja na osnovu general basa, njegova pratnja mogla se slušati kao celovita i sebi dovoljna kompozicija. Bahov priručnik za realizaciju šifriranog basa: Principi i metode iz godine 1738. potiče iz pera njegovih učenika, a u njemu ne iznenađuje njegova napomena, da ono što ne može da se opiše rečima može da se izvede iz datog primera (Poulin, 1994: XIX), pošto je u nastavi voleo da problem demonstrira muzički. Koncept harmonske triade koji se pojavljuje na početku njegovog priručnika otkriva modernost njegovog harmonskog jezika, a njegovi bazični kompozicioni postupci, koji proističu iz general basa, očigledni su u njegovim "figurirajućim" preludijumima (npr C dur, I DTK).

Bah je dugo bio uporan u negovanju starog stila i oprezan u usvajanju vrednosti novog stila, stila koji je dugo smatrao "ispraznim" (Estalote, 2010). Mnogi savremenici se nisu sa njim slagali, naprotiv kritikovali su ga: Johann Adolf Scheibe nazvao je Bahov stil "otečenim i podbulim". U odnosu na prve tri sveske *Clavier-Übungen* (u prvoj se nalazi 6 Partita, u drugoj Italijanski koncert i Francuska uvertira, u trećoj orguljske kanonske varijacije) Bahova četvrta sveska predstavlja iznenađenje i zaokret (Williams, 2001). Bahov sin Karl Filip Emanuel već je bio objavio Pruske sonate, koje pripadaju novom ukusu, ali sam Bah nigde osim u *Goldberg varijacijama* nije pokazao sklonost ka novom virtuoznom i ležernom stilu, koji je iz njegove perspektive bio "bizaran" i "površan". Zato, u odnosu na druga Bahova dela, *Goldberg varijacije* predstavljaju iznenađenje: one odišu neobičnim, modernim jezikom koji se može uporediti sa jezikom Skarlatijevih sonata (objavljene 1738.g. u Londonu, pitanje je koliko je Bah sa njima bio upoznat) i Ramoovih komada (iz 1724.g. i 1728.g.) punih ukrštanja ruku. Obrazloženje za jedinstveni stil *Goldberg varijacija*, može se, po mišljenju autora, pronaći u činjenici da je Bah ovim varijacionim delom još 1733.godine imao nameru da konkuriše za titulu dvorskog kompozitora. "Dvorski", "bizaran", "teatarski" model Bah je imao u Kuprenovom opusu koji mu je bio dostupan, a koji se na frankofilskom Saksonskom dvoru poštovao kao uzor savršenstva.

Bahove *Goldberg varijacije* nisu ornamentalne niti karakterne već označavaju seriju metamorfoza osnovnog materijala zasnovanog na basu. Bah se u stvaranju *Goldberg varijacija* oslanja na izvanredne čakone i pasakalje savremenika (npr. Korelijeve i Dangleberove varijacije *La Folia* i Kuprenove *Les folies Françaises*). Njegov cilj je kao i Kuprenov: demonstracija osobenosti različitih stilova i mogućnost njihove interakcije. Akcenat je na umetničkom majstorstvu, čas virtuoznom, čas ornamentalnom ili

kontrapunktskom. Kupren je italijansku i francusku vrstu majstorstva odvojio u Apotezi Koreliju i Apotezi Liliju a njihovu sintezu predstavio u sonati "Mir na Parnasu". Bah je postupio drugačije: 30 varijacija je razbio u 10 grupa po 3, kao da je težinu transformacije i integracije stilova podelio na 10 (simboličkih) koraka. U *Goldberg varijacijama* jasno se razlikuje 10 grupa od po 3 varijacije od kojih je uvek jedna virtuoзна, tokatna italijanskog tipa, druga francuska igra a treća omiljena nemačka stroga polifona forma kanon; elementi ovih trilinga se mogu posmatrati kao teza, antiteza i sinteza. Autor ovog poglavlja sugeriše izvođaču koji sledi ideju "ujedinjenja ukusa", da primeni u svakom trilingu tri različita interpretativna postupka: italijanski-fluidan, egzaltiran, virtuozan, sklon efektima; francuski-racionalan, otmen, elegantan, prefinjen, ornamentisan, i nemački-striktan, stabilan, dosledan u polifoniji, čvrst u artikulaciji, bez suvišnih ukrasa. Uzor za interpretativno razlikovanje stilova izvođač može potražiti u delima bilo kog italijanskog, francuskog ili nemačkog kompozitora ranijih epoha: za italijanski-improvizacionu slobodu prisutnu u tokatama i partitama Freskobaldija, hromatizam Rosijevih tokata, pokretljivosti i iskričavost Skarlatijevih sonata; za francuski - pompeznosti Danglbera, "slatku melanholiju" Kuprena i koncertantnu akrobatiku Ramoa; za nemački - eleganciju svita i fantazija Frobergera, čvrstu polifoniju Bukstehudea i Matesona; kao uzor kombinacije francuskog i nemačkog stila, može se pozvati na Mufata, a kombinacije nemačkog i italijanskog na Hendla. Dovoljno je, u interpretaciji *Goldberg varijacija*, primeniti razlike stilova prepoznate u Kuprenovim Apoteozama i posmatrati *Golberg varijacije* kako pandan Apoteozama.

Za opravdanost tog postupka autor poglavlja nudi još jedno obrazloženje: karakteristično je da je Kupren svoje Apoteoze objavio u formi partiture, a ne odvojenih deonica što je do tada bilo neuobičajeno. Štampanje Apoteoza u partituri povezano je sa Kuprenovom željom da se dela izvode kao duo čembala, jer takva štampa olakšava interpretaciju, o čemu svedoči njegov predgovor, štaviše to je bila najčešća varijanta izvođenja, prva varijanta koja se podrazumeva. Naravno, on priznaje da postoji problem dugih držanih tonova koji se na čembalima moraju popuniti trilerima, ipak ton čembala je nenadmašan po pitanju briljantnosti i jasnoće (Beaussant, 1980, str. 296140). Dublji razlozi od praktičnih, zbog kojih Kupren daje prednost čembalima, jesu uniformnost intonacije i uniformnost boje zvuka koja obezbeđuje isticanje kompozicionog savršenstva u prvi plan. Isti razlozi mogli bi biti primenjeni i na postupke karakteristične za Baha i njegovo okruženje: čembalisti su bili kompozitori i u tom smislu najbolje obučeni muzičari, precizna intonacija čembala obezbeđivala je različite boje tonaliteta (u okviru sistema nejednake temperacije) što je bio bitan deo proučavanja kojima su se bavili barokni muzičari, a sjaj zvuka čembala bio je najadekvatniji za demonstraciju savršenstva kompozicije. Da je Bah promišljao istu problematiku potvrđuje njegovo delo *Umetnost fuge*, koje se može izvoditi u različitim instrumentalnim kombinacijama, objavljeno je u obliku partiture, ali istovremeno je pogodno, i sasvim korektno, njegovo izvođenje na jednom ili dva čembala (dve fuge za duo čembala). Za razliku od *Umetnosti fuge*, *Goldberg varijacije* nisu objavljene u partituri, već su napisane za čembalo sa dva manuala (jasna Bahova napomena zahteva korišćenje dva manuala uvek u varijacijama virtuoznog, italijanskog tipa), a dve boje (dva registra istog instrumenta) obezbeđuju iluziju kamernog zvuka. Bahova izričita napomena o primeni dva manuala u određenim varijacijama je nit koja vodi ka njihovom poređenju sa italijanskom omiljenom formom- trio sonatom. U skladu sa ovim može se reći da savremeni izvođači sasvim legitimno izvode *Goldberg varijacije* kao delo za sastav baroknog trija, analogno principu izvođenja *Umetnosti fuge*.

U *Goldberg varijacijama* kao demonstraciju italijanskog stila treba posmatrati varijacije broj 1, 5, 8, 11, 14, 17, 20, 23, 26, 29; kao "francuske" varijacije broj 2, 7, 10, 13, 16, 19, 22, 25, 28, i ariju; ostalo su "nemački" kanoni (uključujući i završni Quodlibet). Italijanske varijacije imaju svoj pandan u stavovima Apoteoze Koreliju, francuske u Apotezi Liliju, a trio sonata Mir na Parnasu bi se prisustvom kanona mogao uporediti sa Bahovim postupkom "ujedinjenja ukusa" i formiranja "eklektičkog stila".

¹⁴⁰ "Gudački instrumenti zadržavaju zvuk, dok čembalo to ne može tako da se zvuk mora popuniti dugim ornamentima. Ako se to učini, izvođenje neće biti manje prijatno jer se zvuk čembalo odlikuje briljantnošću i jasnoćom, koje drugi instrumenti ne poseduju" (prevod autora)

U Apotezi Koreliju Kupren se opredelio za čvršću konstrukciju, hromatiku i smeliji harmonski jezik, muzički tok je fluidan (notes égales), izraz je jasan (marqués). U Apotezi Liliju Kupren se koristi dijatonikom, konsonantnim harmonijama, bez iznenađenja i kontrasta, muzikom dominira atmosfera francuske opere, prisutna je francuska uvertira, graciozni baleti i deskriptivne scene silaska bogova i njihovih glasnika (u operi su ove scene bile zaglušene bukom mašina), a često je prisutna i ironija (npr. u stavu Rumor u suterenu). U *Goldberg varijacijama* postoje analogni postupci, što je očigledno iz sledećih notnih primera:

Kupren Apoteza Liliju

Bah Goldberg varijacije

1. francuska uvertira: Accüeil

1. Varijacija 16

2. balet : Air

2. Varijacija 19

3. deskriptivne scene: Rumeur Souteraine 3. Varijacija 28



Kupren Apoteoza Koreliju

Bah Goldberg varijacije

1. fluidan tok

1. Varijacija 5

Corelli bouvant à la Source D'Hypocrène



transformacije osnovnog motiva, *Goldberg varijacije* su više od toga: demonstracija transformacije stila ostvarene u simboličkim 10 koraka.

Napomena: Kompletan opus muzike za čembalo J.S.Baha može se naći na sajtu IMSLP.

13.6. Literatura

- [1] Abravaya, Ido: "*On Bach's Rhythm and Tempo*", Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel, Second corrected printing, ISBN 3-7618-1602-2, 2011
- [2] Beussant, Philippe: "*François Couperin*", Paris, Fayard, 1980
- [3] Chestopal, Victor: "*Temporal Correlation in the Goldberg Variations*", A thesis submitted in partial fulfillment of the Doctor of Music Degree (Art Study Programme) at DocMus, Sibelius Academy, 2010
- [4] Estalote, David: "*Unity of the Heart and Mind in the Music of J.S. Bach*", Music & Performing Arts, February 5, 2010 <http://www.curatormagazine.com/author/davidestalote/>
- [5] Gastoué, Amédée: "*Oeuvres complètes de François Couperin IV, Musique de chambre*", Introduction, Monaco, Éditions de Loiseau-Lyre, Les Remparts, 1933
- [6] Jones, Richard D.P: "*Baroque keyboard pieces*", Introduction, The Associated Board of the Royal Schools of music, Oxford, 1991
- [7] Kellner, Herbert Anton: "*The Mathematical Architecture of Bach's Goldberg Variations*", The English Harpsichord Magazine, Vol. 2, No8, 1981
- [8] Moriceau, Jean-Luc: "*Have we begun to listen to organisations?*", Tamara Journal of Critical Postmodern Organization Science, Vol 6, Issue 6.2, ISSN 1532-5555, 2007
- [9] Nyquist, Kristian: "*Goldberg variations*", CD, Le chant de Linos, CI 0404 (prema Hans Hermann Niemoller, "*Polonaise und Quodlibet-Der innere KosmosderGoldberg variationen Musik-Konzepte*, Nr 42, München, 1985), 2000
- [10] Peacocke, Christopher: "*The Perception of Music: Sources of Significance*", British Journal of Aesthetics, Published by Oxford University Press on behalf of the British Society of Aesthetics, Vol 49, Number 3, July 2009, pp. 257 – 275 DOI:10.1093/aesthj/ayp016, 2009
- [11] Poulin, Pamela: "*Johann Sebastian Bach's Precepts and Principles, for Playing the Thorough-Bass or Accompanying in Four Parts (Leipzig, 1738)*", translated with a comentary by Pamela L. Poulin, with a preface by Christoff Wolf, Clarendon Press. Oxford, 1994
- [12] Simmonds, Paul: "*Bach keyboard music*", Early Music, Oxford University Press, doi:10.1093/em/cap133, February 2010
- [13] Smith, Timothy A.: "*The Symmetrical Binary Principle*", 1997
- [14] <http://jan.ucc.nau.edu/~tas3/bin.html>
- [15] Williams, Peter: "*Bach, the Goldberg variations*", Cambridge UK, University Press, 2001

14.SIMBOLIKA BAHOVE UMETNOSTI FUGE¹⁴¹

14.1. Uvod

Moderna muzikologija se ne ograničava na polje muzičke teorije, muzičkih oblika i analizu historiografskih podataka o nastanku muzičkog dela. Ona širi svoj domen na polje filozofije, estetike i teorije kulture. Istorijska muzička dela, o kojima se čini da je sve već rečeno, se sagledavaju iz novog ugla. Analitičkim pristupom savremeni muzikolog produbljuje stilsku analizu, tragajući za značenjem muzičkih dela. Svako umetničko delo krije bogatstvo simbola, a muzika je po svojoj prirodi metaforična, tvrdi savremeni muzikolog Ferguson (Ferguson, 1973). Struktura, forma, razvijanje i transformacija muzičkog toka, ogledalo su vizija određenog umetnika, grupe, stila, epohe. Za razumevanje umetničkih dela potrebna je istovremeno filozofska i naučna svest, jer ona pripadaju istovremeno idejnom i materijalnom svetu. Preispituje se uloga interpretatora muzičkog dela i komunikacija interpretatora i publike. Dok se umetnički jezik kreće u okvirima fizičkih zakonitosti svojstvenih medijumu kojim se umetnik izražava, umetnički izraz zavisi od umetnikovog individualnog stava i odabira upotrebljenih sredstava. Analizira se individualni stil, ali i stilska pripadnost koja obuhvata vrednosne sisteme i duh vremena. Ovo su osnovne ideje na kojima počiva savremena disciplina tumačenja umetničkog dela – hermeneutika¹⁴². One predstavljaju polaznu tačku ovog poglavlja.

Svest da je idejni svet istorijski promenljiv jedan je od ključnih elemenata istorijski informisane izvođačke prakse. Savremeni interpretatori koji se deklariraju kao pripadnici pokreta "rane" muzike, ili poklonici "*istorijski usmerene izvođačke prakse*" (*historically informed performance practice*), preduzimaju kompleksne istraživačke poduhvate usmerene na tumačenje muzičkih dela pretklasičnih epoha, sa ciljem ostvarenja autentične interpretacije. U zbirci eseja "*Autentičnost i rana muzika*" (*Authenticity and Early Music*, Kerman, 1988) veliki broj autora posvećuje pažnju problematici autentičnosti interpretacije. Saglasni su da izvođač, koji svoje angažovanje bazira samo na upoznavanju istorijskih rukopisa, adekvatnih muzičkih instrumenata i izvođačke tehnike (ornamenatacije, artikulacije, tempa, agogičkih postupaka), neće biti u stanju da ostvari više od zanatskog savršenstva, artizma u interpretaciji. U pristupu umetničkim delima pretklasičnih epoha, neophodno je rekonstruisati istorijski kontekst, kako bi se shvatilo značenje koje su ta dela imala za prvobitnu publiku (Taruskin, 1988). Pošto muzika uvek iznova nastaje postupkom interpretacije, interpretatorovo razumevanje konteksta je bitno. Inspiracija interpretatora nije "čudesni" dar, već kompleks muzičkih, estetskih i komunikacionih sposobnosti. U muzici postoji najveća opasnost od manirizma, a manirizam i autentičnost su nepomirljive kategorije. Interpretatorovo intuitivno razumevanje je potreban, ali nedovoljan i nepouzdan faktor autentične interpretacije. U pristupu interpretaciji dela pretklasičnih epoha, u traganju za autentičnom interpretacijom, potrebno je rekonstruisati namenu i ulogu muzičkog dela, a to znači pored stilskih elemenata i potrebu za analizom sistema vrednosti društva ili kruga ličnosti kojima je delo bilo namenjeno.

¹⁴¹ U ovom poglavlju izložen je i tekst rada autora, saopšten u zborniku: Zbornik radova Akademije umetnosti Univerziteta u Novom Sadu, 2017, br. 5, str. 142-159, doi:10.5937/ZbAkUm1705142S, UDC 78.071.1:929 Bach J. S.

¹⁴² Hermeneutika ili "veština tumačenja" je disciplina koju je razvio Hajdeger (Martin Heidegger, 1889-1976), a u savremenu estetiku su je preneli Gadamer (Hans-Georg Gadamer, 1900-2002) i Gronden (Jean Grondin, 1955-). Gadamer ističe da je za razumevanje umetnosti određene epohe presudno definisati ugao gledanja, "perspektivu". Čak i pogrešna uverenja i predrasude doba u kom je delo nastalo, ukoliko su stvarno postojale kao deo uverenja, prema Gadameru, vode istinitom razumevanju (Gronden, 2010)

Savremeni interpretator muzike 19. i 20. veka često se oslanja na umetničku intuiciju, ali to nije dovoljno kada su u pitanju dela pretklasičnih epoha. Razlika je u tome što umetnička intuicija, počiva na sistematizovanom znanju i neprekinutoj interpretativnoj tradiciji za dela klasične i postklasične muzike, ali to ne važi i za dela pretklasičnih epoha. Ne samo da je tradicija bila prekinuta, već su promenjeni muzički instrumenti, njihova tehnička i akustička svojstva, promenjen je notni zapis, postupci improvizacije, kao i funkcija muzičkog dela. Umetnost pretklasičnih epoha nije zasnovana na principima autonomije umetnosti, oni su zavladaali evropskom umetnošću tek krajem 18. veka. Savremeni teoretičar barokne umetnosti Ralf Toman, ističe da je umetnost baroka bila ideološki obojena, imala je jasnu funkciju stvaranja iluzije savršeno uređenog sveta (Toman, 2010). Principi koje je sledio barokni umetnik bili su retorički i filozofski “očarati i pokrenuti” (*delectare e movere*). Ostvarenje tih principa istovremeno je obezbeđivala ekspresivnost izvođača i idejni koncept umetničkog dela koji je postavio kompozitor. Delovanje koncepta je, prema Hermanu Baueru podrazumevalo transformaciju misli kroz nekoliko stupnjeva sa krajnjim ciljem prenošenja ideološke poruke.

Ovo poglavlje je posvećeno tumačenju značenja koje je Bahovo delo *Umetnost fuge* (*Die Kunst der Fuge*) imalo za uski krug savremenika kojima je bilo namenjeno. U toku 19. i 20. veka, ovo delo razmatrano je iz različitih aspekata: analize kontrapunktskih postupaka, oblika, tonalnog jezika, instrumentacije, historiografskih podataka. Među brojnim tekstovima posvećenim ovom delu, značajno mesto zauzima izvestan broj simboličkih tumačenja. Autor poglavlja donosi jedan novi pogled na delo: kao aktivan interpretator i pripadnik istorijski usmerene izvođačke prakse odlučuje se na pokušaj primene hermeneutike. Polazeći od stava da Bahovo delo nije samostalan artefakt, već delo namenjeno komunikaciji sa određenom specifičnom društvenom grupom, autor poglavlja traga za njegovim potencijalnim skrivenim značenjem. Ukoliko je delo i bilo javno izvedeno u vremenu kada je nastalo (a postoje pretpostavke da nije), tradicija izvođenja je bila prekinuta. Može se reći da nam je poznata samo duga tradicija njegove reinterpetacije. Svaka naredna epoha (romantizam, moderna) je ostavila na delu svoj pečat. Ovo Bahovo delo je od najupečatljivijih primera u istoriji muzičke umetnosti u odnosu na mogućnost različitih tumačenja (počev od odabira instrumentacije, tempa, redosleda stavova, celine ili parcijalnosti, opšte atmosfere, ekspresije ili odsustva ekspresije). Kao i druga dela ranih muzičkih epoha, i ovo delo odlikuje se jednostavnim notnim zapisom (koji je nepotpun, iz aspekta savremenog interpretatora): nema oznaka tempa, artikulacije, dinamike, ornamentacija je vrlo oskudna. Premda je pripadnik istorijski usmerene izvođačke prakse obučen da se orijentiše u takvom notnom zapisu, ipak, neka pitanja i za njega ostaju otvorena. Muzika je jezik, koji nosi značenje, a ono se ne može otkriti gramatičkom analizom teksta. Ključ razumevanja skriven je u estetičkom i simboličkom kodu vremena.

14.2. Pregled raznovrsnih pristupa Bahovom delu

Bahovo delo *Umetnost fuge* predstavlja ne samo vrhunac njegovog opusa već, po stepenu složenosti i vrhunac kontrapunktske tehnike. Tokom 19. i 20. veka, ono je često bilo okarakterisano kao “apstraktno i neekspresivno”. U poglavlju se predlaže primena postupaka istorijski usmerene izvođačke prakse koja ovo delo može da objasni na novi način. Ona se kreće u dva smera: razotkrivanje simbolike koju je delo sadržalo iz perspektive njegovih savremenika; i primena istorijskih instrumenata i izvođačkih postupaka. Hermeneutički postupak razotkrivanja značenja dela zasnovan je na podacima o istorijskim okolnostima nastanka dela i usvajanju dokaza savremenih muzikologa o prisustvu Bahove inspiracije pitagorejskom doktrinom u delu. Originalno simboličko tumačenje demonstrira se komparativnom analizom tema i hermetičkih ideja.¹⁴³ Povezivanje Bahovog dela sa hermetikom

¹⁴³ Ideje hermetičara o mističnoj moći i dejstvu muzike potiču iz firentinskog kruga orfičara, i prenose se u barok.

prestavlja pokušaj rešenja zagonetke koju ovo Bahovo delo, više od dva veka, postavlja generacijama teoretičara, muzikologa i interpretatora.

Teza koju je Forkel postavio 1802. godine, da je Bahov rad bio pedantan pokusaj da se demonstriraju svi načini na koje jedna tema može kontrapunktski da se tretira, pripada logici 19. veka. Osnov ove logike je da se delo posmatra kao autonomno umetničko delo: muzici se negira značenje, ona se svodi na formu, a analitički pristup delu svodi se na formalnu analizu. Posledica tog stava je da se često ističe samo intelektualna strana Bahovog dela. Moderni kompozitori takođe ovo delo navode kao primer čiste, apsolutne muzike. Sa druge strane, paradoksalno, govori se o poetskoj i emocionalnoj snazi dela, bez objašnjenja odakle ona dolazi. Markam (Marcham, 2001) daje pregled različitih tumačenja Bahove *Umetnosti fuge* tokom 19. i 20. veka: David (Hans T. David) podseća da Bahovo delo nije teoretski priručnik, već umetničko delo i ističe da gustina kontrapunktskog rada doprinosi ekstremnom emotivnom intenzitetu (Marcham, 2001: 36); Volf (Cristoph Wolff) konstatuje da se univerzalnost Bahove umetnosti prepoznaje u sistematičnosti otkrivanja i "iscrpljivanja" tradicionalnih i novih kompozicionih tehnika (Marcham, 37); Hauptman (Moritz Hauptmann, *Erläuterungen zu Johann S Bach 'Kunst der Fuge'*, 1841) smatra da je kod Baha fuga izgubila ekspresivnost koju je imala za druge barokne muzičare; Hanslik (Eduard Hanslick, 1825-1904) izjednačava formu i sadržaj (Hanslick, 1977), ali umanjuje vrednost fuge u poređenju sa sonatom, te fugi poriče programski narativni karakter (Marcham, 42). Iz ovih primera vidi se da je diskusija o generičkoj prirodi dela, dubokoj i tajnoj vezi strukture tona i strukture univerzuma, bila potpuno zanemarena. Može se konstatovati da je to zanemarivanje bilo sa namerom izbegavanja svega metafizičkog i mističkog.¹⁴⁴ Ni intelektualna, ni estetička kvalifikacija dela ne odgovaraju Bahovom konceptu. U poglavlju se predlaže novi pogled na Bahovo delo *Umetnost fuge*, koji proizlazi istovremeno iz snažnog osećaja celovitosti i specifične cikličnosti dela, i istorijskih razmatranja koja se odnose na prisustvo neoplatonističkih ideja u renesansnoj i baroknoj umetnosti.

14.3. Namena dela

Savremeni teoretičar Jozef Kerman (Joseph), tvrdi da se "arhaični" impuls može primetiti u svim poznim Bahovim delima (Kerman, 2005). U prilog toj tvrdnji on komentariše naziv *contrapunctus* (a ne fuga) koji Bah koristi za pojedinačne komade u *Umetnosti fuge*.¹⁴⁵ Kerman kao inspiraciju za nastanak *Umetnosti fuge* vidi Bahovu želju da polovinom 18. veka objasni i protumači, već zastarelu, ali ne i prevaziđenu ulogu polifonije u muzici. Kerman nije dalje razvio svoje zapažanje, ali je dao značajan impuls za traganje za potencijalnom simbolikom Bahovog dela. Pošto je period kojim je u umetničkoj muzici dominirao kontrapunkt bila prethodna epoha renesanse, traganje za simbolikom ovog dela nastalog polovinom 18. veka, vodi ka razmatranju filozofskih i estetskih shvatanja prisutnih u renesansi. Latinski naziv koji Bah koristi upućuje na Rim, Italiju i kompozitora kao što je Palestrina, iako

¹⁴⁴ Hauptman je bio prvi koji je izvršio razdvajanje nemačke od italijanske i francuske tradicije: "fugue is to music what the Gothic style is to architecture, the Sonata corresponding in form to the Hellenic", ("fuga je za muziku ono što je gotski stil u arhitekturi, sonata odgovara helenskom", prev. autora), na osnovu čega u paru sonata-fuga uočava antitezu različitih kultura. Početkom 20. veka i tokom Trećeg Rajha delo je bilo povezana sa nemačkim kulturnim idiomom, o čemu govori Markam u poglavlju *Nationalism in The Art of Fugue* (Marcham, 2001). Usled toga je i nakon drugog svetskog rata, negativna konotacija nacionalističkog pristupa, imala za posledicu izbegavanje metafizičkog tumačenja dela.

¹⁴⁵ "As for Bach's use of the solemn term "contrapunctus" that accords with his evident intention in *The Art of Fugue* to control counterpoint as a universal principle, rather than simply the genre of fugue." ("Bahova upotreba dostojanstvenog termina "kontrapunktus" u skladu je sa njegovom namerom da u *Umetnosti fuge* tretira kontrapunkt kao univerzalni princip a ne jednostavno kao žanr fuge", gde pod žanrom podrazumeva kompozicionu tehniku, primedba i prevod autora poglavlja) (Kerman, 2005:37).

su Bahove aktivnosti (kantora crkve Sv. Tome u Lajpcigu) i uverenja bili vezani za protestantsku Nemačku i nemački jezik.

Umetnost fuge je poslednji u nizu Bahovih monotematskih ciklusa¹⁴⁶, nastalih kao ponuda za prijem u članstvo Miclerovog (Lorenz Christoph Mitzler)¹⁴⁷ udruženja umetnika. U Bahovoj biografiji je evidentno prisustvo interesovanja za pitagorejsku filozofiju. Bah je bio blizak sa Gesnerom (*Johann Matthias Gesner*)¹⁴⁸, čiji je student Micler postao Bahov učenik. Micler je osnovao udruženje umetnika i naučnika i predložio Bahu da mu se pridruži u junu 1747. godine.¹⁴⁹ Društvo je bilo posvećeno studijama pitagorejske filozofije i jedinstva muzike, filozofije, matematike i nauke. Bah je svojim ličnim aktivnostima bio veoma blizak osnovnim idejama ovog društva. Naime, Bah je proučavao teoriju štimovanja (temperacije) dvanaesttonske skale i gradnje orgulja, što je podrazumevalo poznavanje pitagorejske teorije.¹⁵⁰ Istraživanje temperacije Bah je bazirao na delima teoretičara muzike Verkmajestera (*Andreas Werckmeister*) i povezivanju teorije temperacije sa razumevanjem fizičkih i akustičkih zakonitosti, novim kosmološkim teorijama (Kopernika, Keplera, Đordana Bruna, Galileo Galileja), kao i ka poimanju uloge i moći muzike. Verkmaester je imao transcendentalne ideje o vezi kontrapunkta i kretanja planeta. Teoretska osnova za ovakvu viziju muzike bilo je Keplerovo delo Harmonija sveta (*Johannes Kepler, Harmonices mundi*, 1619) u kome se harmonično kretanje planeta povezuje sa harmoničnim proporcijama u muzici. Kepler je 1608. godine takođe objasnio i Fibonačijev broj, a 1611. godine je objavio svoje otkriće u delu O šestougaonoj zmiji (*De nive sexangula*) u kome govori o dodekaedronu i ikosaedronu. Kepler Fibonačijevu proporciju naziva "božanskom" (Kerman, 2005). Čak i ako odbijemo mogućnost da je Bah u potpunosti prihvatao mistične ideje o moći muzike zasnovane na njenim fizičkim svojstvima i analogiji sa kosmološkim otkrićima, može se sa sigurnošću pretpostaviti da ih je dobro poznao i proučavao.

14.4. Struktura dela

Analizom rukopisa utvrđeno da je ovo delo Bah započeo još 1740. godine (prva verzija iz 1745. postoji u Berlinskoj *Staatsbibliothek*), a da je u vreme smrti vršio reviziju dela (Sylvestre, 2010: 177). Poredak fuga i sastav ciklusa su problematični, jer se prva i finalna verzija razlikuju po broju, redosledu i

¹⁴⁶ *Muzička žrtva; Goldberg varijacije*; i kanonske varijacije na koral "Vom Himmel hoch da komm' ich her".

¹⁴⁷ Micler je bio polimat, član naučne zajednice, studirao je teologiju, muziku, kompoziciju, pravo, medicinu, bio je dvorski bibliotekar i matematičar i član Erfurtske Akademije Nauka.

¹⁴⁸ Njih dvojica su se upoznala u Vajmaru, gde je 1730. godine Gesner postao rektor u Thomasschule, a Bah bio kantor, tako da su bili u redovnom kontaktu. Gesner je predavao grčku filozofiju sa akcentom na pitagorejsku misao i Jamblikusovo (Iamblichus) shvatanje muzike kao demonstracije sveprisutnih racionalnih odnosa. Bah mu je posvetio Canon a 2 perpetuus BWV1075.

¹⁴⁹ Hendl i Telemann su tada već su bili članovi. U biblioteci društva nalazila su se dela naučnika, matematičara, fizičara astronoma (kao što su Lajbnic, Kepler, Njutn), ali i delo neoplatoničara i mistika Roberta Flada (Robert Fludd, *Monochordum mundi symphonicum*, 1622.).

¹⁵⁰ Kraj epohe renesanse i početak baroka su ključni za formiranje barokne teorije temperacije. Iako je jednaku temperaciju otkrio već Italijan Carlino (Zarlino), a razmatrao je i Maren Mersén, većina baroknih muzičara smatrali su je neinteresantnom i veštačkom i prednost su davali nejednakoj temperaciji. Predstavnici istorijski usmerene izvođačke prakse joj posvećuju posebnu pažnju (Detaljnije objašnjeno u radovima: Obrazloženje doktorskog umetničkog projekta Svetlana Stojanović Kutlača, *Pristup interpretaciji karakternih komada francuskog baroknog kompozitora Fransoa Kuprena baziran na platonističkom konceptu univerzalne harmonije*, FMU Beograd, 2012; i Svetlana Stojanović Kutlača, *Energija modusa*, zbornik radova *Tradicija kao inspiracija*, Banja Luka, 2014.

strukturi fuga. Finalni poredak iz 1751. godine¹⁵¹ se uobičajeno tumači kao “pedagoški”, jer očigledno izlaže postupno usloznavanje kontrapunktskih tehnika. Simboličko tumačenje dela, moglo bi da pruži jasniji odgovor o poretku fuga nego analize istorijskih fakata o momentu nastanka verzija. Naime, ukoliko delo iznosi ideju višeg reda nego što je demonstracija tehnike, ta ideja bi mogla da bude ključ za korigovanje poretka fuga. Završna stranica poslednje fuge u kojoj se pojavljuje tema b-a-c-h (potvrđeno analizom rukopisa) napisana je nekoliko meseci pre Bahove smrti (Sylvestre, 2010: 178), tako da veliki broj teoretičara odbija ideju da je Baha “smrt omela” da ovu fugu i celo delo završi. Nezavršenost ciklusa bi mogla da bude i namerna, simbolička, a pojava teme sa Bahovim imenom bi mogla da se protumači kao Bahov potpis. Njegovo interesovanje za predbarokne epohe navodi na pomisao¹⁵² da je ostavivši delo nezavršenim, zapravo želeo da demonstrira ideju o ograničenjima čoveka, pojedinca, naspram ideje celovitosti i savršenstva.

Neki savremeni teoretičari iskazali su sumnju u cikličnost ovog Bahovog dela, na osnovu činjenice da u delu ne postoji razvijena ideja cikličnosti u smislu neke poznate barokne forme kao što su kontrapunktske varijacije. Kerman kaže da ne treba uzimati ozbiljno muzički osećaj o sveobuhvatnosti dela, i postavlja pitanje koja bi to vrsta cikličnosti bila ukoliko se ona pretpostavi (Kerman, 2005:49). Delo čini 14 fuga i 4 kanona, koji mogu da se izvode nezavisno, jer ništa u notnom zapisu ne ukazuje na zabranu tog postupka. U prilog toj tvrdnji idu i razlike između verzija. Ipak, pošto je sam Bah vršio reviziju dela, ono je bilo u procesu nastajanja, pa je finalna verzija svakako najbliža njegovoj uobličenoj zamisli. Snažno prisustvo jedinstva, može potvrditi uporedna teoretska analiza tema (Primer 1) koje se sve mogu izvesti iz početne. Dakle ciklus je monotematičan. U *Contrapunctus* I, Kerman konstatuje “negativnu virtuoznost”, odnosno odsustvo strete, diminucije, kontrasubjekta i epizoda, a kako se pred kraj pojavljuje retorički zastoj, uvodi pretpostavku da je ova fuga nastala postupkom improvizacije. Upravo jednostavnost i improvizacioni karakter ove fuge, može se zaključiti uprkos Kermanovom stavu, ukazuju na to da je ona početak obimnije celine, a ne samostalno delo. U *Contrapunctus*-u VIII se dolazi do značajnih tematskih promena - uvođenja tema čija srodnost sa početnom temom nije odmah očigledna. Stiče se utisak da počinje potpuno nezavisan odsek: prva tema je hromatska i prema Kermanu “zmijolika” (Primer 1).¹⁵³ Njeno povezivanje sa Keplerovom idejom *O šestougaonoj zmiji* razotkriva nam značajnu simboliku nastanka sveta, razvoja svih neživih i živih formi i večitog toka. Treću temu Kerman označava kao “enigmatsku”, jer zvučno deluje kao pitanje isprekidano dramatskim pauzama (Primer 1). Ista tema se u izmenjenoj formi pojavljuje u *Contrapunctus*-u X (najekspresivniji u celom ciklusu), gde je ritam prve verzije očuvan, ali se menja smer dva motiva prekinuta pauzom, što Kermana asocira na odnos svetlosti i tame (Kerman, 2005). “Enigmatska” tema prožima i *Contrapunctus* XI, ali u ublaženoj “jednosmernoj” verziji (kao i *Contrapunctus* VIII) i potom nestaje. Trebalo bi postaviti pitanje zašto i da li su “enigmatska” tema i njene varijante slučajno postavljene na ovom mestu u Umetnosti fuge? Dok se kulminacija dela nalazi

¹⁵¹ Mateson (Johann Mattheson) je još u 18. veku grupisao kontrapunkte na sledeći način: *Contrapuncti I-IV*, jednostruke fuge; *Contrapuncti V-VII*, kontra-fuge; *Contrapuncti VIII-XI*, dvostruke i trostruke fuge; *Contrapuncti XII-XIII*, fuge u ogledalu; *The four canons*; *Contrapunctus XIV*, trostruka nedovršena fuga. Postavlja se pitanje da li poslednja, nedovršena, fuga uopšte pripada ciklusu i da li je možda trebalo da bude četvorostruka. K.F.E. Bah (Carl Philipp Emanuel Bach) je napisao da je njegov otac umro dok je komponovao ovu fugu. Najskorija istraživanja pokazuju da to nije tačno, da je Bah napustio (ili ostavio namerno nedovršenim) ovaj komad nekoliko meseci pre smrti. Ne zna se pouzdano da li 4 kanona uopšte pripadaju *Umetnosti fuge*, da li im je mesto na kraju i koji je njihov poredak (Golomb, 2006).

¹⁵² U skladu sa arhaičnom srednjevakovnom ideologijom Avicene. Ibn Sina (latinizovano Avicena, 980-1037) je zastupao metafizičko učenje prema kome proces svetskog zbivanja nema početka ni kraja u v remenu. Posledica ovog stava je nedovršenost arabeski u islamskoj umetnosti koja dočarava beskraj. Ideja o beskonačnosti, nedovršenosti, beskraju, se prenosi u evropsku kulturu i jasno je izražena već u stavovima pripadnika firentinskog kruga filozofa neoplatoničara od kojih su najznačajniji Fičino (Marsilio Ficino), i Mirandola (Giovanni Pico della Mirandola). Preko ovih umetnika, ova ideologija se prenosi u italijanski, a potom i evropski barok.

¹⁵³ Prisustvo hromatike i naizmeničnog kretanja tonova oko jedne ose.

u odseku *Contrapunctus* VIII-XI, virtuoznost kulminira u sledećem - *Contrapunctus* XII-XIII, nakon čega *Contrapunctus* XIV, ponovo u dvodelnom taktu odiše mirom i spokojstvom.

14.5. Različiti pristupi interpretaciji

Može se pouzdano tvrditi da je Bahovo delo *Umetnost fuge* primarno bilo namenjeno izvođenju na čembalu (ili orguljama bez pedala), jer je u prvoj verziji zapisano u dva linijska sistema, formatu uobičajenom za instrumente sa dirkama. U finalnoj verziji je delo objavljeno u četiri linijska sistema, gde je svaki glas izložen odvojeno u jednom sistemu. Pošto je Bah umro 1750. godine, pre nego što je potpisao konačnu verziju objavljenu 1751. godine ostaje otvoreno pitanje instrumentacije. Uri Golomb razmatra potencijalnu pedagošku namenu *Umetnosti fuge*¹⁵⁴ dajući prednost izvođenju dela na čembalu (ili na dva čembala u izvođenju učenika i učitelja), u cilju podučavanje učenika tehnici kontrapunkta. Golomb dodaje da je *Umetnost fuge* prevashodno intelektualno delo "delo za oči a ne uši" (Augenmusik), za njega je ova muzika primer konstrukcije koja se mora uočiti, analizirati i pratiti! Ovim stavom Golomb negira važnost ekspresivnosti, prednost daje konstruktivnosti i pozicionira Bahovo delo izvan savremene epohe. Vanmuzičko značenje, koje Golomb ističe, ostaje u domenu muzičke kompozicione tehnike.

Neki umetnici su, na osnovu subjektivnog doživljaja, pretpostavili simboličko značenje "*Umetnosti fuge*": Epštajn (Paul Epstein) u njemu vidi "uobličene božanskog poretka, rast prirodnih formi, ćelija i kristala, odraz dubokih psiholoških struktura" ; neki su pokušali da dokažu prisustvo numeričke simbolike brojeva i matematičke simbolike Fibonačijevog niza (L.Sylvestre, M.Costa). Pojedini autori eliminišu ekspresivnu vrednost dela kao Rozen (Charles Rosen)¹⁵⁵, dok neki naprotiv, u ovom delu vide najekspresivnije stranice Bahovog opusa. Razlike među njima potiču od diferencijacije u poimanju polifonije koja se može shvatiti kao odsustvo drame, mirna koegzistencija, ili upravo suprotno, kao tenzija. Da je emocionalni odgovor na umetničko delo bio centralna ideja baroknog stila potvrđuje Toman, jer je cilj barokne muzike bio "očarati i pokrenuti." Bahovo delo je veoma bogato hromatizmom i disonancama, harmonskom tenzijom koje ga čine bogatim u izrazu; Bah ujedinjuje snagu renesansnih konstruktivnih postupaka sa baroknim imperativom pobuđivanja emotivnog odgovora. Kao potvrda prisustva baroknog stila u delu se pojavljuje dramatičan retorički zastoj u *Contrapunctus* I, V i XIII; ostvareni su različiti karakteri (elegancija dominira u *Contrapunctus-a* VI "*in stylo Francese*", *Contrapunctus* IX je herojski, *Contrapunctus* XIII zanosan i razigran); prepoznaju se i karakteristični ritmovi baroknih igara (prvih 11 fuga su u ritmu alemande, *Contrapunctus* XII *rectus&inversus* u ritmu sarabande, *Contrapunctus* XIII *rectus&inversus*, prvi i treći kanon su u ritmu žige). Ekspresivnost u velikoj meri zavisi od medija interpretacije, ali još više od vizije izvođača. Da li umetnik u kontrapunktu vidi umirujuće sredstvo ili konflikt i tenziju, uticaće na način interpretacije. Primetna je velika razlika između koncepcija klasičnih umetnika (bilo da je njihov medij klavir, gudački kvartet ili orkestar) i pripadnika istorijski informisane izvođačke prakse upravo zbog različitih

¹⁵⁴ "Bach's *Art of Fugue* as the archetypal example... is a work in which the listener's attention should be drawn to "the way the material is handled"; the music's "expressive and dynamic features" – or lack thereof – are of marginal importance ("Bahova *Umetnost fuge* je arhetipski primer... delo u kom se slušaočeva pažnja skreće na način na koji se materijal obrađuje; ekspresivna i dinamička svojstva muzike - ili njihov nedostatak su sporedni" (prev. autora) (Uri Golomb, 2006:1).

¹⁵⁵ Rozen opisuje delo *Umetnost fuge* kao hladno i strogo, i tvrdi da Bah nikad ranije nije napisao nešto tako "ogoljeno".

koncepcija. Poklonici istorijski usmerene izvođačke prakse¹⁵⁶ koriste retoričko fraziranje, koje oživljava kompleksni kontrapunktski diskurs, uvode raznovrsnu artikulaciju i metričku akcentuaciju, generišući raznovrsne pokrete i plesne ritmove (movement and momentum) kojima mogu da profilišu individualni karakter svake fuge i kanona. Interpretacija poklonika HIP-a ne počiva samo na poznavanju stilskih karakteristika i korišćenju odgovarajućih instrumenata. Oni traže smisao, značenje, poruku koju treba preneti. Ukoliko je ta poruka mistična i magijska, oni je prihvataju i prenose.

14.6. Simbolika brojeva

Numerički simbolizam su uočili mnogi istraživači Bahovog opusa. To je simbolika tipa “numeričkog alfabeta”: svakom slovu se pridružuje broj u skladu sa pozicijom u alfabetu, pa je Bahov broj b-a-c-h=2+1+3+8=14. Kako se ovaj broj može povezati sa pozicijom završne fuge Contrapunctus XIV, u kojoj se kao treća tema pojavuje upravo tema b-a-c-h, celo delo je označeno kao “Bahov testament”. Autori rada “Matematička arhitektonika Bahove *Umetnosti fuge*” (*The mathematical architecture of Bach's "The Art of Fugue"*) Silvestre (Loï Sylvestre) i Costa (Marco Costa) dokazuju prisustvo Fibonačijevih brojeva u *Umetnosti fuge* (Sylvestre, Loï & Costa, Marco, 2010). Fibonačijev niz¹⁵⁷ odgovara mnogim pojavama rasta u prirodi. Oni smatraju da je matematički pravilna arhitektonika dela verovatno posledica “naučnog smisla” koji su Bah i njegovi savremenici pripisivali kontrapunktu. Potvrđeno prisustvo Fibonačijevog niza je demonstracija pitagorejskih shvatanja u Bahovom opusu. Egzaktne numeričke proporcije u *Umetnosti fuge* nisu prepoznatljive slušaocu, skrivene su u makrostrukтури dela, naziru se tek kad se odsluša celina, ukoliko je pamćenje slušaoca dovoljno dalekosežno. Postoje, međutim, druga muzička svojstva: tematika, hromatika, ekspresivnost za čiju realizaciju je presudna uloga interpretatora. Potrebno je učiniti jedan korak dalje od matematičke simbolike, jer pitagorejska doktrina osim matematičke sadrži i mističku, ezoteričku dimenziju; ona je temelj ideje o postojanju “univerzalne harmonije”.

Trag ideje univerzalizma, “harmonije univerzuma” ili “univerzalne harmonije” može se pratiti od najranijih civilizacija do početka modernog doba. Ideja univerzalizma je ideja o saglasnosti delova sa celinom.¹⁵⁸ Iz ove ideje potiču dve osnovne ideje zapadne civilizacije:

- A) ideja homogenosti, jedinstva
- B) ideja promene, razvoja, usavršavanja

¹⁵⁶ Kao primer mogu poslužiti snimci integralnih izvođenja *Umetnosti fuge*: čembalista Gustava Leonarda (Gustav Leonhardt) i Bredli Brukšira (Bradley Brookshire); kamernih ansambala Musica Antiqua Köln (Archiv Produktion), Concerto Italiano ili Hesperion XX.

¹⁵⁷ Fibonačijevi brojevi su povezani sa “zlatnim presekom”, iracionalnim brojem čija je vrednost oko 1,6 (definicija: duž je podeljena u skladu sa zlatnim presekom kada se cela duž prema većem delu odnosi kao veći prema manjem). Ovaj broj se povezuje sa Pitagorom i pentagramom koji je bio njegov simbol. Prvi put se spominje u Euklidovim *Elementima*, u renesansi je ponovo otkriven kroz tekstove neoplatoničara, nakon čega postaje *pravilo zlatnog preseka* u umetnosti.

¹⁵⁸ Ideja univerzalizma ima egipatsko poreklo, i pripisuje se Hermesu Trismegistosu savremeniku Mojsija. Nosioci ove ideje u antičkoj Grčkoj su Pitagora, Parmenid i Platon. U helenizmu je prisutna u filozofiji Plotina. U ranom hrišćanstvu se pojavljuje kod Boecija i Sv. Avgustina. Klasični pisac koji je preneo Pitagorejske ideje najvećem broju čitalaca je Ovidije.

Tokom renesanse se obnavlja ova ideja u delu Nikole Kuzanskog¹⁵⁹, a u umetnosti se zasniva na imaginaciji sa glavnim nosiocima Albertijem (Leon Battista Alberti, 1404-1472) i Leonardom da Vinčijem (Leonardi di ser Piero da Vinci, 1452-1519)¹⁶⁰. Marsilo Fičino (Marsilio Ficino, lat. Marsilius Ficinus, 1433-1499)¹⁶¹ prevodi tekstove 13 smaragdnh tablica koji se pripisuju Hermesu Trismegistosu. Doktrina sadržana u njima (hermetika) za renesansne umove postaje model "tajne kreativnosti". Ona se provlači kroz dela naučnika od Keplera do Njutna, matematičara od Dekarta do Lajbnica¹⁶² i filozofa od Mersena do Getea. Pomak od aristotelijanske fizike ka platonističkoj matematičkoj metafizici dovodi do obnove misticizma, ali i do procvata umetnosti u renesansi. Misterija stvaranja je centralna enigma pitagorejske metafizike i prema poetici razvijenoj na bazi pitagorejske kosmologije, uzročno – posledični odnosi povezuju ceo fizički svet, značenje dela leži u konceptu, a umetničko delo predstavlja najviše čovekovo dostignuće¹⁶³.

Može se pretpostaviti da je Bah bio upoznat sa ovim idejama. U trenutku kada stvara delo kojim treba da pristupi udruženju umetnika, moguća je (osim demonstracije svog znanja o kontrapunktskoj tehnici) njegova želja da demonstrira prihvatanje pitagorejskih ideja. Usporedna analiza Bahovih tema iz Umetnosti fuge i tekstova 13 smaragdnh tablica otkriva srodnost, inspiraciju, čak i prisustvo (u renesansi omiljene) "tonske deskriptivnosti":

- Smaragdna tablica 1: *Verum, sine mendatio, certum et verissimum* (Prevod sa latinskog: Istina, bez laži, pouzdana i iskrena). *Contrapunctus* I svojom jednostavnom strukturom ukazuje na iskonski pojam "istine". Prva tema na kojoj počiva celo Bahovo delo zasnovana je na trozvuku, koji je utemeljen na akustičkim zakonitostima, istinito je je dakle ono što je realno zasnovano u prirodi;
- Smaragdna tablica 2: *Quod inferius, est sicut quod est superius, et quod est superius est sicut quod est inferius ad perpetranda miracula rei unius* (Prevod sa latinskog: Ono što je dole odgovara onome što je gore, a što je gore odgovara onome što je dole, kako bi se izvršile čarolije jedine operacije). "Ono što je dole odgovara onom što je gore" asocira na kontrapunktski postupak inverzije. Temu i njenu inverziju povezuje čvrsto idejno jedinstvo analogno načinu na koji je materijalni svet "ogledalo" idejnog. Evidentno je da je tema *Contrapunctus*-a III inverzija prve teme. Samo u ovom slučaju Bah je promenio redosled;
- Smaragdna tablica 3: *Et sicut omnes res fuerunt ab uno, meditatione unius: sic omnes res natae fuerunt ab hac una re, adaptatione* (Prevod sa latinskog: Kao što su sve stvari potekle od jedan, od

¹⁵⁹ Nikola Kuzanski (1401–1464), bavio se relacijom čoveka, prirode i Boga, imanentnog i transcendentnog. On uvodi ideju promene, što je znak odvajanja od aristotelijanstva i obraćanja platonističkoj viziji sveta. Najvažnija posledica njegovog misticizma je ideja da je umetnost iznad prirode jer proizilazi iz uma.

¹⁶⁰ Leonardo da Vinči se bavio dinamikom, rastom, kretanjem i propadanjem sveta. Leonardo razvija "matematičku" ideju kreativnosti: sve (kao i crtež) počinje od tačke, beskonačno male jedinice, potom sledi akumulacija bilo fizička, psihološka ili idejna. On uspostavlja analogiju između geometrije i stvaranja, uvodi koncept *mentalne progresije ideja* u postupku kreacije.

¹⁶¹ Fičino iznosi na svetlost dana platonističko uverenje da poezija izvire iz zanosa, a ne iz naučenih tehnika što će transformisati odnos prema umetnostima, a posebno shvatanje muzike. U delu "Knjiga Sunca" (*Liber de Sole*) on zvucima i muzici pripisuje okultnu moć. Ovo je podstaklo seriju orfičkih teza njegovog učenika, mladog filozofa Pika dela Mirandole (Pico della Mirandola), koje su postale baza elitističkog firentinskog kulta Orfičke muzičke magije. (Tomlinson, 1988)

¹⁶² Harmonijom se bavi i veliki nemacki filozof i matematičar Lajbnic (1646–1716), on uvodi ideju "prestabilirane harmonije univerzuma".

¹⁶³ U poslednjoj knjizi Ovidijevih *Metamorfoza* nalazi se tema koja je privukla pažnju renesansnih mislilaca: cikličnost promena prisutna je u kosmosu kao i u čovekovom životu, to je optimistično viđenje transformacije bez kraja, večnost se predstavlja simbolom kruga. Platonistička tradicija ne tvrdi da je spoznaja samo naučno zasnovana niti ograničena na simetriju, proporciju i harmoniju, ona ima i ezoteričnu stranu: intuiciju i imaginaciju, a umetnik do nje stiže putem ekstaze.

jedine misli, tako su sve stvari nastale od ove jedine stvari prilagođavanjem). Sve teme se razvijaju iz jedne, a Bah postupak transformacije, započinje najpre uvođenjem punktiranog ritma u temi *Contrapunctus*-a II. Ovaj ritam najavljuje uzburkanost i unutrašnje previranje koje će dovesti do razvoja;

- Smaragdna tablica 4: *Pater eius est Sol, mater eius Luna, portavit illud ventus in ventre suo, nutrix eius terra est* (Prevod sa latinskog: Otac njegov je Sunce, majka njegova je Mesec, Vetar ga je nosio u utrobi, Zemlja je njegova hraniteljka. U ovoj tablici prisutni su sibmoli četiri elementa: vatre (sunce), vode (mesec), vazduha (vetar) i zemlje, njihovo jedinstvo obuhvata simboliku života. Prvu celinu od četiri monotematske fuge zaokružuje *Contrapunctus* IV. On počiva na temi u inverziji, ali je znatno duži i složeniji, kao da obuhvata prethodna tri kontrapunkta. Osminski motiv iz poslednjeg takta teme u gustom preplitanju i sa čestom promenom smera asocira na vetar. Bah uvodi hromatiku koja objedinjuje raspoloživ tonski materijal;
- Smaragdna tablica 5: *Pater omnis thelesmi totius mundi est hic* (Prevod sa latinskog: On je otac svake telesme, tvorac celog sveta). Čudesni tvorac ima više imena, a njegovo svojstvo je Um. Samo je čovek, od svih realnih bića, obdaren ovim božanskim atributom. Renesansne filozofe opčinjava ideja da umetnik može da se približi vrhunskom kreatoru stvaranjem svog dela. *Contrapunctus* V počiva na dve teme u inverziji, koje se prepliću. Konstantno prisustvo punktiranog ritma ukazuje (naspram gotovo nepomične prve teme) na prisustvo tvoračke sile. Kao što je i postupak kreacije neprekidno smenjivanje i uzajamna sprega idejnog i materijalnog, teorijskog i praktičnog, tako i sinergija dve teme u inverziji ukazuje na intenzivno kretanje koje vodi promeni;
- Smaragdna tablica 6: *Vis eius integra est, si versa fuerit in terram* (Prevod sa latinskog: Njegova snaga je potpuna ako se ponovo okrene zemlji). Um ne može biti tvorac bez materije koju treba da oblikuje. Razigravanje punktiranih ritmova u diminuciji i istovremeni nastup dveju tema u inverziji u *Contrapunctus*-u VI koji nosi dodatnu oznaku "u francuskom stilu" (in *Stylo Francese*) dočaravaju nestalnu dinamiku i složenost međuljudskih odnosa, upravo ono čime je francuski duh barokne epohe bio okupiran. Sredina u kojoj je Bah stvarao bila je pod snažnim uticajem francuske kulture. Kao i Tvorac i umetnik se mora okrenuti stvarnosti, tu će naći maksimum snage i inspiracije;
- Smaragdna tablica 7: *Separabis terram ab igne, subtile a spisso suaviter, cum magno ingenio* (Prevod sa latinskog: Odvojićeš Zemlju od Vatre, lako od teškog, postepeno i sa velikim znanjem). U postupku kreacije neophodno je znanje, veština i oprez. *Contrapunctus* VII koji zaokružuje drugu celinu, sadrži teme u inverziji uz istovremeno prisustvo i postupaka augmentacije i diminucije. U njemu se veliča veština, virtuoznost u koncepciji i realizaciji.
- Smaragdna tablica 8: *Ascendit a terra in coelum, interumque descendit in terram et recipit vim superiorum et inferiorum, Sic habebis gloriam totius mundi. Ideo fugiat a te omnis obscuritas* (Prevod sa latinskog: Sa zemlje se uzdiže na nebo, zatim se ponovo spušta na zemlju, upija snagu gornjeg i donjeg sveta. Tako ćeš zadobiti vladavinu nad celim svetom. Zbog toga će od tebe pobeći svaka tama). Ova tablica simbol je znanja, koje ima "nebesko poreklo", "snagu gornjeg i donjeg sveta", ima sposobnost da "rasteruje tamu". Mistična moć znanja u hermetici se predstavlja simbolom dvostruke zmije poznatim pod nazivom kaduceus (caduceus). Taj simbol može se uočiti u potpuno novoj temi koju donosi *Contrapunctus* VIII. Kerman je ovu temu nazvao "zmijolikom", njen talasasti neodlučan tok zaista dočarava drevni simbol. Kao da sam život strpljivo gradi svoj tok beskonačno dubeći meandre. Kao što zmija odbacuje svoju kožu, u traganju za znanjem čovek prihvata promenu, ugrađuje svoju energiju u večitu metamorfozu. Duga tema kao dletom kleše sve novo i otkucava vremenski tok. Budućnost ipak ne može nikada da se potpuno predvidi i potčini. Ova konstatacija puna strepnje kao da se nazire u trećoj "enigmatskoj" temi;
- Smaragdna tablica 9: *Hic est totius fortitudinis fortitudo fortis. Quia vincit omnem rem subtilem, omnemque solidam penetravit* (Prevod sa latinskog: To je sila sile u svakoj sili, budući da prožima sve nežno i savlađuje sve nepobedivo). Koja je to sila? Istovremeno nežna i snažna, nepobediva, to je sila klica večitog rađanja. *Contrapunctus* IX sadrži novu temu koja se izdvaja vedrim, pobedonosnim karakterom kao da odslikava zamisao snage koja sve prožima ("*Hic est fortitudinis*

fortitudo fortis"), ali nežno. Ona je turbulentna i ustalasana kao večiti izvor. Ona se superponira širokoj i nepokretnoj prvoj temi, jer je u pitanju dvostruka fuga, kao što se život suprotstvalja inertnoj materiji;

- Smaragdna tablica 10: *Sic mundus creatus est*. (Prevod sa latinskog: Tako je stvoren svet). Broj 10 je važan simbol pitagorejske numerologije, nije slučajno da on nosi ključnu potvrdu: "tako je stvoren svet". Modifikovana "enigmatska tema" koja obeležava karakter *Contrapunctus*-a X dočarava dualizam i ravnotežu uma-materije, večiti balans nastajanja i razaranja, rađanja i smrti;
- Smaragdna tablica 11: *Hinc adaptationes erunt mirabiles, quarum modus est hic* (Prevod sa latinskog: Odavde će poteći čarolija prilagođavanja, čiji je ovo način). Svest o prolaznosti nosi sa sobom znanje o neminovnosti promene i prilagođavanja. Ideja promene je "čarolija" kojom sve nastaje. Bah u *Contrapunctus* XI postavlja klimaks svog dela. Složenom trostrukom fugom on maestralno demonstrira postupak transformacije kao osnovni prirodni zakon. U taktu 46 u momentu kada pulsirajuća tema najavljuje kosmičko brujanje, po prvi put se nazire Bahov potpis (tema b-a-c-h);
- Smaragdna tablica 12: *Itaque vocatus sum Hermes Trismegistos, habens partes philosophiae totius mundi* (Prevod sa latinskog: Zato me nazivaju Hermes Trismegistos jer mi pripadaju sva tri znanja sveta). Ova tablica je potvrda individuacije, značaja ličnosti koja razume tajnu nastanka i postojanja. Bah odabira arhaični ritam sarabande kojim kroz naredne dva *Contrapunctus* XII *rectus & inversus* demonstrira savršenstvo i jedinstvo tri znanja (telo-duša-um; priroda-čovek-Bog);
- Smaragdna tablica 13: *Completum est quod dixi de operatio solis* (Prevod sa latinskog: Ispunjeno je ono što sam rekao o operacijama Sunca). Simboliku sunca koje vlada svetom (hermetička ideja omiljena u francuskom baroku) Bah dočarava ekstatičnim ritmom u *Contrapunctus* XIII *rectus & inversus*, u trodelnom taktu i zanosnom tempu žige.

Uporedna analiza smaragdnh tablica i Bahovih transformacija teme ostavlja neka pitanja nerešena. Sporna poslednja fuga *Contrapunctus* XIV može se shvatiti kao Bahov "potpis", a njena nedovršenost simbolizira beskonačnost promene i nemogućnost čoveka (naspram Boga) da ostvari savršenstvo. Pitanje pripadnosti i pozicioniranja kanona ostaje sporno. Pošto i njihove teme proizilaze iz početne teme, a prva tri kanona su u trodelnom taktu, mogli bi da se shvate kao graničnici između četiri krupne celine, a poslednji od njih, najrazvijeniji, u dvodelnom taktu, kao epilog, postavljen na kraju miror fuga, a ispred Bahovog "potpisa".

14.7. Zaključak

Postupak simboličkog tumačenja Umetnosti fuge je potvrda shvatanja cikličnosti kao idejnog toka; monotematičnosti kao razvijanja jedne ideje kroz proces "promene" (transformacije, metamorfoze); a ukupnog Bahovog dela kao demonstracije poznavanja "tajne kreativnosti". Ovo je pokušaj rekonstrukcije sistema vrednosti Bahovog perioda i okruženja i njegove namere da ih ugradi u svoje finalno delo. Teoretskom analizom ne mogu da se pokriju sva značenja dela i insistira se na novom pristupu, "kontekstualizaciji" dela. Hermeneutičko tumačenje Bahovog dela izloženo u ovom poglavlju, razotkriva u *Umetnosti fuge* demonstraciju kompleksnih odnosa uzrok-posledica u postupku kreacije dela. Bahovo delo je nezavršeno, jer kao takvo i treba da ostane: tako je stvoren svet, tako svet ne prestaje da nastaje. Suština koju Bah elaborira delom *Umetnost fuge* je uverenje da se celovito i savršeno delo rađa postupkom konceptualne transformacije. Bahov stav ujedinjuje renesansnu neoplatonističku misteriju (numerički simbolizam) i baroknu teoriju ekspresije u jedinstven univerzalistički odnos prema muzici. Ideja "univerzalne harmonije" prisutna je i nakon Baha: iako period prosvetiteljstva pokušava da ovaj pojam transformiše u naučni pojam muzičke harmonije, inspiracija neoplatonističkim misticizmom nastavlja da traje i vaskrsava u delima muzičkih umetnika (kao npr. u Mocartovoj Čarobnoj fruli i Vagnerovom Tristanu i Izoldi).

Napomena: Kompletan opus muzike za čembalo J.S.Baha može se naći na sajtu IMSLP.

14.8. Literatura

- [1] Feguson, Donald N. 1973. *Music as Metaphor. The Elements of Expression*, Westport, Connecticut: Greenwood Press
- [2] Golomb, Uri. 2006. "Johann Sebastian Bach's *The Art of Fugue*", u: Goldberg Early Music Magazine, 48 (February 2006), 64-73.
- [3] Gronden, Jean. 2010. *Uvod u filozofsku hermenautiku (Einführung in die philosophische Hermenutik)*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 2001). Prevod s nemačkog Emina Peruničić. Novi Sad: Akademska knjiga
- [4] Hanslik, Eduard. 1977. *O muzički lijepom. Vom Muzikalischschönen*, Leipzig, 1910. Prevod Dr Ivan Foht, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod
- [5] Heninger, S.K.Jr. 1974. *Touches of Sweet Harmony. Pythagorean Cosmology and Renaissance Poetics*. San Marino, California: The Huntinton Library
- [6] Kenyon, Nicholas. 1988. *Authenticity and Early Music, a symposium*. New York: Oxford University Press
- [7] Kerman, Joseph. 2005. *The Art of Fugue. Bach fugues for keyboard, 1715-1750.*, London, England: University of California Press, Ltd.
- [8] Koenigsberger, Dorothy. 1979. *Renaissance Man and Creative Thinking. A History of Concepts of Harmony 1400–1700*. Hassocks, Sussex, Great Britain: The Harvester Press Limited
- [9] Marcham, Michael. 2001. "The Usefulness of Such Artworks: Expression, Analysis, Nationalism in *The Art of Fugue*", u: repercussions, vol.9, No.1, 33-75.
- [10] Sylvestre, Loï & Costa, Marco. 2010. "The mathematical architecture of Bach's *The Art of Fugue*", u Leo S.Olschki (editore): *Il Saggiatore musicale*, rivista semestrale di musicologia, Anno XVII,n. 2., 175-196
- [11] Toman, Rolf. 2010. Edit. *Baroque* (original title *Barock*). H.F.Ullman is an imprint of Tandem Verlag GmbH 2004
- [12] Tomlinson, Gary. 1988. "The historian, the performer, and authentic meaning in music", u Nicholas Kenyon(editor): *Authenticity and Early Music, a symposium*. New York: Oxford University Press: 115-136
- [13] Taruskin, Richard. 1988. "The Pastness of the Present and the Presence of the Past", u Nicholas Kenyon(editor): *Authenticity and Early Music*, New York: Oxford University Press

Primer 1: Teme iz Bahove "Umetnosti fuge" – nastavak

Contrapunctus 13

Canon per Augmentationem, contrario motu

Canon alla Ottava

Canon alla Duodecima in Contrapunto alla Quinta

Canon alla Decima. Contrapunto alla Terza.

Contrapunctus 14

Theme 1

Theme 2

Theme 3

15. RACIONALNOST I ALHEMIJA UMETNOSTI¹⁶⁴

15.1. Uvod

Verum, sine mendatio, certum et verissimum. (Istina, bez laži, pouzdana i iskrena) (Smaragdna tablica 1.)

Umetnost u čovekovom životu, kao i u društvu, ima gnoseološku ulogu, jer se rađa i deluje na granicama našeg saznanja, obuhvatajući sve sposobnosti poimanja sa ciljem formiranja jedinstvene slike vremena. Umetnost je alhemijska delatnost - znanje, ali i volja, intuicija, vera, su njeni prirodni atributi. Život je ovladavanje i podrazumeva racionalnu, ali i voljnu komponentu - umetnost je igra života, manifestacija volje, način spoznaje prave istine o životu.

Quod inferius, est sicut quod est superius, et quod est superius est sicut quod est inferius ad perpetranda miracula rei unius. (Ono što je dole odgovara onome što je gore, a što je gore odgovara onome što je dole kako bi se izvršile čarolije jedine operacije). (Smaragdna tablica 2.)

Tema sedmog naučnog skupa "Tehnologija, kultura i razvoj: Iskušenja i pouke XX veka: Nauka, tehnologija i kultura u znaku Janusa... ", asocira prvenstveno na analizu ukupne civilizacijske transformacije, koja je u proteklom veku tekla neuporedivo brže nego u prethodnim epohama, burno, podsticana briljantnim dostignućima nauke, ali i njenim razočaravajućim, tragičnim, razornim posledicama. Transformaciju društva pratila je i drastična promena u umetnosti, koja je kao ogledalo sa hiljadu lica odrazila sva zbivanja i promene. Ono što su mnogi osetili i označili kao "raspad umetnosti", verovatno je bio samo odraz drastičnih promena "društvene podsvesti".

Et sicut omnes res fuerunt ab uno, meditatione unius: sic omnes res natae fuerunt ab hac una re, adaptatione. (Kao što su sve stvari potekle od jedan, od jedine misli, tako su sve stvari nastale od ove jedine stvari prilagođavanjem). (Smaragdna tablica 3.)

Razmišljanje o proteklom veku neminovno nas suočava sa svešću da, i pored svih napora da se kontrolišu tokovi života, ishod uvek sadrži iznenađujuće obrte. Društveno - istorijski tokovi su mnogostruko uslovljeni i po svojoj složenosti mogu se izjednačiti samo sa nedokučivošću tajne života. Progresivno uvećanje ukupnog znanja, praćeno uvećanjem društvenih kriza i drama, stvara potrebu za stalnim povezivanjem i asimilacijom svih iskustava, kako bi se izbegle zamke spleta sudbonosnih okolnosti. Iskustvo prošlih događanja pomoći će u kreiranju budućnosti, samo ako je snažno i koncentrisano ugrađeno u naše biće. Umetnost je jedan od načina sažimanja i utiskivanja iskustva u svest, njena moć zasniva se na istovremenom delovanju na duboke slojeve podsvesti.

Planiranje budućnosti je aktuelna oblast racionalnog delovanja, koja ne treba da gubi iz vida značaj iracionalnih sposobnosti. Jasnost vizije budućnosti, usled složenosti egzistencije, ne može se postići samo racionalnim pristupom - uspešno planiranje i predviđanje budućnosti uvek je manje ili više uključivalo iracionalne moći. Aktuelno otkriće emocionalne inteligencije [Goleman, 1998] je naučna potvrda postojanja fizioloških pretpostavki podsvesnog načina poimanja, aktivnosti koja je očuvala život i dala vremena svesti da se razvije. Emocionalna inteligencija je osnova praktičnog delovanja. Dok se teoretski deo čovekovog bića bavi analizom prošlosti i planiranjem budućnosti, njegov praktični deo

¹⁶⁴ U ovom poglavlju izložen je i tekst rada autora, saopšten u zborniku: VII naučni skup: "Tehnologija, kultura i razvoj: Iskušenja i pouke XX veka: Nauka, tehnologija i kultura u znaku Janusa sa posebnim osvrtom na jugoslovenski istorijski prostor", str. 176-189, UDK 008(082), 005.591.6(082), Subotica-Palić, 28. Avgust - 1. Septembar, 2000

je taj koji oseća snagu i prima udarce sadašnjosti. U praktičnom duhu krije se želja za ovladavanjem alhemijskim umećem koje je ključ budućnosti. Kad bi život bio mehaničko ponavljanje, ne bi bilo tajne, ne bi bilo potrebe za alhemijom, ali on se razvija, a čovek je jedino biće koje se pita kuda i kako.

Umetnost je kroz dugi period istorije bila samo jedna, manje ili više cenjena, vrsta čovekovog umeća, u službi i senci drugih, egzistencijalnih društvenih disciplina. Krajem 19. veka, dolazi do krupnih promena u svim umetnostima. Umetnost i umetnici odustaju od ekspresije životnih pojava i vraćaju se egzistencijalnom pitanju: koje su moći umetnosti? Kroz ceo 20. vek umetnost ponire duboko u prošlost. Pouke drevnih civilizacija: kineske, hinduske, egipatske, hebrejske i grčke obogaćuju je, iskustvo baštine vraća joj svest o sopstvenoj ulozi. U umetnosti 20. veka mitovi prošlosti prepliću se sa snovima i iluzijama savremenog doba. Fantastična dostignuća nauka, omogućuju ponovno otvaranje arhaičnih pitanja o strukturi sveta. Otvaraju se dubine iracionalnosti, ostvarujući kompenzujuću protivtežu veoma racionalizovanoj realnosti. "Društvena podsvest" probuđena je tragičnim dešavanjima modernog "civilizovanog" sveta.

Akademizovana umetnost 19. veka, suočila se sa revolucionarnim zahtevima za promenom: sve u njoj od tematike, sredstava, značenja, uloge, do estetskih kriterijuma, srušice se. Nova umetnost okrenuće se dubokoj prošlosti, vremenu alhemije. I pored neospornih razlika između različitih baštinjenih kultura, koje ne treba izgubiti iz vida, srodna magijska funkcija njihovih umetničkih dostignuća utiče na buđenje nove želje za mističnim, alhemijskim dejstvom umetnosti na čoveka, kao i na celinu društva. Alhemijsko spajanje vere, znanja, intuicije, volje ponovo daju čoveku vrhunsku moć u kreiranju života - moć alhemičara. Alhemijska procedura, izražena u 13 Smaragdnh tablica, jedna je od najstarijih vrednosti baštine (potiče iz perioda 8000 - 12000 godina pre Hrista), a do nas je stigla preko spisa Corpus Hermeticum aleksandrijskog, helenističkog mistika Hermesa Trismegistosa.

15.2. Iskustvo drevnih civilizacija

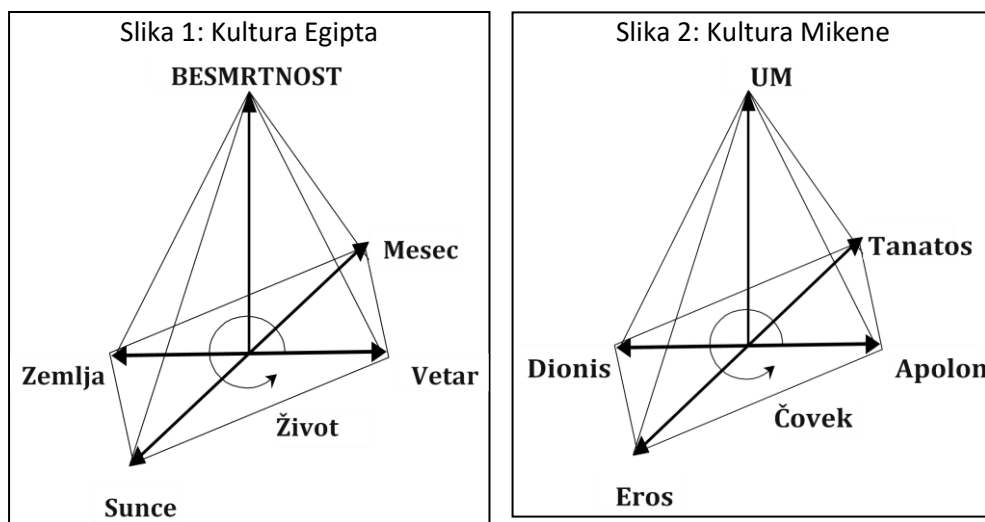
Pater eius est Sol, mater eius Luna, portavit illud ventus in ventre suo, nutrix eius terra est (Otac njegov je Sunce, majka njegova je Mesec, Vetar ga je nosio u utrobi, Zemlja je njegova hraniteljka). (Smaragdna tablica 4.)

Da se može stvarati voljom, slutnjom, snom, zanosom čovek je oduvek znao. Ne raspoložujući sa puno znanja, koristio je svoje ostale životne sposobnosti da dejstvo složenih sila nasluti i upotrebi za ostvarenje svojih želja i potreba. Osnova njegove moći bila je nesvesna sposobnost da dejstvo sila prirode "oseti". Magija je bila polazište, a moć svrha svake aktivnosti. Umeće je bilo ono što približava čoveka Bogu.

Veština upućivanja u alhemijsko umeće, koja potiče od starih Egipćana do nas je stigla preko hermetičkih spisa helenističkih mističara iz Aleksandrije kao i preko Arapa. Tajanstvenost je njeno obeležje i njena zaštita od neposvećenih. Umetnički izraz ovog mističnog umeća predstavljaju i danas zapanjujuće grandiozne piramide. Celokupnost sveta svedena na ukrštanje dveju polarizovanih sila, simbolično je predstavljena kvadratnom bazom piramide, koja simboliše život, sa koje se uzdiže, kao produkt ostvarene sinteze, kao 5. esencija - vrhunska vrednost: besmrtnost. Svest da je život i njegovo trajanje kroz generacije najveća vrednost, prvi je civilizacijski stepen osvešćenja. Umetnost ove epohe u bezbroj varijanti sažima i prenosi mističnom snagom na pokoljenja ovo uverenje (slika 1).

Mikenska civilizacija ima veličanstvenu snagu, odlikuju je realistično sagledavanje i briljantna apstrakcija. Mikenska kultura, predstavlja nadgradnju egipatske. Ona definiše prostor u čoveku, videći u njemu prelamanje ključnih sila koje upravljaju svetom. Mikenski bogovi sa dva lica razotkrivaju postupak formiranja pojmova izdvajanjem suprotnosti iz jedne sile. Buđenje svesti iz nesvesnog

simbolizuje par Dionis - Apolon, a uzajamnu povezanost stvaralačkih i razarajućih sila par Eros - Tanatos. Iz te baze, koja određuje svest čoveka o samom sebi i svom položaju, uzdiže se Um (slika 2).



15.3. Grčka kultura

Pater omnis thelesmi totius mundi est hic. (On je otac svake telesme, tvorac celog sveta)
(Smaragdna tablica 5.)

Mikenski mitovi, razotkriveno je tek dešifrovanjem linearnog pisma B, baza su grčke mitologije. U njima se prepliću sudbine bogova i običnih ljudi: čovek se bori i odupire Nužnosti (*αναγκη*) uspevajući postupno da pomera granice svojih moći nesebičnim i herojskim ulaganjem svoje ukupne životne energije.

Grčka kultura postaviće na presto vrhovnu silu koja uređuje svet - Um i nadogradiće mikensku kulturu polazeći od ove osnove. Grčki mitovi predstavljaju simboličnu sliku grčkog društva i odnosa u njemu i do danas su neprevaziđeni u opažanju mnogih životnih pojava. Usmereni na razvoj države, Grci se bave usaglašavanjem suprotnih težnji želeći da ostvare trajnu i skladnu zajednicu. Skladno društvo zahteva i skladno formirane ličnosti. Umetnost Grka bavi se čovekom na višem nivou nego mikenska, ona deluje vaspitno. Pamćenje, razum, znanje, logika su apolonska obeležja koja čoveka vode ka poimanju Ideja.

Platon iz idealne države proteruje umetnike - ova njegova ideja često je pogrešno tumačena. Platon je protivnik one umetnosti koja je, ostajući na starim pozicijama uranjanja u nesvesno, nespremna da sintetizuje nova dostignuća razuma. Teško bi bilo poverovati da bi Platon iz svoje države proterao sve velike savremenike, naprotiv, umetnost koja ostvaruje novi alhemijski stupanj povezivanja istinitog, skladnog i lepog, za njega je osnov rađanja vrhunske vrednosti - Dobrog.

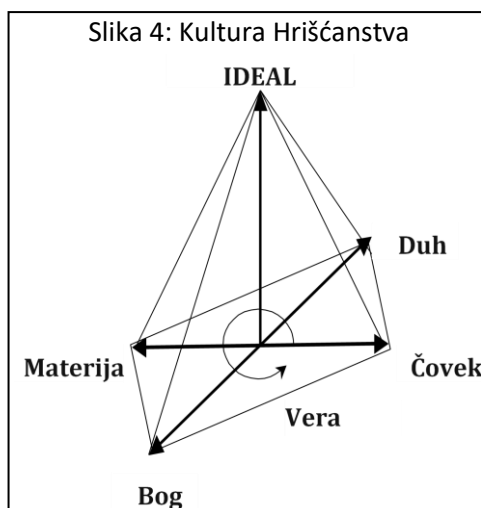
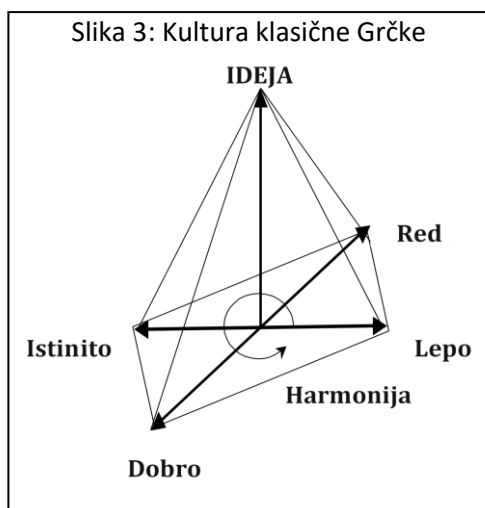
U svojim filozofsko - umetničkim dijalozima Platon progovara kroz reči svog učitelja Sokrata: "*Sokrate bavi se muzikom*". Muzika, u grčkom smislu reči, je najviša spoznaja koja objedinjuje racionalne i iracionalne sposobnosti. Iz Harmonije svih čovekovih sazajnih moći rađaju se Platonove Ideje, kao nova 5. esencija, nova alhemijska operacija, kojom se bavi grčka umetnost (slika 3).

15.4. Hrišćanstvo

Vis eius integra est, si versa fuerit in terram. (Njegova snaga je potpuna ako se ponovo okrene zemlji). (Smaragdna tablica 6.)

Hrišćanstvo predstavlja novi kulturni krug, koji će ostvariti alhemijski spoj materijalno - energetskog egipatskog i humano - idejnog grčkog viđenja sveukupnosti. Pred umetnost se postavljaju novi zahtevi, pa zato nije iznenađujuće da umetnost hrišćanstva odbacuje blistava dostignuća grčko - rimske kulture kao paganska. Novi prostor koji treba objediniti, novi alhemijski stupanj koji treba savladati je spajanje prirodnog i idejnog sveta, koje je moguće samo putem vere, a esencija koja se time ostvaruje je *Ideal*. Umetnost ranog hrišćanstva nema pretenzije da svojom veštinom dočara neizrecivu lepotu *Ideala*, ona predstavlja samo znak, simbol te *Lepote* (slika 4).

Grigorije Palama kaže: "Onaj koji učestvuje u božanskoj energiji postaje sam, na neki način svetlost, on je ujedinjen u svetlosti i sa svetlošću, vidi ono što ostaje sakriveno onima koji nemaju tu blagodat; on nadilazi tako telesna čula i sve što može da sazna umom". Umetnost hrišćanstva podrazumeva potpuno novi zadatak - lepota kojoj teži nije harmonizovani, usavršeni lik stvarnog čoveka, već simbolični nagoveštaj drugačijeg, novog, produhovljenog i verom ozarenog čoveka. "Ako čovek teži ka Lepoti to znači da se već kupa u njenoj svetlosti, da je već u samoj suštini žed za Lepotom i njenom slikom."



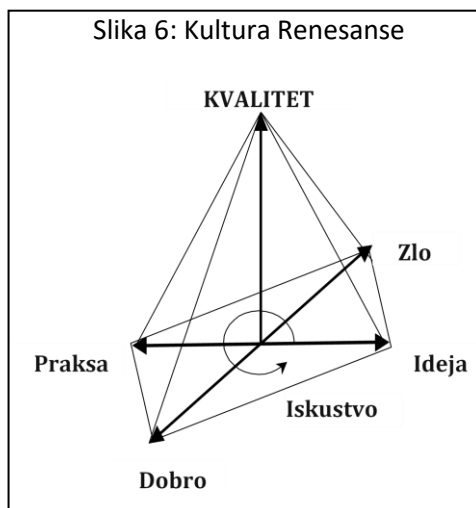
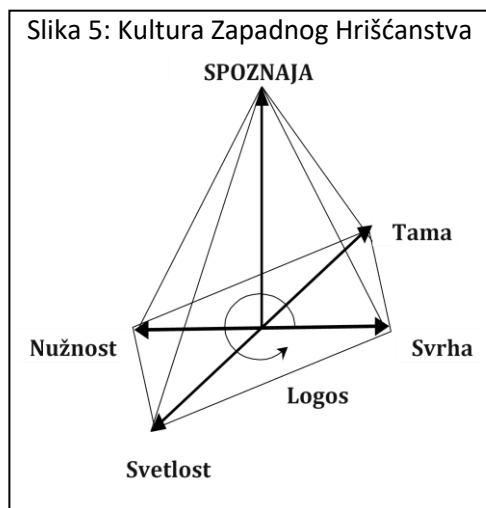
Vizantijska umetnost vekovima će ostati skoro nepromenjena, upravo iz namere da ne napusti služenje ideji duhovne lepote, koja je osnova vere u postojanje Boga. Dr Hristo Janaras daje objašnjenje pravoslavnog, "apofatičkog" bogoslovlja koje se od zapadnog, katoličkog, razlikuje u značenju koje pridaje materiji: "Suprotstavljanje materije i duha, koje može biti dalekoistočnog, azijskog porekla Istočna Crkva nikada nije prihvatila. Poznanje Boga nije učenje koje bi se postizalo razumom, niti ideološka vera, niti teorijska izvesnost, nego iskustvo čoveka, koje je u načelu telesno. Poznajemo Boga kroz korišćenje sveta, primajući svet kao jelo i piće, kao blagoslov Božiji".

Katolička crkva, međutim, kreće drugim putem, koji će obeležiti u mnogo čemu tragično i nepomirljivo razdvajanje crkava istoka i zapada. Taj put je put Logosa, a njegova posledica je povratak slobode i gubitak vere. Dok je u pravoslavlju sinergija - put postizanja istinskog savršenstva čoveka sadejstvom Božije blagodati i ljudske slobode, prema katoličkom shvatanju savršenstvo se postiže ispunjenjem svrhe. Dok umetnost pravoslavlja daje vekovima nepromenjeni odsjaj Lepote, katolička umetnost se neprekidno transformiše i usavršava, istražujući sve neposrednije tajnu Lepote (slika 5).

15.5. Epoha Renesanse

Separabis terram ab igne, subtile a spisso suaviter, cum magno ingenio. (Odvojićeš Zemlju od Vatre, lako od teškog, postepeno i sa velikim znanjem). (Smaragdna tablica 7.)

Krajem 12. i u toku 13. veka zapadnjački teolozi upoznali su se sa Aristotelovim delima (1242. prevedena je Poetika) i njihovim grčkim i arabljanskim komentarima. U Španiji su pod Arabljanima cvetale nauke, naročito se mnogo radilo na medicini i hemiji (alhemiji). Buđenje samosvesti duha izazvalo je ponovno oživljavanje starih umetnosti i nauka. Zapad je ponovo došao u dodir sa grčkom kulturom kada su usled sloma Istočnog Carstva u Italiju pobešli najplemenitiji i najizvršniji Vizantinci.



Revolucija u svim duhovnim delatnostima dogodila se pod neposrednim uticajem Luterove reformacije - čovek je pozvan da se vrati prisutnosti duha, siromaštvo koje se u hrišćanstvu smatralo moralnijim od posedništva sada se prezire i moralno postaje živeti od svog rada. Bekon shvata iskustvo kao jedini pravi izvor saznanja. On se na praktičan način odaje naukama i posmatra nauke metodološki. Njegov odnos prema Ideji je potpuno nov: ideja je konkretna, razvija se, saznanje dovodi do njenog usavršavanja. Empirija je usmerena na pronalaženje onog što je opšte.

Hermetička dela su se iz helenističke Aleksandrije proširila na Istok, pa su u Evropu određene definicije stigle preko Arapa. Hermetika je baština na kojoj su radile mnoge škole dok u srednjem veku nije dospela u Evropu. U onom oobliku u kom se javlja kod Paracelzusa i Bemea u njoj je nemoguće razlikovati izvorne egipatske i kasnije grčke, orfičke, pitagorejske, kabalističke i arapske elemente. Paracelzus govori o Zvezdi (Astrum) - zgusnutoj snazi živih telesnih, kao i duhovnih sila u čoveku. Mističar Jakov Beme u delu "Aurora ili Jutarnje rumenilo na istoku", govori o "imaginaciji, kao zvezdi u čoveku". Jedan od njegovih osnovnih pojmova je kvalitet - prva odredba kvaliteta je "inkvaliranje" - patnja. Patnja, koja izvire iz sukoba suprotnosti, proizvodi novu vrednost – kvalitet. Umetnost renesanse razvija se kroz iskustvo i time ostvaruje novi alhemijski nivo – Kvalitet (slika 6).

15.6. Novo doba

Ascendit a terra in coelum, interumque descendit in terram et recipit vim superiorum et inferiorum, Sic habebis gloriam totius mundi. Ideo fugiat a te omnis obscuritas. (Sa zemlje se uzdiže na nebo, zatim se ponovo spušta na zemlju, upija snagu gornjeg i donjeg sveta. Tako ćeš zadobiti vladavinu nad celim svetom. Zbog toga će od tebe pobeći svaka tama). (Smaragdna tablica 8.)

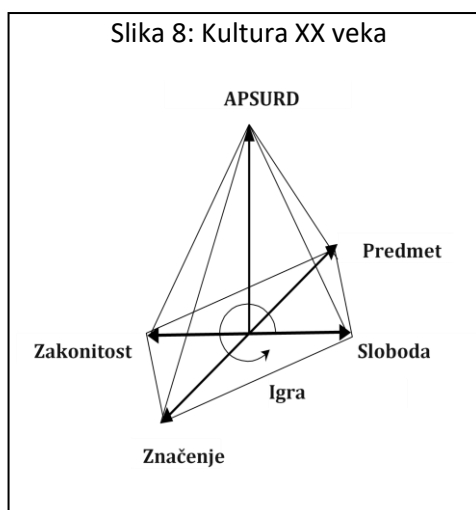
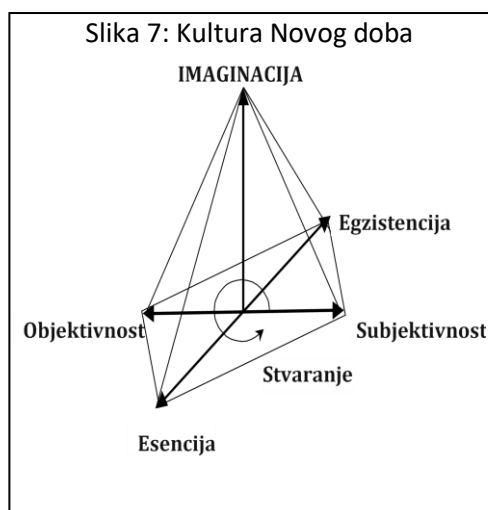
Težnja za kristalizacijom kvaliteta potenciraće razvoj individualnih imaginativnih sposobnosti. Alhemija postaje popularna disciplina, koja simbolično označava samousavršavanje. Novo doba, doba racionalizma u dubini "društvene podsvesti" rađa upravo suprotne, iracionalne snage. Racionalizam u filozofiji, vremenski se poklapa sa Apsolutizmom u društvu i sa Barokom u umetnostima. Iz racionalističke filozofije Dekarta i Lajbnica, izrasta subjektivizam Spinoze i Rusoova "prirodna filozofija". Apsolutizam će izazvati snažnu reakciju i dovesti do revolucije. Barok odražava pravi duh epohe - alhemijsko sjedinjenje razumnosti sa afektima i individualizmom, jedina je istinita slika ovog dinamičnog doba ispunjenog kontrastima. Ogromna tenzija će dati zamaha stvaralaštvu, više nego ikada ranije - stvaralaštvo izvire iz naboja između racionalnog i iracionalnog.

Uporedo sa intenziviranjem stvaralaštva, intenzivira se razmišljanje o izvoru stvaralačke energije - njena misteriozna svojstva smeštena su u *Duši*. Nepoznati autor mistične rasprave "De sulfure" govori o imaginativnoj sposobnosti duše: "duša je Božiji zastupnik i prebiva u životnome duhu - čistoj krvi. Ona upravlja razumom, a ovaj telom, duša ima apsolutnu i nezavisnu moć da čini ono što telo ne može dostići". Imaginacija, kao svojstvo *Duše*, kako je shvataju pristalice alhemije je iznad razuma, ona je ključ do tajne Opusa. Novo doba iz stvaralaštva će razviti novi alhemijski produkt, novu vrednost – Imaginaciju (slika 7).

15.7. Umetnost XX veka

Hic est totius fortitudinis fortitudo fortis. Quia vincit omnem rem subtilem, omnemque solidam penetrabit (To je sila sile u svakoj sili, budući da prožima sve nežno i savlađuje sve nepobedivo). (Smaragdna tablica 9.)

Umetnost je u zapadnom svetu, u periodu 17. - 20. veka, ogromnim koracima usavršavala sopstvene mogućnosti, ostvarujući sa velikim zanosom dugo potiskivani, a ponovo pronađeni alhemijski delatni princip. Ostvaruje se alhemijski stepen stvaranja: čovek postaje stvaralac, dolazi, kako zaključuje Niče, do "sumraka bogova". Sažetu sliku egzistencije u 20. veku pruža simbolični "Mit o Sizifu" Alberta Kamija: čoveka obeležava osećaj Apsurda, Revolta i Slobode. Ali, za slobodu je potrebna zrela ličnost, "čovek se plaši slobode" - kaže From - ovo je vreme "bekstva od slobode". Prema Kamiju čovek postaje "Stranac", prema Židu "Imoralist".



Osvrt na umetnost proteklog, 20. veka pruža nam sliku punu suprotnosti: raznovrsnost ideja - monotonija bezidejnosti, racionalnost - besmislenost, iracionalnost - bezosećajnost, perfekcija - površnost, složenost - elementarnost. Svaka umetnost dosegla je dno ništavila: Rembo je rekao: "Poezija je glupost", Kejdž (*Cage*) je izveo kompoziciju koja ne sadrži ništa sem pauze. Naizgled

haotičan prevrat, potpuno oslobođenje svih stega, koji je doživela umetnost, teorijski su predvideli već Šopenhauer i Niče. Niče je u delu "Rođenje tragedije" naslutio kuda će odvesti nezasita optimistička težnja za spoznajom - do tragične potrebe za umetnošću. "Čim nauke budu došle do svojih granica stvoriće se uslovi za ponovno rođenje umetnosti". "Zlo drema u krilu teorijske kulture" - govorio je poričući pravo nauci na univerzalne odgovore. Nemogućnost saznanja zagonetki sveta, uslovljenost prostora i vremena, sagledavao je i Šopenhauer, tvrdeći da svo gomilanje racionalnih istina služi "samo da sanjača još više uspava" .

Primarne fenomene moderne umetnosti definisao je Hans Sedlmayr [7]:

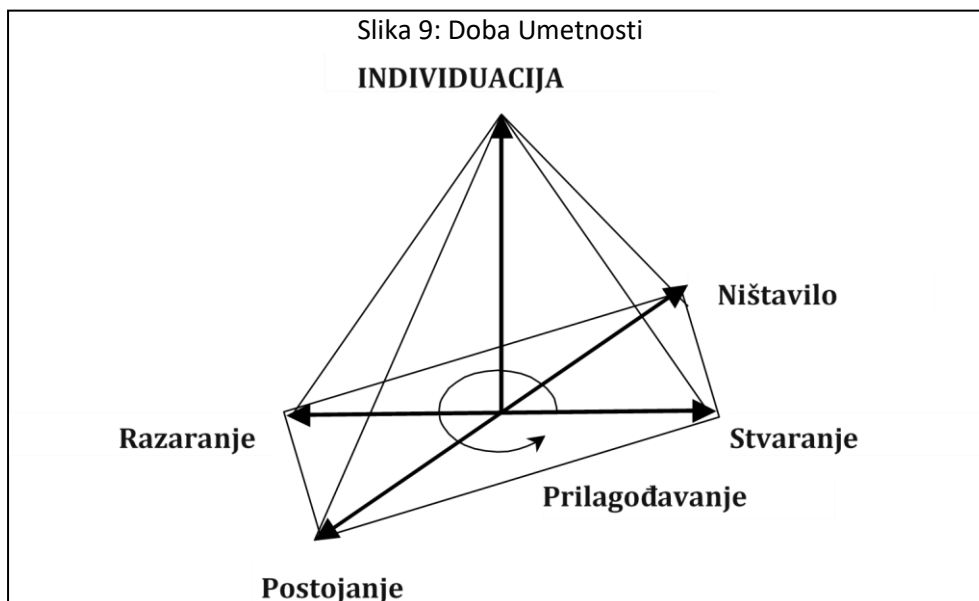
1. Čista umetnost (moderna umetnost teži da bude čista od drugih umetnosti, od simbolike i alegorije, od antropomorfnog, i najzad čista od svrhe);
2. Smrt ornamenta (odustajanje od ukrašavanja dovodi do odustajanja od kvaliteta, vrednovanja, interpretacije; umesto ornamenta, kao merila vrednosti, na scenu stupa uzorak);
3. Odustajanje od predmeta i značenja (umetnost postaje manifestacija volje i prestaje da predstavlja nešto sem te volje);
4. Estetički nihilizam (autonomija umetnosti vodi ka apsurdu, gubitak esencije vodi u ništavilo).

Potpuna afirmacija, oslobođenje i osamostaljenje stvaralaštva doveli su umetnost do pretvaranja u Igru, do Apsurda. Opšta odlika umetnosti proteklog veka je esteticizam, stvaranje "lepote po sebi", a ne lepote koja bi bila "sjaj istinitog, dobrog i Jednog". Stekavši slobodu umetnost je stigla do svojih krajnjih granica. Prema Kjerkegoru - umetnost je razorio nedostatak "snage da sluša, da se pogne pred nužnošću". Umetnost se pretvorila u "igru s mogućnostima", koju odlikuju ironija i seta, očajanje i duboki odnos prema ništavilu. Savršen primer celokupne umetnosti 20. veka je Pikaso. On svojom umetnošću pokazuje da je čista intelektualnost, kao i čista iracionalnost, ogromna apstrakcija i da kad se one ispune ne ostaje ništa. Pravi umetnik 20. veka je pravi Protej: uzima sve oblike od Boga do zrna peska, on postaje alhemijska živa, na sebe uzima prokletstvo pretvaranja u sve moguće oblike od Lepote do Ništavila (slika 8).

15.8. Budućnost umetnosti

Hinc adaptationes erunt mirabiles, quarum modus est hic. (Odavde će poteći čarolija prilagođavanja, čiji je ovo način). (Smaragdna tablica 11.)

Tokom 20. veka progresivno uvećanje ukupnog znanja dostiglo je fantastične razmere i pokrenulo snažan "civilizacijski vetar" ka Zapadu. Ovom, već široko usvojenom terminu, suprotstavlja se "kulturološki vetar" ka Istoku, koji je nastao kao spontana kompenzacija prvom. Bajka Hermana Hesea "Hodočašće na istok", daje nadu u nove mogućnosti integracije i harmonizacije rasutih čovekovih moći kroz "magijski princip tolerancije" [Gluščević, 1998]. Umetnost je, nesumnjivo, raskinula sve stare veze i porušila oslonce, a bez nje, kao katalizatora svih procesa usklađivanja ličnosti nemoguće je harmonizovanje mnogostruko složene stvarnosti. Sinteza racionalnog i iracionalnog u čoveku, Narcisa i Zlatoustog, akcije i kontemplacije, emocija i razuma, kroz stvaralačko delovanje preduslov je nastanka i održanja ličnosti - preduslov individuacije. Jungovi simboli jedinstva: kvadratura kruga, mandale, heksagrami, Solomonov pečat, točak, svi se odnose na proces individuacije, subjekt preuzima veliku energiju ujediniteljskog simbola i ostvaruje sklad svesti i ne - svesti, dinamičku ravnotežu racionalnog i iracionalnog, intelekta i imaginarnog, realnog i idealnog, konkretnog i apstraktnog, totaliteta i individualnosti (slika 9).



Analizirajući stanje u umetnosti proteklog veka, Pavle Evdokimov tumači da je apstraktna umetnost postupak koji će vratiti umetnost funkciji ikone. Njegovo viđenje stanja je pesimistično: "Da bi se postiglo "znanje za moć" biće je postalo "biće za smrt". Tama tela više nije zasejana tavorskom svetlošću i slava više ne cveta u zapuštenoj prirodi". Ali, razumevanje neminovnosti i nada zrače iz njegovih reči: "Umetnički akademizam isto kao i akademizam teologije, izazvali su pravu pobunu, strastveno traženje istinitog. Ogromni rušilački poduhvat svojstven apstraktnoj umetnosti neka je vrsta asketizma - očišćenja, nostalgija za izgubljenom nevinošću... Nije li njeno odbacivanje svih formi ovog sveta njena dublja žeđ, neodoljivo traženje nečeg sasvim drugog"? Sposobnost promene, prilagođavanja, je alhemijsko svojstvo umetnosti, njena sudbina, njen poziv i osnova Nade. Umetnost ne bi smela da bude "Igra staklenih perli". Možda je sadašnje stanje umetnosti, kao poslednji korak u alhemijskom procesu, pokazatelj da je umetnost, prošavši svoje detinjstvo dospela do zrelosti.

Itaque vocatus sum Hermes Trismegistos, habens partes philosophiae totius mundi. (Zato me nazivaju Hermes Trismegistos jer mi pripadaju sva tri znanja sveta). (Smaragdna tablica 12.)
Completum est quod dixi de operatio solis. (Ispunjeno je ono što sam rekao o operacijama Sunca). (Smaragdna tablica 13.)

15.9. Epilog

ORFEJ - Orfej je čovek koji je prekršio zabranu i usudio se da pogleda nevidljivo. Transcendentni ideal neće nikad dostići onaj koji se nije odrekao vlastite taštine i mnogostrukosti svojih želja. Osvrnemo li se za sobom i bacimo pogled na prošli dan, prošlu godinu, vek, i pored iznenađujućih uspeha, neminovno se, kao Orfej moramo suočiti sa smrću svojih nada, planova, vere, i ugledati definitivnu istinu o promeni koja se zbilila. Jer sve što je prošlo u sadejstvu mnogih činilaca od kojih je naše znanje i aktivnost bio samo mali deo, mora nam pokazati sada svoje pravo lice. Tajanstvena alhemija promene, grubom igrom sudbine, okrenuće nam sa podsmehom iskrivljeni Janusov lik.

JANUS - bog sa dva lica okrenuta na suprotne strane, bog prolaza i prelaza iz prošlosti u sadašnjost, iz jednog stanja u drugo, iz jednog sveta u drugi. Razmatranje problematike razvoja kao poželjnog oblika promene, uvek nas dovodi do izvesne alhemije - transformacija koja ga prati obično nas iznenadi svojim novim, sasvim drugačijim licem. Pod alhemijom podrazumevamo mistično umeće stvaranja simboličnog zlata - vrhunske vrednosti.

DIONIS - bog rastinja, vinove loze, onaj koji širi radost u izobilju, bog prekoračivanja, ukidanja zabrana i tabua, bog oslobađanja i bujnosti, bog plodnosti, bog pročišćenja - do vrhunca dovodi ono od čega treba osloboditi dušu. Koliko god racionalno postavili problem razvoja, bez uvažavanja iracionalnih momenata nećemo moći da shvatimo uzrok sudbonosnog preokreta. Umetnost je aktivnost kroz koju se iskazuju snage nesvesnog.

APOLON - bog svetlosti, bog osvetnik, bog "sedam vrata" - ideal mudrosti. Ravnotežu i sklad želja ne postiže ograničavanjem ljudskih poriva, nego ih razvojem svesti usmerava prema progresivnoj spiritualizaciji. U nedovoljnosti racionalnih snaga krije se potreba za umetnošću, želja za alhemijskom sposobnošću transformisanja. Koliko se više širi znanje, kao paukova mreža, sve je beskrajnija širina mogućnosti. Umesto da izvesnost postaje bliža, biva sve dalja. Umetnost, objedinjavanjem racionalnih i iracionalnih moći jedina u potpunosti osvetljava pravi čovekov put. Spoj Dionis - Apolon je simbol povezivanja strasti i razuma. Odnos dionizijskog i apolonskog je pitanje predavanja silama ili upravljanja njima.

NARCIS - cvet opojnog mirisa - simbolizira ukočenost smrti koja je možda samo san. U proteklom veku, umetnost se u jednom trenutku našla u začaranom krugu samodovoljnosti i prestala je da se bavi integrišućom i kompenzujućom ulogom u čovekovom životu. Ogladajući se u sebi narcisoidno, izgubila je funkciju za čoveka.

PROTEUS (Protej) bog mora, obdaren je sposobnošću preobražavanja u obličke kakve god poželi. Ima moć proricanja, ali je nikome ne otkriva. Umetnik - to je protejski čovek, promena, pretvaranje, to je njegova sudbina.

TANATOS - sin noći i brat sna, divlji, neosetljiv, nemilosrdan bog, on uvodi u nepoznate svetove, on je otkrovenje i posvećenje. Simbolizuje dematerijalizaciju i oslobađanje snaga duha. Smrt na jednom nivou možda je preduslov života na drugom, umiranje nesavršenog omogućuje napredak. Za Sokrata, filozofija je nešto više od racionalne spoznaje, u njoj ima mesta za demone. "Sokrate, bavi se muzikom", govori mu unutrašnji glas. Sokrat "zna da ništa ne zna" - on vidi veličinu iracionalnog naspram racionalnog. Dok u tamnici očekuje smrtnu presudu Sokrat piše Himnu Apolonu. "Sokrate, bavi se muzikom" postaje zapovest savesti suočene sa krajnjim pitanjem - pitanjem smrti.

ANIMUS i **ANIMA**. Poznato je da se dejstvo nesvesnog u čoveku ne može ukloniti. Jedan od osnovnih zadataka duševne higijene je da simptomima nesvesnih sadržaja i zbivanja poklanja pažnju, zbog toga što svest dolazi u opasnost da postane jednostrana, to je komplementirajuća, kompenzujuća funkcija nesvesnog!.[6] Kompenzujuću ulogu umetnosti u raznim epohama možemo shvatiti kao psihološki fenomen odbrane: i kao što se psiha pojedinca brani mehanizmima nesvesnog, tako se i celokupno društvo brani umetnošću. Ukoliko je otuđeniji razum - divlji porivi bude uspavanu iracionalnost, ukoliko je surovija realnost - san o svetlosti svetlost stvara.

EROS - bog koji ima snagu ujedinjavanja i povezivanja, mističnog sjedinjavanja, iz koga se rađaju sva bića. Prorok mnogih dešavanja u 20. veku bio je Niče. Njegova filozofija bila je jerihonska truba rušenja racionalističkog sveta, zov slobode. Već u ranom delu "*Rođenje tragedije iz duha muzike*" on priziva Dionisov bes. Kule racionalnosti, mogu biti surovija tamnica od iracionalnosti prirode. Dok nauka 20. veka donosi blistave rezultate, umetnost šokantno poniruća u nesvesno, amplitudom svoje iracionalnosti protivteža je amplitudi opšte racionalizacije. Harmonizovanje društva i njegove umetnosti i nauke, moguće je samo povezivanjem Dionisovog i Apolonovog lika, integracijom volje i znanja u prostoru koji preta da se pretvori u provaliju. Umetnost, sa svojom harmonizujućom ulogom, predstavlja egzistencijalnu čovekovu potrebu.

15.10. Literatura:

- [1] Gluščević, Zoran: *"Književnost i rituali"*, Srpska književna zadruga, Beograd, 1998.
- [2] Goleman, Danijel: *"Emocionalna inteligencija"*, prevod Jelena Stipčević, Geopoetika, Beograd, 1998.
- [3] Evdokimov, Pavle: *"Moderna umetnost u svetlosti ikone"*, u zborniku tekstova "Pravoslavlje i umetnost", Biblioteka Zavet, Beograd, 1997.
- [4] Janaras, Hristo: *"Apofaktičko bogoslovlje i vizantijska arhitektura"*, u zborniku tekstova "Pravoslavlje i umetnost", Biblioteka Zavet, Beograd, 1997.
- [5] Jung, K.G.: *"Lavirint u čoveku"*, priredio Vladeta Jerotić, prevod Slobodan Janković, izdavači Ars Libri i Neven, Beograd, 1995.
- [6] Jung, C.G.: *"Psihologija i Alkemija"*, prevela Štefanija Halambek, Naprijed, Zagreb, 1984.
- [7] Nietzsche, Friedrich: *"Rođenje tragedije"*, prevod Vera Čičin-Šain, Zora, GZH, 1983.
- [8] Sedlmayr, Hans: *"Revolucija moderne umetnosti"*, u antologiji tekstova "Nova filozofija umetnosti", Nakladni zavod Matice Hrvatske, Zagreb, 1972.
- [9] Hamvaš, Bela: *"Tabula smaragdina"*, prevod Sava Babić, biblioteka EOS, Beograd, 1996.
- [10] Hegel, G.V.F.: *"Istorija filozofije III"*, prevod Dr Nikola M. Popović, BIGZ, Beograd, 1983.
- [11] Chevalier, J. Gheerbrant, A.: *"Rječnik simbola"*, Nakladni zavod Matice Hrvatske, Rijeka, 1983.

16. Knjige i članci

- [1] Abravaya, Ido: "*On Bach's Rhythm and Tempo*", Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel, Second corrected printing, ISBN 3-7618-1602-2, 2011
- [2] Adorno, Theodor W., *Burgois Opera, Opera Through Other Eyes*, edited by David J. Levin, Stanford, California, Stanford University Press, 1994
- [3] ARNOLD, F.T.: "*The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass*", Two volumes, Dover Publications, Inc. 1965.
- [4] Bach, C.P.E., *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, London, Erst Eulenburg Ltd, 1974, (First published in Great Britain in 1949 by Cassell & Company Ltd)
- [5] Bann, S., 2004. *Značenje interpretacija* (orig. *Meaning of interpretation*). In: R. S. Nelson and R. Schiff, ed. *Kritički termini istorije umetnosti* (orig. *Critical Terms for Art History*). Translated from English by Lj. Petrović and P. Šaponja. Novi Sad: Svetovi. 170-187.
- [6] Beaussant, P. (1980). *Francois Couperin*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 596 p.
- [7] Bense, Max (1965), "*Estetika*", prevod R. Putar, Otokar Keršovani, Rijeka, 1978.
- [8] Bičkov, V.V. (1977), "*Vizantijska estetika: teorijski problemi*", prevod s ruskog Dimitrije M. Kalezić, Prosveta, Beograd, 1991.
- [9] Borgstede, Michael, *Handel, Suites de Piece pour le Clavecin*, CD, Brilliant Classics, 2008
- [10] 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
- [11] Carsen, Robert, *Alcina*, (synopsis), CD, Paris, Erato Disques SAS, 1999
- [12] Chang, Philip Chih-Cheng, *Analytical and Performative Issues in Selected Unmeasured Preludes by Louis Couperin*, University of Rochester, Rochester, New York, 2011
- [13] Charpentier, *Energy des modes* (preuzeto sa Interneta 2012), <http://www.cefedem-ouest.org/telechargements/FI/memoires/2004-2006/Rognant%20annexes.pdf>
- [14] Charpentier, M. A., 2012. *Les règles de composition*. [online] Available at: <http://www.charpentier.culture.fr/fr/html/compo/> [Accessed 15 May 2012].
- [15] Chestopal, Victor: "*Temporal Correlation in the Goldberg Variations*", A thesis submitted in partial fulfillment of the Doctor of Music Degree (Art Study Programme) at DocMus, Sibelius Academy, 2010
- [16] Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain: "*Rječnik Simbola*", Nakladni zavod Matice Hrvatske, 1983, Copyright 1969. by Edition Robert Laffont and Editions Jupiter.
- [17] Clarc, J. & Connon, D. (2011). *The Mirror of Human Life*, First published in 2002 by King's Music, London, Keyword Press, 224 p.
- [18] Couperin, François, *L'Art de toucher le Clavecin*, VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag Leipzig, 1977
- [19] Curtis, Alan, Berkeley, California, January 1970, *Preface to L. Couperin pièces de clavecin*, Edition par Alan Curtis, Le pupitre, Collection de musique ancienne publiée sous la direction de François Lesure, Heugel, Paris
- [20] Darbellay, Étienne: "*Liberté, Variété et 'Affetti Cantabili' Chez Girolamo Frescobaldi*", *Revue de Musicologie*, Tome LXI - No 2, 1975.
- [21] Dart, Thurston, *The interpretation of music, chapter Sonorities*, London, Hutchinson University Library, 1969 (First published 1954)
- [22] Dart, Thurston. (1969). (First published 1954). *The interpretation of music*. London. Hutchinson University Library.
- [23] Didier, Beatrice, *La musique des Lumières*, Diderot-L'Encyclopedie-Rousseau, Paris, Presses Universitaires de France, 1985, 480 (*L'instrument de musique*, 261-291).
- [24] Didro, Deni, (1962), *O poreklu i prirodi lepoga*, prevod Radmila Miljanić, Beograd, Izdavačko preduzeće "Rad"
- [25] Dolmetsch, Arnold. (1915). *The Interpretation of the Music of the Seventeenth and Eighteenth Centuries/Revealed by Contemporary Evidence*, Seattle and London: University of Washington Press, 1915, reprinted 1969 second printing 1972.

- [26] Donington, Robert, *The Interpretation of Early Music*, New Revised Edition, London, Faber and Faber Limited, 1989 (first published in 1963)
- [27] Draškić-Vičanović, Iva Lj. (2002). *Estetsko čulo. Studija o pojmu ukusa u britanskoj filozofiji 17. i 18. veka*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- [28] Duffin, W. Ross, (2007), *How Equal Temperament Ruined Harmony (and Why You Should Care)*, New York, London, W.W. Norton&Company
- [29] Egarr, Richard, *The Solo Sonatas Opus I*, CD harmonia mundi USA, 2009
- [30] Eko, Umberto (1987), "*Umetnost i lepo u estetici srednjeg veka*", prevod Tanja Majstorović i Snežana Brajović, Kultura, Beograd, 1992.
- [31] Eko, Umberto, *Istorija lepote*, (prevod Dušica Todorović-Lakava), Beograd, Plato, 2004,437
- [32] Eko, Umberto, *Istorija ružnoće*, (prevele sa italijanskog Danijela Maksimović od 1. do 8.poglavlja, Dušica Todorović-Lakava od 9. do 15. poglavlja), Beograd, Plato 2007, 454
- [33] Estalote, David: "*Unity of the Heart and Mind in the Music of J.S. Bach*", Music & Performing Arts, February 5, 2010 <http://www.curatormagazine.com/author/davidestalote/>
- [34] Evdokimov, Pavle: "*Moderna umetnost u svetlosti ikone*", u zborniku tekstova "Pravoslavlje i umetnost", Biblioteka Zavet, Beograd, 1997.
- [35] Fader, D. (2007). *Philippe II d'Orleans's "chanteursitaliens", the Italian cantata and the gouts-reunis under Louis XIV*, Oxford University Press, Early Music, Vol. XXXV, No.2, pp.237–249
- [36] Fales, C., 2005. *Listening to Timbre during the French Enlightenment*. Proceedings of the Conference on Interdisciplinary Musicology (CIMOS). Montréal (Québec), Canada, 10-12 March 2005. [pdf] Available at: http://oicrm.org/wp-content/uploads/2012/03/FALES_C_CIM05.pdf [Accessed 26. oktobra 2014].
- [37] Ferguson, Donald N. 1973. *Music as Metaphor. The Elements of Expression*, Westport, Connecticut: Greenwood Press
- [38] Ferguson, Howard: "*Early Keyboard Music*", Two volumes, London, 1963.
- [39] Ferguson, Howard, *Keyboard Interpretation*, Oxford, Oxford University Press, 1975
- [40] Feri, Lik. (1990). *Homo aestheticus, otkriće ukusa u demokratskom dobu*, (naslov originala: Luc Ferry, *HomoAestheticus, L'invention du goût à l'age démocratique*, Paris: 1990), prevela s francuskog Jelena Stakić, Novi Sad: izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1994.
- [41] Gadamer, Hans-Georg, (2002), *Filozofija i poezija*, prevod Saša Radojčić, izbor Milo Lompar, Beograd, Službeni list SRJ, str.245
- [42] Garen, Euđenio (1976), "*Kultura Renesanse – Istorijski profil*", Editori Laterza, Bari.
- [43] Gastoué, Amédée: "*Oeuvres complètes de François Couperin IV, Musique de chambre*", Introduction, Monaco, Éditions de Loiseau-Lyre, Les Remparts, 1933
- [44] Geminiani, Francesco, *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick*, New York, Da Capo Press, 1969
- [45] Gluščević, Zoran: "*Književnost i rituali*", Srpska književna zadruga, Beograd, 1998.
- [46] Goldman, L. (orig. Lucien Goldman), 1980. *Skriveni Bog, studija tragične vizije u Paskalovim Mislama i Rasinovom pozorištu* (orig. *Le Dieu Caché*). Translated by M. Zdravković and N. Bertolino. Beograd: BIGZ.
- [47] Goleman, Danijel: "*Emocionalna inteligencija*", prevod Jelena Stipčević, Geopoetika, Beograd, 1998.
- [48] Golomb, Uri. 2006. "*Johann Sebastian Bach's The Art of Fugue*", u: Goldberg Early Music Magazine, 48 (February 2006), 64-73.
- [49] Grlić, Danko, *Izazov negativnog*, Zagreb-Beograd, Naprijed-Nolit, 1988, 287
- [50] Gronden, Jean, (Žan Gronden), *Uvod u filozofsku hermeneutiku, Einfuhrung in die philosophische Hermentik*, prevela s nemačkog Emina Peruničić, (Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2001), Novi Sad: Akademska knjiga 2010, ISBN 978-86-86611-41-3, 215 str.
- [51] Hammond, F. 1983. *Girolamo Frescobaldi*, Cambridge, Massachusetts, and London England, Harvard University Press.
- [52] Hamvaš, Bela: "*Tabula smaragdina*", prevod Sava Babić, biblioteka EOS, Beograd, 1996.

- [53] Hanslik, Eduard. 1977. *O muzički lijepom. Vom Musikalischschönen*, Leipzig, 1910. Prevod Dr Ivan Foht, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod
- [54] Haskell, Harry. (1988). *The Early Music Revival, A History*. London. Thames and Hudson Ltd
- [55] Hegel, G.V.H. (1983), "*Istorija filozofije III*", jubilarno izdanje iz 1940. godine preveo Dr Nikola M.Popović, BIGZ, Beograd.
- [56] Heninger, S.K.Jr., (1974), *Touches of Sweet Harmony. Pythagorean Cosmology and Renaissance Poetics*, San Marino, California, The Huntinton Library, p.446
- [57] Heraclitus, *Fragments on Nature (O prirodi)*, translation from Greek language by Marko Višić, Podgorica: Unireks, 2008, 117 p., ISBN 9788642707761, in Serbian language
- [58] Hersch, J. 1998. *Istorija filozofije: filozofsko čuđenje, prevod dela: L' Etonnement philosophique: une histoire de la ohilosophie*, Jeanne Hersch, prevod sa francuskog Frida Filipović, Miodrag Radović, Novi Sad: Svetovi.
- [59] Hogwood, Christopher, *Handel*, Bath, The Pitman Press, 1984
- [60] Isacoff, Stuart, (2003), *Temperament, How Music Became a Battleground for the Great Minds of Western Civilization*, New York, Vintage Books
- [61] Ives, Margaret C., (1970), *The Analogue of Harmony, some reflections on Schiller's Philosophical Essays*, Pittsburgh, Duquesne University Press, p.125
- [62] Jacobs, Arthur: "*Dictionary of Music*", The New Penguin, Fourth Edition, Penguin Books, Reprinted 1987.
- [63] Jager, W. (1973). *Paideia: oblikovanje grčkog čoveka, (Paideia. Die Formung des griechischen Menschen vom Werner Jager*, Berlin- New York, 1973) translation in Serbian Drinka Gojković, Novi Sad, Književna zajednica Novog Sada, 1991, 579 p.
- [64] James R., Anthony, *French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau*, London, 1978, 454
- [65] Janaras, Hristo: "*Apofaktičko bogoslovlje i vizantijska arhitektura*", u zborniku tekstova "*Pravoslavlje i umetnost*", Biblioteka Zavet, Beograd, 1997.
- [66] Jeger, V. (orig. Werner Wilhelm Jaeger), 2007. *Teologija ranih grčkih filozofa*, Gilfordova predavanja 1936 (orig. *The Theology of the Early Greek Philosophers (Gifford Lectures) 1936*). Translated from English by B. Gligorić. Beograd: Službeni glasnik.
- [67] Jones, Richard D.P: "*Baroque keyboard pieces*", Introduction, The Associated Board of the Royal Schools of music, Oxford, 1991
- [68] Jung, K.G.: "*Lavirint u čoveku*", priredio Vladeta Jerotić, prevod Slobodan Janković, izdavači Ars Libri i Neven, Beograd, 1995.
- [69] Jung. C.G." *Psihologija i Alkemija*", prevela Štefanija Halambek, Naprijed, Zagreb, 1984.
- [70] Kajoa, Rože. 1965. *Igre i ljudi: maska i zanos*. (preveo Radoje Tatić) Beograd, Nolit, 235
- [71] Katunac, Dr Dragoljub: "*Scarlatti-eva sonata*", Savremena administracija, Beograd, 1990.
- [72] Kellner, Herbert Anton: "*The Mathematical Architecture of Bach's Goldberg Variations*", The English Harpsichord Magazine, Vol. 2, No8, 1981
- [73] Kennedy, Michael, *The Concise Oxford Dictionary of Music*, Oxford, Oxord University Press, 1996
- [74] Kenyon. Nicholas. 1988. *Authenticity and Early Music, a symposium*. New York: Oxford University Press
- [75] Kerman, Joseph. 2005. *The Art of Fugue. Bach fugues for keyboard, 1715-1750.*, London, England: University of California Press, Ltd.
- [76] Kirkpatrick, Ralph. 1968. *Domenico Scarlatti, A famous harpsichordist's Study of the Life, Times, and Works of One of the Greatest Composers for His Instrument*. New York: Apollo Edition, 485
- [77] Kirkpatrick, Ralph: "*Domenico Scarlatti - Sixty Sonatas In Two Volumes - Preface*", G.Schirmer, New York, 1953.
- [78] Kirkpatrick, Ralph: "Domenico Scarlatti", Princeton University Press, Version espanola de Clara Janes y Jose Maria Triana, Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1985.
- [79] Klop, C.G., (1974), *Harpsichord tuning*, Garderen (Holland), Werkplaats voor clavecimbelbouw, p.30

- [80] Koenigsberger, Dorothy. (1979). *Renaissance Man and Creative Thinking. A History of Concepts of Harmony 1400–1700*. Hassocks. Sussex. Great Britain. The Harvester Press Limited
- [81] Ledbetter, David, *Continuo Playing according to Handel, His figured bass exercises*, Oxford, Clarendon Press, 1990
- [82] Lescat, Ph., 1987. *Notice bibliographique par Philippe Lescat*. In: *Jean-Philippe Rameau, Nouvelles Suites de Pièces de clavecin avec de remarques sur les différents types de musique*. Fac-similé Jean-Marc Fuzeau, La musique Française classique de 1650 à 1800. Editions J. M. Fuzeau S. A. Courlay, France, Achevé d'imprimer en Novembre 1987.
- [83] Levin, David J., *Introduction, Opera Through Other Eyes*, edited by David J. Levin, Stanford, California, Stanford University Press, 1994
- [84] Lohmann, Ludger: "*Studien zu Artikulations-Problemen bei den Tasteninstrumenten des 16. - 18. Jahrhunderts*", Gustav Bosse Verlag, Regensburg, 1982.
- [85] Magnard, P. 2011. "*L'harmonie universelle de Georges de Venise à Marin Mersenne*", <http://centre-bachelard.u-bourgogne.fr/Z-magnard.pdf>, pp. 33–51, download: 26.06.2011
- [86] Marcham, Michael. 2001. "*The Usefulness of Such Artworks: Expression, Analysis, Nationalism in The Art of Fugue*", u: *Repercussions*, vol.9, No.1, 33-75.
- [87] Marques de Almeida, José Oscar, *Harmony and Melody as "Imitation of Nature" in Rameau and Rousseau*, Department of Philosophy, State University of Campinas, (sketch of the oral presentation), tekst preuzet sa interneta (26. oktobar 2014): <http://www.unicamp.br/~jmarques/pesq/RamRoussEng.pdf>
- [88] Mellers, Wilfrid, (1968), *Francois Couperin and the French Classical Tradition*, London, New York, Dover Publications, Inc., p.408
- [89] Mellers, Wilfrid, *The European suite, The Eight great Suites, The six fugues*, CD Nicholson, Paul, *The Eight Harpsichord Suites, Six Fugues or Voluntaries, Fugue in E, Fugue in F*, hyperion, 1995
- [90] Mersenne, M. (1636). *Harmonie universelle, contenant la theorie et la pratique de la Musique, Ouilesttraite de la Nature des Sons, & des Mouvemens, 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, download: 26.06.2011 from: [http://imslp.org/wiki/Harmonie_universelle_\(Mersenne,_Marin\)](http://imslp.org/wiki/Harmonie_universelle_(Mersenne,_Marin))
- [91] Moritz, R., 2003. *Les Boréades "tragédie en musique" en five acts: posthumous opera*. [DVD booklet] Waldron, Heathfield, East Sussex, U.K.: Opus Arte.
- [92] Moritz, Reiner E., prefaces to DVDs: *Castor et Pollux, Les Indes galantes, Zoroastre, Les Boréades, Opus arte*, Silveroaks farm, Waldron, Heathfield, East Sussex, TN21 ORS, United Kingdom, 2003--2008.
- [93] Moroney, Davitt, *Pièces de Clavecin de Louis Couperin*, Publiées par Paul Brunold, Nouvelle révision par Davitt Moroney, Éditions de L' Oiseau-Lyre, Les Remparts, Monaco, 1984
- [94] Nietzsche, Friedrich. (1983). *Rođenje tragedije ili Helenstvo i pesimizam*. Prijevod Vera Čičin-Šain. Zagreb. GZH
- [95] Nyquist, Kristian: "*Goldberg variations*", CD, *Le chant de Linos*, Cl 0404 (prema Hans Hermann Niemoller, "*Polonaise und Quodlibet-Der innere Kosmos der Goldberg variationen Musik-Konzepte*, Nr 42, München, 1985), 2000
- [96] Panofsky, Erwin. 1997. *Idea, prilog istoriji pojma starije teorije umetnosti*. Bogovođa: Samostalno izdanje, 284
- [97] Pavlović, Branko (1997), "*Presokraska misao*", PLATO, Beograd.
- [98] Peacocke, Christopher: "*The Perception of Music: Sources of Significance*", *British Journal of Aesthetics*, Published by Oxford University Press on behalf of the British Society of Aesthetics, Vol 49, Number 3, July 2009, pp. 257 – 275 DOI:10.1093/aesthj/ayp016, 2009
- [99] 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"

- [100] Plutarh.1997. *O muzici*, sa starohelenskog preveo uvodnu studiju i komentare sačinio Dr. Marko Višić, Odnos muzike i poezije u drevnoj Heladi. Beograd: Sfairios, 203
- [101] Poulin, Pamela: "*Johann Sebastian Bach 's Precepts and Principles, for Playing the Thorough-Bass or Accompanying in Four Parts (Leipzig, 1738)*", translated with a comentary by Pamela L. Poulin, with a preface by Christoff Wolf, Clarendon Press. Oxford, 1994
- [102] Rameau, J.Ph.: "*Pieces de Clavessin Avec Une Methode Pour la Mechanique des Doigts*", Préface de l'édition de 1724.
- [103] Scheler, M. 1987. *Položaj čovjeka u kosmosu, Čovjek i povjest, Die Stellung des Menschen im Kosmos, Mensch und Geschichte*. Preveo Vladimir Filipović, Sarajevo: Veselin Masleša.
- [104] Schott, Howard: "*Playing the Harpsichord*", Faber and Faber Limited, First published in Faber Paperbacks, USA, 1971.
- [105] Sedlmayr, Hans: "*Revolucija moderne umetnosti*", u antologiji tekstova "Nova filozofija umetnosti", Nakladni zavod Matice Hrvatske, Zagreb, 1972.
- [106] Šeling, F.V.J. (1802), "*Filozofija umetnosti*", prevod Danilo N. Basta i Olga Kostrešević, BIGZ, Beograd, 1989,
- [107] Šeling, F.V.J. 2001. *Filozofska istraživanja o suštini ljudske slobode i o predmetima koji su s tim povezani*, Nova Pazova: Bonart
- [108] Simmonds, Paul: "*Bach keyboard music*", Early Music, Oxford University Press, doi:10.1093/em/cap133, February 2010
- [109] Smith, Timothy A.: "*The Symmetrical Binary Principle*", 1997
- [110] Starobinski, Jean, *Opera and Enchantresses, Opera Through Other Eyes*, edited by David J. Levin, Stanford, California, Stanford University Press, 1994
- [111] Stojanović Kutlača, S., 2018. "*Muzika kao eho univerzuma. Simbolika baroknih instrumentalnih formi prelida, svite igara i varijacija*". Zbornik radova sa naučnog skupa "Umetnost i kultura danas: umetničko nasleđe, savremeno stvaralaštvo i obrazovanje ukusa", održanog 6-7. oktobra 2017.g. Izdavač: Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti. Urednik: Dr Danijela Zdravić Mihailović, ISBN 978-86-85239-48-9, str. 93-104, Niš, 2018.
- [112] Stojanović Kutlača, S., 2017. "*Simbolika Bahovog dela Umetnost fuge*". Zbornik radova Akademije umetnosti Univerziteta u Novom Sadu, 2017, br. 5, str. 142-159, doi:10.5937/ZbAkUm1705142S, UDC 78.071.1:929 Bach J. S.
- [113] Stojanović Kutlača, S., 2016. "*Istina i lepota (u francuskoj muzici na prelazu XVII u XVIII vek)*". Tematski zbornik radova sa naučnog skupa "Tradicija kao inspiracija: Vlado Milošević: etnomuzikolog, kompozitor i pedagog", Banja Luka, 17-18 april 2015, Akademija umjetnosti Univerziteta u Banja Luci, Akademija nauka i umjetnosti Republike Srpske, Muzikološko društvo Republike Srpske, 2016, ISBN 978-99938, COBIS.RS-ID 4960536
- [114] Stojanović Kutlača, S., 2016. *Od Mersena do Ramoa. socijalne inovacije u francuskom društvu 17. i 18. veka i transformacija pojma "harmonije"*. 9. Međunarodni Simpozij "Muzika u društvu", Sarajevo, 23-26. oktobar 2014, "Muzika u društvu", zbornik radova, ISSN 2303-5722, Izdavač: Muzikološko društvo FBiH, Muzička akademija u Sarajevu, Sarajevo, 2016.
- [115] Stojanović Kutlača, S., 2016. "*Principi Barokne Muzike: Improvizacija, Ornamentacija, Polifonija*", Četvrti Zbornik radova Akademije umetnosti Univerziteta u Novom Sadu, Editor-in-Chief: dr Nataša Crnjanski, ISSN 2334-8666, 2016
- [116] Stojanović Kutlača, S., 2015. "*Analytical methods that lead to a correct interpretation of "préludes non mesurés" and the french baroque keyboard style in general*". The Eleventh International Conference of the Department of Music Theory: "Music Theory and Analysis: Temporality in Music", Faculty of Music Art, University of Arts in Belgrade, 6-8 November 2015, session 6
- [117] Stojanović Kutlača, S., 2015. "*Simbolika Kuprenovih komada za čembalo, "Artefact"*". Izdavač: Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti u Nišu, ISSN (Štampano izd.) 2406-3134, ISSN (Online) 2406-3150, Vol. 1, Broj 1, UDK 786.2+781.4 Kupren F., str. 25-34, 2015.
- [118] Stojanović Kutlača, S., 2015. "*Ramo: scijentista i humanista (250 godišnjica smrti francuskog kompozitora i teoretičara)*". Tematski zbornik radova sa naučnog skupa "Tradicija kao inspiracija:

- Vlado Milošević: etnomuzikolog, kompozitor i pedagog", Banja Luka, 11-12 april 2014, Akademija umjetnosti Univerziteta u Banja Luci, Akademija nauka i umjetnosti Republike Srpske, Muzikološko društvo Republike Srpske, 2015, ISBN 978-99938-27-16-0, COBIS.RS-ID 4960536, str. 255-263
- [119] Stojanović Kutlača, S., 2014. "*Energija Modusa*". Tematski zbornik radova sa naučnog skupa "Tradicija kao inspiracija: Vlado Milošević: etnomuzikolog, kompozitor i pedagog", Banja Luka, 12-13 april 2013, Akademija umjetnosti Univerziteta u Banja Luci, Akademija nauka i umjetnosti Republike Srpske, Muzikološko društvo Republike Srpske, 2014, ISBN 978-99938-27-13-9, COBIS.RS-ID 4181528, str. 234-243
- [120] Stojanović Kutlača, S., 2013. "*Dve autentične savremene postavke Hendlove opere Alčina*". Tematski zbornik radova sa naučnog skupa "Tradicija kao inspiracija: Vlado Milošević: etnomuzikolog, kompozitor i pedagog", Banja Luka, 06-07 april 2012, Akademija umjetnosti Univerziteta u Banja Luci, Akademija nauka i umjetnosti Republike Srpske, Muzikološko društvo Republike Srpske, 2013, ISBN 978-99938-27-12-2, COBIS.RS-ID 3632664, str. 446-457
- [121] Stojanović Kutlača, S., 2013. "*Novi aspekti tumačenja Bahovih Goldberg Varijacija*". Prvi nacionalni naučni skup sa međunarodnim učešćem Balkan Art Forum Niš 2013 (BARTF 2013), Fakultet umetnosti u Nišu, Niš, 11. i 12. oktobar 2013, Tema: UMETNOST I KULTURA DANAS, Zbornik radova sa naučnog skupa, ISBN 978-86-85239-15-1, COBISS.SR-ID 210036748, UDK 781.5.083.2:781.6 J.S.Bah, str. 17-28, Niš, 2014.
- [122] Stojanović Kutlača, S., 2012. *Pristup interpretaciji karakternih komada za čembalo francuskog baroknog kompozitora Fransoa Kuprena baziran na platonističkom konceptu univerzalne harmonije (The Approach to Interpretation of Harpsichord Character Pieces by French Baroque Composer François Couperin, based on Platonic Concept of Universal Harmony)*. Doctoral art project. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti (Faculty of Music Art).
- [123] Stojanović Kutlača, S., 1999. "*Traganje za Harmonijom*". VI naučni skup: "Tehnologija, kultura i razvoj: Nauka, tehnologija i kultura pred izazovima blokiranog razvoja sa posebnim osvrtom za SR Jugoslaviju", str. 99-114, Igalo, 23-27. Avgust, 1999
- [124] Stojanović Kutlača, S., 1993. "*Racionalnost i Alhemija Umetnosti*". VII naučni skup: "Tehnologija, kultura i razvoj: Iskušenja i pouke XX veka: Nauka, tehnologija i kultura u znaku Janusa sa posebnim osvrtom na jugoslovenski istorijski prostor", str. 176-189, UDK 008(082), 005.591.6(082), Subotica-Palić, 28. Avgust - 1. Septembar, 2000.
- [125] Stojanović Kutlača, S., 1993. *Elementi španskog folklora u sonatama za čembalo Domenico Scarlatti-a*, Magistarski rad, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd
- [126] Strunk, Oliver. (1969). *Source Readings in Music History. From Classical Antiquity through the Romantic Era*. New York. W.W. Norton&Company.INC
- [127] Sylvestre, Loï & Costa, Marco. 2010. "*The mathematical architecture of Bach's The Art of Fugue*", u Leo S.Olschki (editore): *Il Saggiatore musicale, rivista semestrale di musicologia*, Anno XVII, n. 2., 175-196
- [128] Taruskin, Richard. 1988. "*The Pastness of the Present and the Presence of the Past*", u Nicholas Kenyon(editor): *Authenticity and Early Music*, New York: Oxford University Press
- [129] Todorov, C. (orig. Tzvetan Todorov), 2003. *Nesavršeni vrt: humanistička misao u Francuskoj (orig. Le jardin imparfait)*. Translated by Jovan Popov. Beograd: Geopoetika.
- [130] Toman, Rolf. 2010. Edit. Baroque (original title *Barock*). H.F.Ullman is an imprint of Tandem Verlag GmbH 2004
- [131] 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.
- [132] 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.
- [133] Tunley, D. (2004). *Fraçois Couperin and the perfection of music*, Ashgate Publishing Limited, England

- [134] Uzelac, Milan. (2007). *Filozofija muzike*, Novi Sad: Stylos.
- [135] Višić, Marko (1997), "Odnos muzike i poezije u drevnoj Heladi", predgovor za knjigu *Plutarh "O muzici"*, Prosveta-Niš, Sfairis, Beograd.
- [136] Williams, Peter: "*Bach, the Goldberg variations*", Cambridge UK, University Press, 2001
- [137] Williams, Peter: "*Figured Bass Accompaniment*", Edinburgh University Press, Two volumes, 1970.
- [138] Zohn, Steven, *The sonate auf Concertenart and Conceptions of Genre in the late Baroque, Eighteenth-Century Music 1/2*, 205-247, Cambridge University Press, 2004

17. Internet resursi

- [1] <http://www.cefedem-ouest.org/telechargements/FI/memoires/2004-2006/Rognant%20annexes.pdf>
- [2] <http://centre-bachelard.u-bourgogne.fr/Z-magnard.pdf>https://en.wikipedia.org/wiki/Nicolas_Malebranche
- [3] <http://www.charpentier.culture.fr/fr/html/compo/>
- [4] <https://imslp.org/>
- [5] <http://jan.ucc.nau.edu/~tas3/bin.html>
- [6] <https://svetlanastojanovickutlaca.rs/> (be patient, the connection takes 2-3 minutes)
- [7] https://www.youtube.com/channel/UCGY4Wi6Wn_z5tl8cSBBd9UQ
- [8] <http://www.unicamp.br/~jmarques/pesq/RamRoussEng.pdf>

Biografija autora:

Svetlana Stojanović Kutlača, Doktor umetnosti, čembalistkinja

Svetlana Stojanović Kutlača (1957) diplomirala je u Beogradu na Fakultetu muzičke umetnosti (FMU) na odsecima za čembalo i klavir, kao i na Elektrotehničkom fakultetu u Beogradu. Doktorske izvođačke studije završila je takođe na FMU sa temom doktorskog umetničkog projekta "Pristup interpretaciji karakternih komada za čembalo francuskog baroknog kompozitora Fransoa Kuprena baziran na platonističkom konceptu univerzalne harmonije" i magistrirala sa temom "Elementi španskog folklora u sonatama Domenika Skarlatija". Usavršavala se u klasama eminentnih svetskih čembalista: Genoveva Galvez (Real Conservatorio Superior, Madrid, jednogodišnja specijalizacija), Huguette Dreyfus (Academie Villecroze, Francuska), Christine Daxelhoffer (Akademie Karlsruhe, Nemačka), Colin Tilney (Academie Dartington, Engleska), Marc Croll (Boston, USA) i Pol Simmonds (Sussex University, Engleska). Održala je 17 solističkih koncerata u Engleskoj, Švajcarskoj i Španiji. U Srbiji i Crnoj Gori redovno nastupa u svim značajnim koncertnim salama: Kolarac, Skupština grada, Atrijum Narodnog muzeja, Dom Vojske, galerija SANU, Madlenijanum, SKC, Muzičkom centru Crne Gore u Podgorici, kao i u Kotoru i na Cetinju. Nastupala je na festivalima Ars vivendi clavicembalum i Festival rane muzike u Beogradu, na Mokranjčevim danima u Negotinu i festival kamerne muzike u Nišu. Na svom You tube kanalu ima 38 snimaka koncerata. Kao član čembalističkog dua nastupala je sa engleskim umetnicima (Hilari Mekvin, Stiven Divajn), švajcarskim (Jacques Etienne Rouge), italijanskim (Maria Luisa Baldazari), mađarskim Agneš Varaljaj, kao i čembalistkinjama iz Srbije Emilija Miodrag, Anastasija Marković-Todorić, Tina Neutzer, Ana Stevanović i Maja Kutlača. U okviru ansambla "Parnas" kojim rukovodi od osnivanja 2013. okuplja mlade čembaliste, svoje nekadašnje učenice kao i vokalne i instrumentalne soliste posvećene istorijskoj izvođačkoj praksi (Jelena Rokvić, barokna violina, Karolina Beter, blok i traverzo flauta, Filip Milinković, barokno violončelo). Snimila je 8 kompak-diskova solističke muzike za čembalo i objavila 15 stručnih radova iz domena estetike i muzikologije. Održala je brojna koncertna predavanja o stilskoj interpretaciji na čembalu, estetskim vrednostima i duhu barokne epohe. Bila je saradnik čembalista orkestara Beogradske filharmonije i orkestra RTS-a i profesor čembala na Odseku za ranu muziku, jedinstvenom u Srbiji u MŠ "Josip Slavenski" od osnivanja Odseka 1994.g. do 2022.g.



Kontakt:

Svetlana Stojanović Kutlača, Doktor umetnosti, čembalistkinja

11000 Beograd, Braničevska 11, Republika Srbija

e-mail: svetlanastojanovic.kutlaca@gmail.com

Internet: <https://svetlanastojanovickutlaca.rs/>

Youtube: https://www.youtube.com/channel/UCGY4Wi6Wn_z5tI8cSBBd9UQ

TRAGANJE ZA HARMONIJOM

Prof SVETLANA STOJANOVIĆ KUTLAČA

Doktor muzičke umetnosti, čembalistkinja

© Parnas

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

781.41
78.034.7
78.01

СТОЈАНОВИЋ Кутлача, Светлана, 1957-

Traganje za harmonijom / Svetlana Stojanović Kutlača. - Beograd : Udruženje za interpretaciju

barokne камерне muzike "Parnas", 2026 (Beograd : Akademska misao). - XIII, 220 str. : ilustr. ; 24 cm

Autorkina slika. - Tiraž 50. - Str. VII-VIII: Recenzija rukopisa Traganje za harmonijom Svetlane Stojanović Kutlača / Sonja Marinković. - Biografija autora: Svetlana Stojanović Kutlača, doktor umetnosti, čembalistkinja: str. 217. - Napomene i bibliografske reference uz tekst. - Bibliografija: str. 210-216 i uz svako poglavlje.

ISBN 978-86-906546-0-4

а) Хармонија б) Барокна музика в) Филозофија музике

COBISS.SR-ID 189235721

