

Универзитет уметности, Београд
Факултет музичке уметности
Полиинструментална катедра
Докторске уметничке студије

Светлана Стојановић Кутлача

**ПРИСТУП ИНТЕРПРЕТАЦИЈИ КАРАКТЕРНИХ КОМАДА ЗА ЧЕМБАЛО
ФРАНЦУСКОГ БАРОКНОГ КОМПОЗИТОРА ФРАНСОА КУПРЕНА БАЗИРАН
НА ПЛАТОНИСТИЧКОМ КОНЦЕПТУ УНИВЕРЗАЛНЕ ХАРМОНИЈЕ**

Образложење докторског уметничког пројекта

Ментор:

Зорица Ћетковић, редовни професор

Коментор:

Др Соња Маринковић, редовни професор

Београд, мај 2012

Садржај:

Предговор	1
Списак одабраних композиција.....	6
Увод.....	7
1. Филозофске и естетичке претпоставке рада	11
1.1. Хармонија. Појам универзалне хармоније	11
1.1.1. Античко доба и појам „универзалне хармоније“	12
1.1.2. Ренесансне идеје о „универзалној хармонији“	16
1.1.3. Барок и модерно доба у светлу идеје „универзалне хармоније“	19
1.2. Експресија. Музика као метафора.....	25
1.3. Укус. просветитељство. Естетско образовање.....	28
2. Купреново доба, окружење, уметничко полазиште	32
2.1. Идеологија. Купреново доба.....	32
2.2. Идеали. Купреново окружење	39
2.3. Стил. Купреново уметничко полазиште	45
3. Итерпретација Купренових комада.....	50
3.1. Концепт	55
3.2. Реторика	80
3.3. Перфекција	84
3.4. Анализа одабраних комада	86
Закључак	117
Поговор.....	121
Литература.....	122

Предговор

Одговорно одабирање интерпретативне уметности као професије подразумева свест о уласку у идеални свет, који ће нас покорити и ставити у положај служења вредностима које су изнад нас, а чије досезање захтева огромне напоре. Одлуку да одбацимо све остале животне могућности и определимо се за интерпретативну уметност мора да прати свест о краткотрајности и привремености резултата, њиховом непрестаном измицању, неопходности сталног доказивања, преиспитивања и превредновања. Интерпретативна уметност може да буде истинита и варљива: истицање сопствене личности, вештине, коришћење реторике, чак опсенарства је избор софисте, насупротив томе одабирање позиције посматрача и тумача, је пут филозофа. Интерпретација је облик страсти трагања за истином која је, далеко више од рачуна доступног знања, поистовећење, стапање са делом, предавање доживљају. Само ако је у њеној бити дубоко, истинито, уверење, интерпретативна уметност има право да се послужи вештинама реторике у циљу уверавања и дејства на друге. Интерпретација музике блиска је глуми и плесу, али још апстрактнија и нематеријалнија, и можда управо из тог разлога директнија-нема текста ни кореографије који би могли да надоместе недостатак истинитог извођења- без вере интерпретатора музика се претвара у пуку технику, арабеску, игру звукова. Посматрање трансформације света, живота, понирање у узроке, вероватноће, могућности те трансформације, музичару су тема, чак и кад се он декларише као искључиви поклоник апсолутне музике- музика не мора да буде одраз ни имитација стварности, да би припадала човеку и свету, и била присутна «за» њега и «ту». Музика је апстрактан језик, захваљујући томе она је универзална, не само у смислу универзалности разумевања, већ и поимања, односно, могућег преноса њене симболике на појаве у било којој области: астрономији, математици, физици, биологији, историји, социологији. Музика је језик изнад свих језика, метајезик, јер ниједан други језик не може да покрива бескрајни дијапазон поливалентних значења.

Лепота музике је у једновремености дејства на чуло слуха и дух. Музика се на јединствен начин бави постојањем: док слика бележи стварни или имагинарни тренутак света, а разум покушава да дефинише његову структуру, музика дочарава његову динамику. Музика је симболични приказ динамичног система, његовог

настанка, развоја, трансформације и нестајања. Музички тренутак, музичка слика, моменат у трансформацији, представља одређену хармонију. Свака хармонија поседује одређени динамички потенцијал који условљава кретање, даљи ток музике. Начин на који се хармонија успоставља и трансформише, начин протока хармоније одређује музички стил. Музички стил је језик којим се у складу са усвојеним конвенцијама приказује, изражава или описује свет. Музика је онолико вредна колико је сложена и свеобухватна њена симболика, колико су музички фактори њеног опстанка неопходни, јасни и адекватни у испуњавању њене функције комуникативности. Музика је универзална ако упркос једноставности даје простор за тумачење којим би могла да се обухвати целина света и ако истовремено нуди могућност личног доживљаја и интерпретације. Музика је хумана само ако није једнозначна и потпуно предвидљива, ако се из ње назире увек нова значења.

База од које полазим као интерпретатор инструменталиста је фасцинација звуком и могућностима мог инструмента: тон чембала нуди племенитост чулног уживања у чистој, слободној вибрацији жице; његова хармонска природа и уздржана динамика чине га аполонијским уравнотежавајућим инструментом, суптилна механика која даје одговор на најлакши додир-аристократским. Прозрачност тона чембала има још једну димензију, додатни сјај који га чини нестварним, неприпадајућим садашњости, јасно га историјски одређује и везује за златно доба музичке уметности, доба барока. У овом историјском периоду европске уметности развијени су готово сви познати уметнички инструменти, али управо је чембало било парадигма духа времена, његове екстатичне потребе за знањем, разумевањем, светлошћу, али и слободом, уживањем и идеализацијом. Моја лична опредељеност за чембало наступила је у тренутку, као интензиван доживљај препознавања мог правог инструмента, а препознавање јединственог сензибилитета инструмента пратила је истовремена свест о ширини значења која бављење овим историјским инструментом нуди. Расветљавање историјских чињеница о улози чембала у неговању племенитости у аристократски организованом друштву, одблесци античке филозофске мисли, ренесансне уметности, космологије, идеја универзализма, допринели су да у мојој свести овај крчки инструмент добије узвишену ауру.

Чембало се као инструмент развија у епохи ренесансе прикључивањем клавијатуре (развијене кроз механизам оргуља још у 9. веку) ранохришћанском инструменту

псалтериону. Као солистички и световни инструмент чембало (у сродним раним историјским формама спинета и вирцинала) везује се најпре за идеје обнове античке грчке филозофије грофа Монтефелтра од Урбина, а потом за појаву Атинске школе у Падови. Први чембалиста, поред самог грофа, био је његов слепи оргуљаш Франческо Ландини као и његове образоване ћерке Изабела и Беатриче. Ренесансна уметност свирања на чембалу преноси се из Италије најпре у Шпанију (слепи оргуљаш Антонио де Кабезон) а потом у Фламманске земље, Француску, Енглеску и Немачку, задобијајући на сваком од тих простора индивидуални карактер услед продирања популарне музике у репертоар овог световног инструмента. Утемељење барокног чембалистичког стила поново полази из Италије, његов идејни творац је Ђироламо Фрескобалди, чије ће утицаје његов немачки ученик Јохан Јакоб Фробергер пренети у Француску. Сједињењем форме свите барокних игара коју је донео Фробергер са деликатношћу израза развијеног у француској богатој ренесансној лаутској традицији рађа се француски чембалистички стил. И док се италијанска уметност током 17. века окреће развоју других, мелодијских, експресивних музичких инструмената, као и развоју оперске уметности, негујући чембало првенствено као пратећи хармонски инструмент, француска школа посвећује се развоју његове солистичке литературе у складу са својим класицистичким уверењима оданости античким и ренесансним идеалима, а то су васпитање духа и племенитости неговањем музичког образовања.

Као неко ко се бави историјским типом чембала као инструмента (а не модерним, хибридниим инструментом који је настао у првој половини 20. веку) и то првенствено историјским, ренесансним и барокним репертоаром за овај инструмент, својим музичким идеалима и образовањем припадам покрету који се у уметничкој музици појавио седамдесетих година 20. века познатом под називом „рана музика“. Последњих деценија евидентан је огроман раст популарности али и научне утемељености овог стила кроз развој посебних Академија, читавог паралелног музичког школског система. Оспособљавање за интерпретацију на историјски начин и на историјским инструментима прати богата концертна и извођачка пракса, која је извршила велики утицај и на оне уметнике и академске установе који припадају класичној традицији. Успех ране музике, заснован је како на снази уметничких индивидуалности њених носилаца, тако и на својствима интердисциплинарности и интертекстуалности, који су истовремено њен мото и императив развоја уметности у савремено доба. У првом и најдубљем слоју, бављење раном музиком је истраживачки пројекат: она пружа не

само неисцрпно поље за истраживање манускрипата, табулатура, већ и за суптилне стилске анализе, као и простор за повезивање историјских, психолошких, социолошких фактора, који воде ка продубљивању разумевања широког појма културе. Рана музика је интерпретација на инструментима из епохе у којој није доминирао стандард, већ напротив императив националне и индивидуалне јединствености, не постоје два једнака инструмента, две једнаке боје, чак и на једном инструменту боје се мењају од теситуре до теситуре, не постоји јединствен начин грађења, штимовања. Занатска изврност, екселентност, често је чувана као тајна која се делимично разоткрива тек модерном техничком опремом (спектралне анализе, компјутерска симулација). Рана музика је по својој природи интердисциплинарна, она се бави проблематиком музике у времену у коме класични канони апсолутне музике још нису владали: уметничке форме се преплићу (исту музику срећемо у варијанти солистичке, камерне или сценске музике); различите уметности се такође сусрећу у синестезији (музика, књижевност, ликовне уметности); уметност сама стиче амбивалентно значење у смислу својих друштвених функција (као апсолутно дело, религиозно, симболично). Формирање теорије укуса пре настанка појма уметности који нам је данас познат, одређује рану музику као спој различитих чулних сензација са лингвистичким, идеолошким и религиозним. Бављење раном музиком, из тих разлога, није само бављење лепотом и разноврсношћу одговарајућих музичких дела, већ бављење јединством њихових сензитивних и симболичких потенцијала, њиховом многозначношћу и духовним богатством.

Овај рад посвећен је интерпретацији 24 комада из обимног чембалистичког опуса Франсоа Купрена. Француски стил свирања чембала представљао је узор префињености и перфекције како за савременике (нпр. Јохана Себастијана Баха), тако и данас. У оквиру тог стила изузетно, врхунско место припада Купрену који је стога познат као Купрен Велики. Његов стил истовремено сумира вредности богате француске „класичне“ чембалистичке школе 17. века, репрезентује галантни стил и најављује укус рококоа. У још ширем контексту његово дело је мост између ренесансних идеала и идеала инструменталне музике барока 18. века, антиципација осећајног стила, премиса француског импресионизма. Његов стил је демонстрација уједињења италијанског и француског укуса које је било предмет бројних полемика тог доба. Кроз залагање за уједињење Купрен је дошао до изванредног и оригиналног хармонског језика и јединствене форме, свите комада повезаних идејним асоцијативним методом и

музичком атмосфером коју је назвао, следећи питагорејско-платонистички идеал ордр (ред, поредак). Поступак продубљивања разумевања Купреновог стила, неопходног за надахнуту и убедљиву интерпретацију његових комада, у складу са принципима развијеним у домену ране музике предпоставља широки увид у идеолошко тумачење самог појма ордра. У складу са сазнањима о замисли Луја XIV да формира националне француске редове у архитектури (насупротив познатим јонски, дорски) у раду се трага за значењем тих редова скривеним истовремено у „енергији модуса“ (у оквиру барокне неједнаке темперације) и сликовитим, симболичним насловима комада. Интегрално тумачење наслова је оригинални поступак аутора овог рада, којим се спознаје 10 редова, односно 10 основних идеја водиља француског човека и друштва на почетку 18. века. Без тих идеја појединачни наслови, који су најчешће музичке посвете одређеним историјским, нама недовољно познатим личностима, остали би само име придружено музичком комаду. Додатни елеменат продубљивања правилне интерпретације Купренових комада је анализа односа елемената француског и италијанског стила присутних у њима, кроз поређење са делима других композитора, као и са Купреновим делима која припадају домену камерне, оргуљске или вокалне музике. Тумачење Купреновог концепта енергије модуса као и развоја сопственог уметничког стила разоткрива нам његову личну посвећеност идеји перфекције. Као платоничар и поклоник идеје универзализма, као краљевски музичар и учитељ музике, он идеју перфекције види као врхунски идеал уметника и човека. Визија живота као пута ка перфекцији је његова порука, а за поклоника његове уметности поуздан водич на том путу је његово комплексно литерарно-филозофско-музичко дело.

Списак одабраних композиција

A,a

- 1.La Logivière, Allemande, *Majestueusement, sans lenteur* - „Уобразиља“
- 2.Les Vieux Seigneurs, Sarabande grave, *Noblement*-„Стари великаши“
- 3.L’ Amphibie, mouvement de Passacaille, *Noblement, Coulé, Gayment, Modérément, Vivement, Affectueusement, Marqué, Plus marqué, Noblement*-„Водоземац“,

B

- 4.Les Langueuers Tendres -„Малаксалост, чежња“
- 5.Les Baricades Mistérieuses, Rondeau, *Vivement* -„Тајне препреке“

Es,C,c

- 6.La Visionaire, *Gravement, et marqué, Viste*-„Визионар“
- 7.La Misterieuse, *Modérément*-„Тајновитост“
- 8.Les Ombres Errantes, *Languissamment*-„Лутајуће сенке“

D,d

- 9.L’ Anguille, *Legerement*-„Јегуља“
- 10.Le Croc-en-jambe, *Gayement*-„Подметање ноге“
- 11.Les Tours de passé-passe-„Опсена, вешта превара“

e

- 12.La Reine des Cœurs, *Lentement, et tres tandrement*-„Краљица срца“
- 13.La Couperin, *D’ une Vivacité moderée*

F,f

- 14.Les Tricoteuses, *Tres légèrement*-„Плетиље“
- 15.L’ Arlequine, *Grotesquement*-„Шалјивчина“
- 16.Les Gondoles de Délos, Rondeau, *Badinage tendre*-„Гондоле са Делоса“
- 17.Les Satires Chevre-pieds, *Gravement ferme, et pointé, Vivement et dans un goût burlesque*-„Сатири козјих ногу“

fis

- 18.L’ Epineuse, Rondeau-„Трновитост“
- 19.La Pantomime, *Gayement et marqué, et d’ une grande précision*-„Пантомима“

G,g

- 20.L’ Auguste, Allemande -„Узвишеност, (посвета краљу Лују Четрнаестом)“
- 21.La Princesse Marie, 3ieme Partie Air dans le goût Polonois, *Gracieusement, Sans lenteur, Vivement ; Les notes égales; et Marque*-„Принцеза Марија“

h

- 22.L’ Exquise, Allemande-„Извршност, савршенство“
- 23.Saillie, *Vivement* -„Лудорија“
- 24.Passacaille, Rondeau

Увод

Бављење било којом уметношћу, па тако и уметношћу интерпретације, подразумева два циља :

1. достизање перфекције
2. остварење јединственог личног израза

Перфекција је остварење идеала. Разматрање проблематике перфекције има темеље у идеалистичкој филозофији. У коначном, ограниченом систему идеал се може дефинисати као тачка оптималних вредности супротстављених критеријума. У бесконачном и неограниченом простору идеал је покретан. Појам перфектне интерпретације је историјски и стога подложен променама. Лични израз се остварује достизањем перфекције у оквиру јединственог система критеријума. Различите личности неминовно успостављају различите идеале. Лични израз је подложен развоју.

Уметност је историјски појам, почетак уметничког деловања није идентичан са моментом настанка првих дела у којима се могу препознати уметнички квалитети, напротив деле их хиљаде година. Прошло је много времена пре него што су човекова дела престала да буду одраз света и постала лична креација и самим тим уметност у савременом смислу речи. Подвојеност личности уметника и света у ком он делује предмет су разматрања теорије културе. Промена статуса уметности, од вештине прављења «техне» до индивидуалне «креације» уметничког дела дешава се у европској уметности између 16. и 18. века. У том периоду идеји постојања универзалне хармоније супротстављају се нове идеје слободе и индивидуалности. Највећи мислиоци и уметници покушавају да измире супротстављеност личног и општег: траг упоредног присуства идеје универзалне хармоније и рађања идеје слободе води нас од уметничких идеја Леонарда да Винчија до филозофије Имануела Канта.

За рађање уметности новог доба од пресудне је важности филозофска мисао Марсилија Фичина. Марсилио Фичино (Marsilio Ficino) фирентинац, са краја 15. века, пише коментаре на Платонове дијалоге Филеб и Симпозијум. Он говори о поетској екстази, једном од четири Платонова облика божанског лудила који душу води од приземних светских ствари натраг до лепоте и јединства у Богу. Фичино износи на светлост дана

платонистичко уверење да поезија извире из заноса а не из научених техника што ће трансформисати однос према уметностима а посебно схватање музике. Кроз музику се буде се успавани делови душе, дисонанце присутне у души се смирују и то је први корак повратка душе њеном небеском пореклу. У делу *Liber de Sole* (Књига Сунца), Марсилио Фичино, под утицајем неоплатоничара Плотина, Порфирија и Проклуса, писаца позне антике које је преводио, конструисао је на бази Платонове филозофије једну елаборирану суперструктуру неоплатонистичког мистицизма и магије (Tomlinson, 1988: 132) коју је изложио у коментарима *Timaeus*, *Sumposium*, и делу посвећеном медицини *De vita*. У овим делима он звуцима и музици приписује окултну моћ која на човекову природу може да делује јаче од медицине. Трећа књига дела *De vita* са насловом *De vita coelitus comparanda* (настала 1489) музици приписује магичну моћ коју је сам Фичино практиковао свирајући на лири да брачо *lira da braccio* грчке химне које је превео верујући да потичу од самог Орфеја. Ово је подстакло серију орфичких теза његовог ученика, младог филозофа Пика дела Мирандоле (Pico della Mirandola), које су постале база елитистичког фирентинског култа Орфичке музичке магије, који обнавља питагорејски концепт „универзалне хармоније“.

Неоплатонистичка мистерија присутна у ренесансној музици у облику нумеричког симболизма, у барок се преноси као теорија експресије. Период просветитељства покушава да трансформише ову идеју у науку формирањем појма музичке хармоније и естетичке теорије укуса, али она васкрсава у Моцартовој припадности масонерији чак и у Вагнеровом *Тристану и Изолди*. Идеја универзализма не ишчезава након 18. века, сусрећемо је оснажену у теорији идеала Кумера и Дедекинда, математичара из 19. века као и у физичким (Витенова теорија струна), естетичким (естетика Макса Бенсеа) и филозофским теоријама са краја 20. века (филозофија Бадијуа). Проналазимо је и у записима Николе Тесле¹.

Француски композитор клавсениста Франсоа Купрен (1668–1733), на прелому 17. и 18. века покушава да оствари јединство старих и нових идеја савршенства у музици, тражећи могућност истовременог опстанка идеје универзалне хармоније и афирмације

¹ "Uveren sam da je ceo kosmos objedinjen, kako u materijalnom tako i u duhovnom pogledu. Postoji u vasioni neko jezgro otkuda mi dobijamo svu snagu, sva nadahnuća, ono nas večno privlači, ja osećam njegovu moć i vrednosti koje ono emituje celoj vasioni i time je održava u skladu. Ja nisam prodro u tajnu toga jezgra, ali znam da postoji i kad hoću da mu pridam kakav materijalni atribut, onda mislim da je to SVETLOST, a kad pokušam da ga shvatim duhovno, onda je to LEPOTA i SAMILOST. Onaj koji nosi u sebi tu veru oseća se snažnim, rad mu čini radost, jer se sam oseća jednim tonom u sveopštoj harmoniji." (Абрамовић, 2011: 85)

индивидуалног израза. Као краљевски учитељ интерпретације, он креира систем музичких комада који представљају истовремено пут ка разумевању хармоније света и ка достизању перфекције личне експресије. Гледајући далеко испред својих савременика, он на прелазу две епохе, сумира вредности једног доба и најављује потпуно нове. Франсоа Купрен је уметник код кога препознајемо поливалентност концепта хармоније: истовремено присуство класичног појма склада универзума, и најаву просветитељских идеја о естетизацији друштва. Купренова јединствена музичка форма свите „ордр“ (ред, поредак), „енергија модуса“ и идеја „уједињења укуса“ представљају различите облике испољавања аутентичне симболичке хармоније. Његов приступ интерпретацији, експресији, изузетна разноврсност карактерних комада, одраз су тежње ка профињавању укуса и перфекцији.

Према савременом теоретичару који се бави аутентичношћу интерпретације музике Томлинсону (Tomlinson, 1988) уметничка дела су, ако су права, значајна у трансисторијском смислу. Контекстуализације може да доведе до тога да дело буде апсорбовано од оног што га окружује. Зато у делу треба тражити перманентне вредности. Он верује да треба ослободити поверење у извођача јер се у самој интерпретацији крију трајне истине. Аутентичност треба лоцирати у извођачу а не делу (партитури, издању, стилским карактеристикама), треба тражити извођачеву имагинацију и убедљивост. Извођач има улогу у конструисању аутентичног значења и стога не постоји само једна валидна интерпретација.² Без контекста нема значења, али његово разумевање се базира на нашем прихватању нових знакова у познатом контексту. Томлинсон заговара метафорично значење музике. Метафора је фундаментална у херменеутичкој теорији Гадамера (Gadamer, 2002). Културни антрополог Клифорд Герц (Clifford Geertz), такође види у метафори циљ сваке интерпретације. Њима се придружује ауторитет у домену интерпретације Фергусон (Ferguson, 1973). Погрешно је у прошлости тражити оно што је савремено искуство, уместо тога пажљиво треба раздвојити два контекста – савремени и историјски. Уметничка дела проучавамо у контексту који је различит од нашег. Зато треба да покушамо да реконструирамо што богатији историјски контекст око дела које изводимо. Значење дела није скривено само у њему самом него у релацији са стварношћу изван њега. Разумевање контекста значи елаборацију система идеја о

² “*I would instead circumscribe the function of performance itself in making authentic meanings*“ (Tomlinson, 1988: 118).

уметности, човеку и свету, подразумева реконструкцију читаве идеологије која је првој публици одредила значење дела. Извођач који не функционише као историчар културе не може да дотакне сва значења дела. Томлинсон објашњава да многа значења музике извиру из онога што је изван ње, из идеолошког контекста и инсистира на интерпретацији као промишљању прошлости.³

Француска „класика“ одликује се присуством култа Аполона, у коме ће Купрен наћи ослонац развоју оних момената у уметности, музици, којима је посветио значајан део своје животне енергије: перфекцији стила и едукацији у трагању за личном интерпретацијом. Купрен је поставио темеље модерног појма уметности интерпретације који сједињује: знање (технику, материју, истину), лепоту (вештину, склад, емоције) и инспирацију (вредност, добро, дух).

Интерпретирати Купреново дело данас је подухват који се може поставити двојачко:

- A. индуктивно – као интерпретација било ког музичког дела: кренути од нотног текста, на који треба применити знања о техници, стилу (естетским критеријумима) и духу времена, уз уношење личне инспирације извођача;
- B. дедуктивно – реконструисати слику духа времена, улоге музике, значења интерпретације, дефинисати значења појединачних комада и тек тада приступити интерпретацији.

У стварности, дедуктивни и индуктивни поступак се увек прожимају, и тешко је поставити границе између њих, музичка пракса је итеративни поступак који се у више циклуса удаљава и поново приближава конкретном делу обогаћујући га али и обогаћујући визију целине захваљујући њему. Музика је уметност, спој менталног процеса и праксе, у којем коегзистирају идеално (ментално, духовно, субјективно) и материјално (практично, реално, објективно). У овом раду одабран је дедуктивни поступак као почетак укупног разматрања проблематике интерпретације Купренових комада, како би се утемељило њихово метафорично значење. Одабирање идеалистичког, дедуктивног приступа није гаранције веће успешности у односу на индуктивни, материјалистички, али када је у питању Купрен, то је знак поштовања према традицији и стављање вредности другог доба испред сопствених. Комуникација са другим временом и духом, у том случају обогаћује и наше сопствено доба и дух.

³ "The most profound and authentic meanings of music will be not found in musical works themselves but behind them, in the varieties of discourse that give rise to them. The deepest interpretation of such meanings will spring from minds caught up in the mysterious and fundamentally human act of pondering the past" (Ibid.)

1. Филозофске и естетичке претпоставке рада

Историјске уметничке епохе не могу се јасно развојити. Чак и када постоје јасни моменти разграничења, као што је то извођење првих барокних опера око 1600, неке идеје се из једне епохе преносе у другу и развијају или трансформишу, а друге привидно замиру како би након извесног времена поново избиле у први план. Једна од идеја која се преноси из ренесансе у барок је „идеја универзалне хармоније“.

Ренесансна идеја која замире да би поново изронила у доба просветитељства је *спреџатура* (итал. *sprezzatura*): на двору грофа од Урбина крајем 15. века Балдазаре Кастиљоне расправљао је о томе да *спреџатура* „извесна племенита немарност“ одликује правог аристократу, ова осећања се, трансформисана, поново појављују у епохи просветитељства, у појму *грације* (лат. *gratias* – љупкост, дражесност).

Значење појма „хармонија“, какво нам може открити сваки компетентан речник језгровито приказује читаву историју човечанства: 1. његово класично порекло 2. адаптацију у музички технички термин 3. фигуративно значење појма у савременом добу. Техничка употреба термина, која је нама данас блиска, а и његово фигуративно значење, раширили су се након обнове интереса за антику у периоду ренесансе и усталили се у примени у другој половини 18. века (Ives, 1970:10). За нас је у фигуративном појму хармоније скривена музичка метафора, међутим, за свет прве половине 18. века музика је била одраз хармоније света.

Франсоа Купрен је уметник код кога наслућујемо поливалентност концепта хармоније: истовремено присуство класичног појма склада универзума, и најаву просветитељских идеја о естетизацији друштва.

1.1. Хармонија. Појам универзалне хармоније

Траг идеје универзализма, „хармоније универзума“ или „универзалне хармоније“ може се пратити од најранијих цивилизација до почетка модерног доба. Идеја универзализма је идеја о сагласности делова са целином. Из ове идеје потичу две основне идеје западне цивилизације:

А) идеја хомогености, јединства

Б) идеја развоја, усавршавања

Идеја универзализма има египатско порекло, и приписује се Хермесу Трисмегистосу савременику Мојсија. Носиоци ове идеје у античкој Грчкој су Питагора, Парменид и Платон. У хеленизму је присутна у филозофији Плотина. У раном хришћанству се појављује код Боеција и Св. Августина. Ренесанса се развија на бази обнове ове идеје у делу Николе Кузанског, а у уметности њени носиоци су Алберти и Леонардо да Винчи. Марсило Фичино преводи *Херметику* Трисмегистоса и она за ренесансне умове постаје модел идеје развоја. Она се провлачи кроз дела научника од Кеплера до Њутна, математичара од Декарта до Лајбница и филозофа од Мерсена до Гетеа.

1.1.1. Античко доба и појам „универзалне хармоније“

Појам божански уређеног света („divinely ordered universe”) је једна од најстаријих идеја, потиче из 6. века пре нове ере. Прихвата је Платон и хришћански теолози, након чега она егзистира у Западној филозофији, религији и науци до краја 17. века.

Прихватили су је и рани ренесансни хуманисти и потом научници. У њеној основи је парадокс коегзистенције јединства и мноштва, као и идеја промене (Heninger, 1974: XIII).

Овај појам уводи Питагора, филозоф, математичар и музичар. Питагора уочава да је број базични принцип универзума и да пропорционалност његову структуру чини хармоничном. Познато је да је Питагора боравио у Египту где је учио геометрију, а у Вавилону астрономију, потом је на Криту учио законе Лакедемоњана, на крају је живео у Кротону у Италији. Он је Грцима донео мистичну филозофију Једнога. Због знања и изузетних врлина изједначавали су га са Питијским Аполоном као и Орфејем, веровало се да је он једини човек који је могао да чује „музику сфера“. Најважнији извор за упознавање Питагорине доктрине је Платонов дијалог *Тимај* употпуњен Проклусовим коментарима. Тимај почиње дистинкцијом света бића који се може схватити само интелектом и света постојања који се сазнаје путем чула. Проблематика којом се Тимај бави је порекло Космоса, он поставља питање како је физички свет настао из концептуалног. Тимај претпоставља Ствараоца који поставља поредак Универзума кроз релацију четири елемента који творе тетраду. Математичка пропорција која чини

тетраду репродукује небеску хармонију и чини физички свет консонантиним са концептуалним.

Под бројем питагорејци подразумевају апстрактну форму (нешто друго од материје). Свет бића је интелигибилни свет, који се поима умом, духом и душом. Свет постојања је чулни свет, појмљив чулима, телу.⁴ Тетрада је елементарна шема екстензије универзума, основни дијаграм космоса.⁵

Питагорин ученик Окелус де Луканија који је извршио велики утицај на Аристотела, у делу *De universi natura* говори о томе да се четири елемента константно трансформишу иако су део стабилног система, тиме је уведен појам *промене*. Класични писац који је пренео Питагорејске идеје највећем броју читалаца је Овидије. У последњој књизи својих *Метаморфоза*, он говори о Нуми Помпилију који одлази да Питагори постави питање „који је генерални закон Природе“ (Heninger, 1974: 51) и сазнаје, у тексту дугом 404 реда, да су „све ствари у стању протока, што је постојало нестаје, чега нема настаје и читав круг се понавља“. У том тексту четири годишња доба пореде се са добима у животу човека, све се мења али сума остаје непромењена (*summa tamen omnia constant*). За човека акценат је на променама, метаморфози. Питагора говори о стварима које задобијају нову форму, говори о настанку животињских врста, о успону и пропадању нација, он постаје пророк промена.

Питагора је идеал онога ко чује нечујно и види невидљиво. Екстаза је стање у коме његова душа прелази у идеални свет, у Питагориној школи наука и религија су уједињене у трагању за апсолутном истином. Врлина самоконтроле која се развија на самоуознавању (*NOSCE TEIPSUM*, мото исписан на улазу у Делфе приписује се Питагори као свештенику Аполонског култа) води темперацији, али за разлику од стоика питагореанци је не базирају на прихватању повољних и избегавању неповољних

⁴ “*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).

⁵ “*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)

догађаја, већ на разматрању оног што је учињено и планирању оног што тек треба учинити.

У дијалогу *Филеб* (или о наслади, етички дијалог) Платон расправља о односу једног и неограниченог, и наглашава да о томе можемо говорити на дијалектички или еристички начин. Како нам не би измакло оно што је између, он уводи појам Хармоније (Platon, 1979: 121).⁶ Ова питагорејско-платонистичка доктрина у знању хармоније види знање о универзалним питањима која одликује бескрајност, мноштво, сложеност, недокучивост; у реду, поретку, броју, најпогоднији начин за приступ проблематици; а у музици симболичан језик спознаје. Појам Хармоније преноси се са макрокосмоса на друштвено уређење као и на микрокосмос супротстављених сила у човеку. Тако смисао за разумевање хармоније, постаје способност за разумевање среће, коју античко доба види у постизању унутрашње равнотеже.⁷ У наставку дијалога Платон успоставља поредак добара: 1. размер (мера, умереност, погодно време); 2. лепота (савршенство и довољност, целовитост); 3. ум (разборитост); 4. оно што припада души (знања, умећа, схватања); 5. чисте насладе (уживања) саме душе. Тако Сократ (Платон) разрешава антиномију среће, однос уживања и разума, применом питагорејске методе, успостављањем поретка, хармонијом, јер ниједно од њих двоје није довољно само себи, нити има снагу да буде савршено и врхунско Добро.

За Платона постоји концептуални свет изван видљивог света, свет идеја. Он поставља могућност дедуктивног резонувања наспрам индуктивног, ако претпоставимо идеални поредак (било посматрањем или откривањем) можемо рационалним путем да позиционирамо феномене неопходне за комплетирање шеме, да предвидимо оно што је невидљиво или будуће (то је поступак којим је Кеплер разматрао Сунчев систем, и поступак којим су хемичари „попунили“ систем хемијских елемената). У дијалогу *Федар* Платон говори о поезији као лудилу вођеном Музама, а у дијалогу *Ион* поетски

⁶ „*Kad upoznaš glazbene intervale, koliko ih je na broju s obzirom na visinu i dubinu glasa i kakvi su, pa granice tih razmaka, zatim koliko je od njih nastalo spojeva, koje su uočili naši preci i uputili nas svoje sljedbenike, da ih nazovemo harmonijom, pa opet druge takve odnose što se nalaze u pokretima tijela, a izmerene pomoću brojeva kažu da ih treba nazvati ritmovima i metrima i ujedno imati na umu da tako treba ispitivati sve što je jedno i mnoštvo – kad si dakle to tako upoznao, tada si postao mudar, a kad ispitujući na taj način upoznaš bilo koje drugo jedno, tada si tako postao upućen u to. Neograničenost pojedinih stvari i mnoštvo u njima uvek te čini neupućenim u znanje, nevrijednim spomena i necijenjenim zato što se nikada ni u čemu nisi osvrnuo na broj*“ (Platon, 1979: 121).

⁷ „*Kada se u nama živim bićima rastvara sklad, u tom času dolazi do rastvaranja prirode i do postanka bolova. (...) Kad živa vrsta koja je u skladu s prirodom nastala iz neograničenoga i granice propada, njezino je propadanje neugoda, a opet put u vlastiti bitak, naime povratak svega, jest naslada*“ (Platon, 1979: 140).

занос изједначава са божанским бесом. У *Држави* у десетој књизи Платон излаже сумњу у могућност достизања истине путем уметности, своди поезију на имитацију физичких објеката који су несавршена имитација идеја, те је поезија имитација имитације. Међутим у *Тимају* поета је схваћен као креатор. Поетско дело, креација песника, постаје аналогно универзуму. Платонова теорија идеја развија се из Питагориних бројева. Метафора је за Платона космичка кореспонденција. Песник користи метафору као изражајно средство. Он преноси знање са једног нивоа на други, са концептуалног на физички. Природа је дело Бога и његове атрибуте спознајемо читајући „књигу природе“. Микрокосмос и макрокосмос су повезани аналогijом, и оба су подређени времену. Постоји „тајно пријатељство и афинитет у целој природи“. Универзум је метафора Бога.

Због нумеричке дефиниције Бога као монаде, Пифагора се сматра ослонцем монотеизма. Суштина Бога је у јединству егзистенције, супстанце, есенције и природе. Визија бога као „душе света“, извантелесног света идеја, проширује се на свет физичких објеката. Мистерија стварања је централна енигма питагорејске метафизике, однос коначног и бесконачног разрешен је у димензији „времена“ (Platon, 1979: 216), установљеној још у Платоновом *Тимају*. Кретање света у складу са бројем Платон назива „аритмија“. Време остварује константан проток који су уочили Хераклит и други материјалисти предсократовци а истовремено егзистира Парменидова реалност која је хомогено, недељиво и непокретно јединство.

Пифагорину доктрину у средњевековно хришћанство преноси Боеције (Boethius) у облику *quadriviuma*, који идентификује као јединство четири пута сазнања: аритметике, геометрије, музике и астрономије, од којих сваки почива на претпоставци да је број базични принцип универзума и да пропорционалност чини његову структуру хармоничном. Боеције разликује три врсте музике *musica mundana*, *musica humana*, *musica instrumentalis* (музика универзума, склад сила у човеку, инструментална музика). Пошто инструментална музика (и вокална) одражава универзалну хармонију она има способност да утиче на људску душу. Боеције на тај начин признаје музици етичку као и епистемолошку улогу.

1.1.2. Ренесансне идеје о „универзалној хармонији“

У ренесанси идеја универзалне хармоније је присутна у концепцији космоса као органске целине која утеловљује све елементе природе у шему која је истовремено уређена и лепа.

Никола Кузански (1401–1464), био је човек цркве и бавио се релацијом човека, природе и Бога, иманентног и трансцендентног, мистеријом постојања Бога, као и границом сазнања. Он уводи Идеју кретања, промене, што је знак одвајања од аристотелијанства, и обраћа се платонистичкој визији света, утемељеној у делима предсократоваца Хераклита, Анаксагоре и Парменида. Кузански је проблем теолошке мистерије пренео на мистерију природе. Најважнија последица његовог мистицизма је идеја да је уметност изнад природе јер произилази из ума. У уму он не види урођене идеје већ способност разумевања: човек је огледало природе али не пасивно већ активно. Кузански уводи прогресивну идеју знања, коју базира на постављању контрастних квалитета: број – једно, кретање – одмор, вечност – садашњост, композиција – једноставност, велико – мало, неједнако – једнако, разноврсност – идентитет, неодређеност – универзум.

Утемељена на идејама Кузанског ренесансна мисао је донела нове претпоставке о својствима природе али и перцепције. Постоји контраст између ренесансних научника (Леонардо) и хуманиста (Фирентинска академија, Марсилио Фичино, Пико дела Мирандола): чула и разум нису довољни да се схвати свет идеја: хармоније, истине, лепоте и доброте. платонисти поглед усмеравају ка субјекту, ка унутрашњости, насупрот објективним аристотеловцима. Помак од аристотелијанске физике ка платонистичкој математичкој метафизици доводи до обнове мистицизма али и до процвата уметности. Хуманистичко уверење о постојању хармоније боље се изражава уметношћу него филозофијом, па је било снажан импулс развоју уметности у ренесанси.

Марсилио Фичино музику повезује са магичном концепцијом универзума, небеском хармонијом, рефлексијом божанског на земљи.⁸ Фичиново дело *Књига Сунца (Liber de Sole)* настала под утицајима Плотина, Порфирија и Проклуса и других писаца позне антике, конструкција је на бази Платонове филозофије и њој елабориране суперструктуре неоплатоничког мистицизма и магије. Окултна и магична својства музике, Фичино изражава у коментару Платоновог *Тимаја* (1484) и делу *De vita* (1489), у коме истиче присутност ваздушног елемента истовремено у музици и човековом духу. Музика је за Фичина лично средство манипулисања астролошким утицајима у циљу очувања физичког и душевног здравља.

Леон Батиста Алберти (1404–1472) платонистичку идеју – да су различити делови природе у релацији базираној на бројевима – проширује на естетске законитости. Он користи појам *конгруентности* између делова и целине у уму и природи. Од Албертија се отвара директан пут између естетских доживљаја и идеја, естетско искуство постаје покретач филозофских идеја. Уметност није ту као отеловљење законитости него посетник да постоје више истине. Права лепота налази се у духу као и истина, то је његова основна идеја. Алберти верује да је перфектабилност човека кумулативна, да човек може постати изврснији.

Леонардо да Винчи (1452–1519) се (за разлику од Албертија који се бавио структуром), бави динамиком, растом, кретањем и пропадањем света. Леонардо препознаје органска својства универзума, види га као супер идеални механизам – организам. Он се бави динамичким аналогијама макро и микрокосмоса, нпр. аналогијама удисај – издисај и плима – осека. Извор његове инспирације је Платонов *Тимај*, визија света као живог организма, а живота као божанске математике. Еволутивни метод, који је Леонардо је развио инспирисан Овидијевим *Метаморфозама*, односи се како на природу тако и на уметничко дело. Леонардо развија „математичку“ идеју креативности: све (као и цртеж) почиње од тачке, бесконачно мале јединице, потом следи акумулација било физичка, психолошка или идејна. Он успоставља аналогију између геометрије и стварања, уводи *концепт менталне прогресије идеја* у поступку креације.

⁸ По Фичину, музика је “*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*” (Tomlinson, 1988).

Према поетици развијеној на бази питагореанске космологије, значење дела лежи у концепту аутора који је изражен акцијама, карактерима и поставкама, тј . дело је концептуално јединство.⁹ Питагореанизам у ренесанси води ка новом поимању уметности. Уметност је покушај да се повежу физичко и концептуално, а уметничко дело највише човеково достигнуће.¹⁰ Музика, као у потпуности концептуална а не репрезентативна уметност, задобија предност у односу на друге уметности. Узрочно – последични односи повезују цео физички свет. Сунце као симбол божанске монаде контролише тетраду температурацијом и дистемперацијом базичних квалитета. У последњој књизи Овидијевих *Метаморфоза* налази се тема која је привукла пажњу ренесансних мислилаца: цикличност промена присутна је у космосу као и у човековом животу, то је оптимистично виђење трансформације без краја, вечност се представља симболом круга. Делујући у складу са божанским планом човек остварује свој пуни капацитет.

У музици значај припада Ђозефу Царлину(1517–1590), члану венецијанске академије, који на музику преноси пантеистичко схватање природе, „хармонија је душа света“, говори о афектима, страстима, темпераментима, и представља уједно врхунац и крај идеја ренесансе. Винћенцо Галилеј (1533–1591) тврди да „до обнове музике може доћи ренесансом античке музике“ у делу *Дијалог о старој и новој музици*. Јохан Кеплер (1571–1630) остварује синтезу питагорејско-платонистичког тумачења музике у делу *Хармонија света (De harmonica mundi)*. Он разликује чулне и интелигибилне хармоније, хармонију схвата као релацију, а музику као модел тумачења света.

⁹ “According to the poetics derived from Pythagorean cosmology, the meaning of the work lies in the conception of the author, which he has expressed by means of actions, characters, and settings- that is, the work is a conceptual unity which has been made palpable to our senses through a verisimilar image of physical nature in all its multitude” (Heninger, 1974: XIV).

¹⁰ У ренесанси “every art work rests upon cosmological assumptions” (Heninger, 1974: 11).

1.1.3. Барок и модерно доба у светлу идеје „универзалне хармоније“

У делима Марена Мерсена (Marin Mersenne)¹¹ разматрани су различити проблеми музичке интерпретације који представљају темељ француске музичке културе „златног доба“ 17. века. Хармонија сфера и њен одраз у идентичности пропорција складних тонова монокорда тумаче се као основ мистериозне моћи коју музика има у човековом микрокосмосу. Мерсен говори о утилитарној моћи хармоније *utilite de l'harmonie* позивајући се на Тертулијанов појам *modulabantur Christum* и идентификујући Христа са Орфејем (Magnard, 2011: 34). Он поставља проблем експресивности језика, даје речима примат, идентификујући их са идејама које означавају све у космосу. У тетрахорду види музичку метафору четири „карактера“ (*humeurs*). На тај начин *хармонија се изједначава са тембром*. Мерсен постављањем психофизичке паралеле карактера човека и карактера музике установљава теорију афеката. Под различитим редовима у природи подразумева минерале, биљке, животиње, планете. Улази у полемику са Венсаном Галилеом и Царлином у жељи да претвори експресију у значење. Да би речи верно одразиле страсти музика треба што верније да одражава природни ритам речи, у томе је сагласан са Качинијем. Музика је акцентовање и ритам јер кретање (фр. *mouvement*) је основ света. Он говори о томе да тон, интензитет и модус представљају такође различита осећања. Успостављање консонанце пореди са начином на који се боје интегришу у светлост, која постаје симбол перфекције јединства. И успоставља концепт задовољства (фр. *plaisir*). Мерсен задовољство дефинише као способност перцепције варијација, сензибилитет за уочавање финих разлика. Музика је симбол двосмислености и мешавине супротности. Теорија задовољства се конфронтира концепцији знака. Може се рећи да Мерсенова теорија води ка скептицизму у теорији знања и маниризму у уметничкој пракси. Маниризам се може разумети као својеврсно обнављање античке идеје мимезиса. Метафоре, поређења, варирање разбијају јединство израза ослобађајући значење које је било скривено. Мерсен нам открива на који је начин значење скривено у експресији, значење је увек само ехо („le sens est toujours fils d'Echo“), и то га повезује са бесконачношћу. Мерсен је у том смислу ближи Августину него Декарту. Музика је

¹¹ *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), који је интегрални део обимнијег дела издатог 1636. *Harmonie universelle, contenant la Theorie et la Pratique de la Mysiqve, 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)

језик јер даје експресију значењу, изражава смисао, утеловљује дух. Мерсен успоставља примат уметности над науком, човеку даје примат у разумевању хармоније сфера.

Идеја универзализма покреће нови метод откривања истине *universal principle*. Мерсен у делу *Питања настанка (Quaestiones in Genesim)* испитује Коперникову методу откривања која произилази из идеје универзалности (Коперник је на основу законитости физике доказао постојање до тада неоткривене планете). Захваљујући пре свега овој идеји, универзални ум добија значајну социјалну улогу, он постаје симбол спиритуалне позиције човека у свету. Вишеструко обдарени уметници и интелектуалци као носиоци универзалног ума стичу веће јавно поштовање као потенцијални носиоци развоја и прогреса.

Рене Декарт (1596–1650) уводи рационалистичку теорију афеката у делу *Музички приручник (Compendium musicae, 1618)*. Он се бави перцепцијом музике и формулише законе музичке симетрије (периодичности), а циљ музике види у томе да пружи уживање и покрене мноштво афеката, „међу чулним објектима нису души најпријатнији они што се најлакше опажају чулима нити они што се доживљавају најтеже, већ они што се опажају не тако лако да би природна усмереност осећања к предмету сместа добила своје право задовољство, а не ни тако тешко да би се осећање угушило“. Констатује да су судови људи нејединствени.

Музика код неоплатоничара треба да се схвати интелектуално, права музика је музика ума. О динамичком и ритмичком квалитету природе и њеној аналогiji са музиком размишља и Њутн. Музичари 17. и 18. века природу имитирају радије у динамичком него у репрезентативном смислу. Погрешно би било музику барока посматрати као пуку механичку аналогiju кретања у природи јер постоји њихова јединственост у спиритуалном простору. Музика би била немогућа ако би требала да буде заиста потпуно хармонична, дисхармонија је предуслов динамике, кретања.

Поезија је дуго доминирала музиком, која превладава само својом моћи да дисонанцама изазове ефекте¹². Ефекти су повезани са ширим тумачењем хармоније, платонистичким уверењем да музика имитира и изражава природну хармонију.

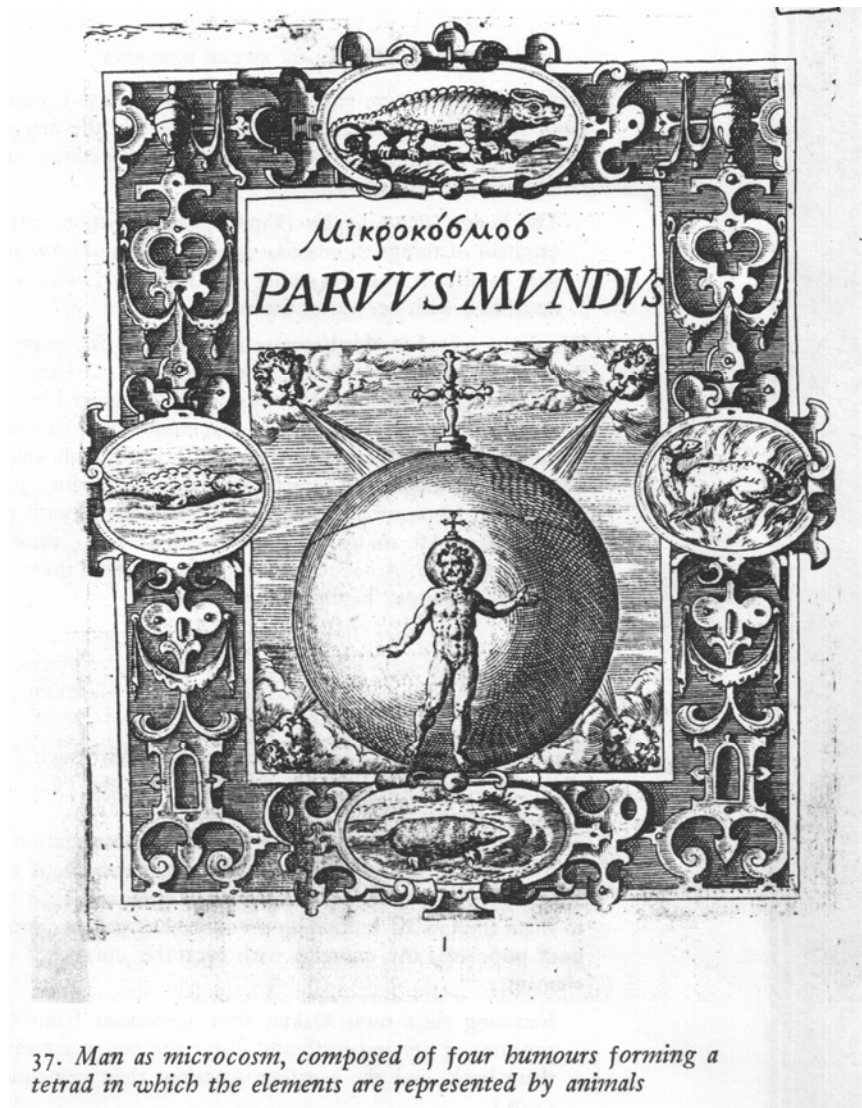
Џон Драјден истиче улогу ритма (*Rhythmus*) у поезији и музици, базирајући је на физиолошким и психолошким карактеристикама човека, он делимично потискује значај хармоније и поставља ритам на прво место. Идеју је преузео од Исака Восиуса (1673 *De poematum cantu et viribus rhythmici*), у чијој су теорији страсти (*mouvements de passions*) спиритуални и етички извори афеката.

Током барока чежња за поретком била је јака упркос евидентне супротности реалности *Concordia discors, e pluribus unum*. Француз Шампије (Champier) у 17. веку истиче четири корака природе – бити, живети, осећати и разумети; четири основна кретања – узлазно, силазно, напред и кружно; четири основна квалитета – топло, хладно, суво и влажно, и четири расположења (*humours*): сангвинично, флегматично, колерично, меланхолично ! (Blood, Flegm, Choller, Melancholy) (Heninger, 1974: 153). Дијапазон одређује однос делова који су хармонично уклопљени у целину, па музика симболично постаје релација између бесконачног и коначног и начин да се бесконачно (неограничено) спозна кроз коначно (ограничено). Човек као микрокосмос представља се са четири животињска симбола: камелеон (ваздух), саламандер (ватра), кртица (земља) и јегуља (вода) (Слика 1: Микрокосмос *Parvus mundus* (Arnhem, с.1609 према Heninger, 1974: 177). Тетрада се у барокној форми појављује на корицама издања Овидијевих *Метаморфоза* (*Metamorphosis*, Oxford, 1632): Јупитер, Јунона, Церера и Нептун. Музика сфера је божански план који управља универзумом, идеални узор лепоте у уметности, јединствено питагорејско виђење стварности које покрива широк дијапазон од кретања небеских тела до људског искуства. Питагорин монокорд постаје инструмент разумевања целокупности света, а универзална хармонија музичка парадигма укупног стварања. У делу Роберта Флада¹³ приказане су интеракција

¹² Ђеминијани образлаже појам ефекта и каже: «... људи чије је разумевање јадно и идеје полутанске, можда ће питати да ли је могуће дати значење и експресију дрвету и жици, или изразити њима снагу успона и опадања страсти рационалних бића. Кадгод чујем да је неко поставио такво питање, било из радозналости или сарказма, ја немам теškoће да одговорим афирмативно и без дубљег трагања за узроком сматрам да је довољно позвати се на ефекат. Чак и у обичном говору разлика у интонацији даје истој речи различито значење. А у музичкој интерпретацији искуство је показало да је имагинација слушаоца толико на располагању правом мајстору да са правом применом варијација, покрета интервала и модулација он може да «утисне» коју год жели импресију у свест» (Geminiani, 1969).

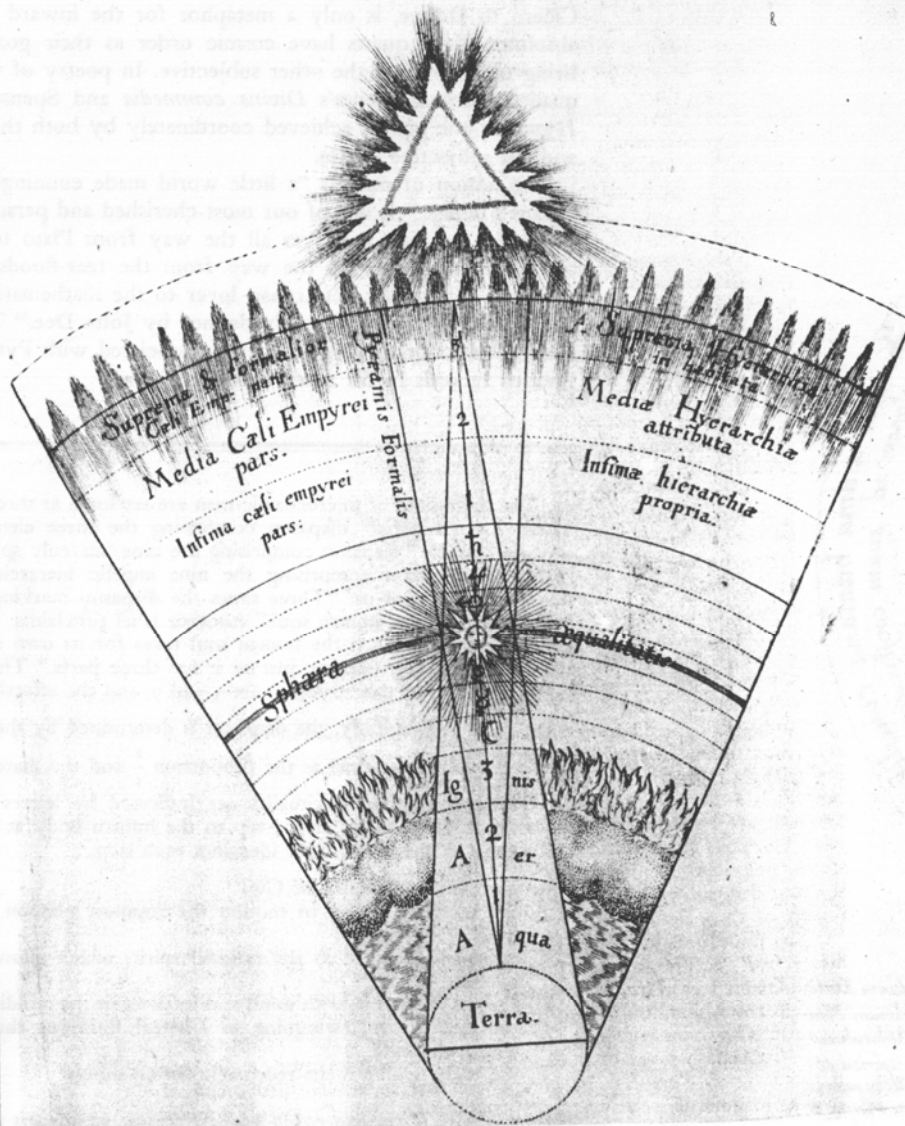
¹³ Robert Fludd *Utriusque cosmic majoris scilicet et minoris metaphysica, physica atque tehnica historia*, Oppenheim, 1617–1619.

материјалног и концептуалног света, као и симболика монокорда (слика 2) Симболика музичких модуса и њихова веза са планетама и музама, коју је изразио милански ренесансни музичар Гафори у делу *Музичка практика (Pratica Musice, Milan, 1496)*, извршиће утицај на симболику различитих тоналитета који се развијају у епохи музичког барока. Видимо да је на пример Марс у фригијском, Јупитер у лидијском, а Сатурн у миксолидијском модусу; на земљи је Талија, муза комедије, на врху Аполон који управља свим музама (Клио – историја, Калиопа – филозофија, Терпсихора – муза плеса, Мелопомена – трагедија, Ерато – љубавне поезије, Еутерпа – фруле, хорова, Полихимнија – музика, Уранија – астрономија). (Слика 3).



Слика 1: Микрокосмос *Parvus mundus* (Arnhem, с.1609 према Heninger,1974: 177)

Mundi dispositionis ad Monochordi proportiones suscipiendas
apta descriptio:

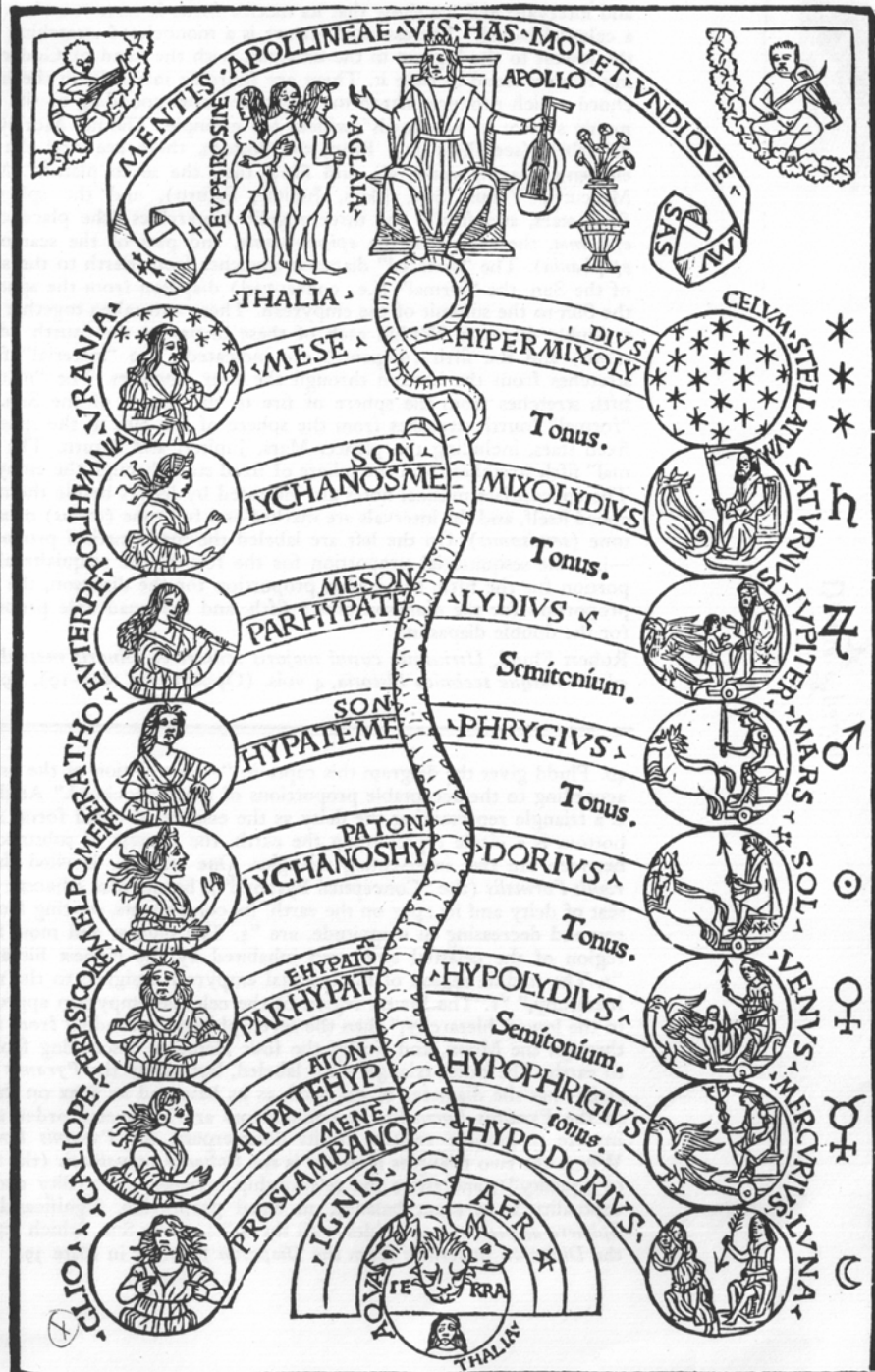


40. A scheme of the universe showing geometrically by two intersecting triangles how materiality decreases as conceptuality increases, and vice versa

Robert Fludd, *Utriusque cosmi majoris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia*, 4 vols. (Oppenheim, 1617-19), 1.89.

Слика 2: Однос концептуалног и материјалног света (Heninger, 1974: 186)

PRACTICA MUSICE FRANCHINI GAFORI LAVDENSIS.



Слика 3: Модуси и музе (Heninger, 1974: 182)

1.2. Експресија. Музика као метафора

Ђироламо Фракасторо (1478–1553) се бавио резонанцом у делу *Питања симпатије и антипатије* (*De sympathia et antipathia rerum*), чије је порекло у Аристотеловској медицини. Он објашњава како уметник делује на публику, пројектујући сопствено искуство, покушава да убеди публику у истинитост, верујући да истина „погађа“ (Koenigsberger, 1979: 257). Он истиче предност песника (па и музичара) над филозофом у моћи дејства. У његовој теорији истиче се снага имагинације и појам *покрет* (фр. *mouvement*), који проистиче из Платонове идеје трансa, екстазе, која појачава способност виђења: песника покреће истина, али и он има моћ да покрене слушаоце. У делу *Turrius sive de intellectione* Фракасторо велича имагинацију као врхунску менталну способност. Платонистичка традиција не тврди да је спознаја само научно заснована нити ограничена на симетрију, пропорцију и хармонију, она има и езотеричну страну: интуицију и имагинацију, а уметник до ње стиже путем екстазе. У складу са његовим идејама експресија, платонистичко божанско лудило, чији је главни митолошки представник бог Аполон, избиће у први план у барокној уметности. О експресији су говорили у бароку многи теоретичари и писци. Матесон у делу *“Нови отворени оркестар”* (*Neu Eroffnete Orchestre*), говори о изражавању афеката „љубав, љубомора, мржња, нежност, нестрпљивост, равнодушност, страх, осветољубивост, моћ, стидљивост, великодушност, ужас, достојанство, примитивност, отменост, понос, понизност, радост, смех, плач, бол, срећа, очајање, бес, мир, чак и небо и земља, море и пакао“ (Donington, 1989: 112). Марпург прави поређење са филозофијом (F. W. Marpurg, *Der critische Musicus an der Spree*, Berlin, 1749).¹⁴ К. Ф. Е. Бах у делу *“Есеј о правој уметности свирања клавијатурних инструмената”* (*Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*) каже да „музичар не може да побуди друге ако сам није

¹⁴ “Филозоф кад жели да нам нешто објасни и демонстрира, покушаће да просветли наше разумевање, да унесе луцидност и поредак. Оратор, песник и музичар покушавају радије да 'распале' него да просветле (...). У музици постоји само прочишћена есенција свих ствари, најрафиниранији њихов део, који избацује хиљаде најдивнијих пламенова, увек са брзином, а понекад и жестином и насиљем. Музичар тако има хиљаду улога да одигра, хиљаду карактера да претпостави по композиторовом налогу. Каквим изузетним подухватима нас воде наше страсти! Ко је срећан да окуси инспирацију која даје величину песницима, говорницима и уметницима, биће свестан како страствено и разноврсно наша душа одговара кад је надвладају осећања. Да би исправно свирао сваку композицију која је пред њим музичар треба да поседује изузетан сензибилитет и изузетну моћ интуиције“ (Donington, 1989).

дирнут¹⁵. Кванц (Joachim Quantz, *Essay*, Berlin, 1752) пореди композитора и извођача: „композитор и извођач морају да имају сличну душу, ону која је способна да гане“¹⁶.

Ово је само мали део текстова о експресивности из епохе барока, значајно је да ови текстови потичу из пера композитора и теоретичара. Они нису литерарна амплификација, већ уметнички манифест и кредо целе епохе. Њихова литерарна акумулативност потврда је укуса једног доба које је пуно енергије и одушевљења. Њихова егзалтираност потврда је слободe и храбрости да се прихвате сви аспекти живљења. Контрасти разоткривају спремност да се свако осећање упозна и исцрпи у својој позитивној и негативној варијанти. Њихова театралност потврда је визије да је живот позорница на којој све има своје место и улогу. А уметник је глумац који кроз своје биће прелама мноштво различитих расположења и крије у себи десетине ликова, карактера и судбина. И, ако је музичар, извођач, једна врста глумца, он по речима Донингтона „треба да мења расположење од такта до такта“ (Donington, 1989: 109).

Савремени естетичар Фергусон (Donald N. Ferguson, 1882–1985) у делу *Музика као метафора. Елементи експресије* (*Music as metaphor, The Elements of Expression*) говорећи о експресивности повлачи референце са изванмузичким искуством. Како се идеје могу пренети музиком? Идеје су сума и интерпретације искуства, а музика нуди чулно искуство. „Музика метафорички открива човекову духовну природу“ (Ferguson, 1973: 187). Свака уметност има улогу комуникације, а метафора највише одговара природи музике.¹⁷ Он дефинише *hall-mark* значајног уметничког дела као манифестацију карактера.¹⁸ Фергусон уводи појам „слике искуства“ (*image of*

¹⁵ „Он мора да осети све емоције које се нада да ће изазвати код своје публике јер само показивањем свог расположења може да изазове слично код слушаоца. Тамо где је део тужан и чежњив, он мора да чезне и постане тужан, када је весело и живахан, извођач мора да уведе себе у слично стање. Ово мора да учини посебно ако је музика експресивна било да је његова или потиче од другог композитора. Посебно у другом случају мора да буде сигуран да је усвојио осећање које је било у композиторовој намери“ (Bach, 1974).

¹⁶ „...[Музичар] када зна правила хармоније, значи да покушава да прави избор и сретну комбинацију својих мисли, исправно изражава кретања душе, поставља изнад свега светлост и сенке, зна како да одржи своју машту у одређеним границама, не понавља исте мисли (...) и покушава да стекне довољно знања о начину певања као и о различитим квалитетима сваког инструмента. (...) Мора имати жив дух и ватрен, душу отворену за нежна осећања, сретну комбинацију коју филозофи зову темперамент, у коме нема сувише меланхолије, већ више имагинације, инвенције, оитроумља и просуђивања, добру меморију, сензитиван слух, пуно саосећања, и скромности“ (према: Bach, 1974).

¹⁷ „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).

¹⁸ „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

experience), а највишом функцијом уметности сматра илуминацију искуства (*illumination of experience which is the high function of art*) (Ibid, 6). Он уметност види као апстракцију која је извучена из искуства, преко које објашњава појам укуса и стила.¹⁹ У музици постојање форме је очигледно али је нејасно шта је њен садржај . За Фергусона садржај музике је поетска идеја, мистерија, симпатија или страх. Два основна елемента музичке експресије су тонална тензија и кретање.²⁰ Секундарни фактори експресије су тембр, регистар, динамичка и ритмичка инфлексија, темпо рубато, вибрато, сенчење и фразирање. Тон је прва брига извођача солисте, суптилне нијансе могу да допринесу сугестији тензије тона, оне су примарно средство извођачке експресије. Темпо рубато је средство инфлексије музичког кретања које доприноси дефинисању карактера (нпр. чежњивог или напротив нервозног). Сенчење је ефекат динамичке градације боје који се остварује артикулацијом. Фразирање такође утиче на сенчење јер је продукт градације унутрашње динамике. Уметност се данас креће у новим правцима. Историја музике схваћене као експресивне уметности, сусреће се са негацијом дијатонике, акордских структура, секвенци, ритмичких симетрије, форме, чак и са негацијом свесног акта композиције. Открива се подсвесно, а при том заборавља да је подсвесно егзистирало и деловало баш као и данас²¹. Фергусон се позива на уметност Грка, која се веома разликовала од наше, као и примитивна музика. Дозвољавала је мање интервале у скали, другачију поредставу о тоналном центру и чвршћу зависност од поетског текста, хармонија какву ми познајемо је била непозната. Ипак Грци су музику препознавали као изразито експресивну уметност. Шта више етичке вредности, које савремени теоретичари негирају, били су јасно повезане са њиховим модусима. Платон је давао предност вокалној над инструменталном музиком, али је Аристотел напротив тврдио да управо она одражава расположења

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.).

¹⁹ "An ultimate product of practiced appreciation, often unconsciously formed, is taste" . "The differentia of taste...yeald a general concept of style. Style, accordingly, becomes one of the final criteria for criticism...style, cannot be adequately defined in terms of structural devices... its truest definition is still that of Buffon: *Le style, c'est l'homme meme*" (Ibid.)

²⁰ "Two elements of Musical Expresion: "nervous excitement is the emotion". The term "kinaesthetic" implying "felt movement"-has been invented to describe the combined nervous impulse and motor outlet we are observing (Ibid, 59).

²¹ "subconscious existed-and operaterd, just as it does now- long before it was "discovered" (Ibid, 170).

(Ibid, 166). Релација музике са екстрамузичким доживљавањем, искуством, изгледала је сасвим јасна. Фергусон закључује да музика одражава човеков дух.²²

1.3. Укус. просветитељство. Естетско образовање

Концепт хармоније је генерално веома значајан за 18. век, срећемо га у како у општој филозофији, тако и у дисциплинама које се тек рађају естетици, социологији, психологији. Хармонијом се бави велики филозоф и математичар Лајбниц (1646–1716) који уводи идеју „престабилиране хармоније универзума“ (Лајбниц као пример наводи два хора који иако се не виде певају хармонично на основу исте партитуре) .У првој половини 18. века (периоду кад естетика као дисциплина још није оформљена) концепт хармоније присутан је у Шафтсбаријевој (1671–1713) филозофији укуса која представља медијум којим се грчки концепт хармоније преноси у 18. век: универзум је хармонична целина, па је стога задатак индивидуе да у себи рекреира хармонију која је рефлексивна космичког поретка, као комбинацију личних жеља са алтруистичким идејама о добробити друштва²³. У његовој идеји присутна је музичка метафора као последица жеље да филозофија постане практичан водич сваком човеку. Хармонијом се баве и Хачесон, Лесинг, Гарв, Шулцер, Мозес Менделсон.

Пример трансформације идеје хармоније у 18. веку од универзалистичке, научне идеје у чисто естетску представља Доналдсонова студија „Елементи лепоте. Такође Размишљања о хармонији осећања и разума“ (*The Elements of Beauty. Also, Reflections on the Harmony of Sensibility and Reason*) објављена 1780. (Donaldson, 1970). Доналдсон хармонију види као систем универзалног склада присутног свуда у природи. Идеје се путем асимилације и контраста уравнотежују док се не оствари перцепција изврности. Најразличитије појаве могу бити повезане са нечим сличним. Људски карактери, будући веома разноврсни, могу се асоцирати са најразличитијим појавама (Donaldson, 1970: 31) – биљкама, дрвећем, животињама; свака појединачна особина може се посматрати као састојак комплексног карактера. Оно што се допада једном чулу има

²² “The hall-mark of a significant art-work, as of a significant person, is this readily apprehensible yet vastly comprehensive manifestation of CHARACTER”. „MUSIC METAPHORICALLY REVEALS THE SPIRITUAL STATURE OF MEN“ (Ibid.)

²³ “In combining public and private affections the individual gives form to his life as an artist gives form to his work, and as in artistic creation taste guides the artist in deciding what is relevant to the harmony of the whole, so too taste can be a guiding factor in deciding what is relevant to the harmony of practical life” (Ives, 1970: 16).

своју паралелу у другом, оно што је добро има паралелу у лепом. Он теорију асоцијација базира на јединству свих чула. Заиста леп људски карактер мора поседовати нешто јединствено као и целовитост да би успоставио идентитет, диференцију. Грациозност (*grace*) је квалитет нежне афектације, љупки ентузијазам акције, то је „душа лепоте“ или „сјај“ пријатности. То је најфинија експресија која покреће живот. Ко уме да цени лепоту у свим стварима уме да цени перфекцију, види их као делове универзалног јединства у коме и сам учествује.²⁴ Под сензибилитетом он подразумева способност за своју и туђу срећу и формира појам симпатије.²⁵ Он говори о деликатности укуса, који је повезан са сензибилитетом, о елеганцији душе, рафинираном духу. Укус је „млађа сестра врлине“. Перфекција сензибилитета је питање „бити или не бити“ јер је одсуство укуса смрт свих финих осећања. Он говори о умерености и великодушности. Геније по њему поседује моћ хармоничног повезивања идеја.²⁶ У духу просветитељства он закључује да сензибилитет вођен разумом формира врлину.

Врхунац идеја о естетском васпитању налазимо у делу немачког филозофа и драмског писца Шилера (1759–1805). Он ће показати како је могућа креација хармоније путем развијања укуса, како се естетском едукацијом могу усагласити различити импулси у човековом понашању.

Шилер уводи концепт *хармоничне персоналности* („дивна душа“, „schöne Seele“) са циљем остварења испуњеног живота у складу са просветитељским идеалима његовог доба. Хармонија се у његовој филозофији односи на психолошке механизме: 1. инстинкте 2. импулсе 3. интуицију. Он испитује могућност слободе човека кроз деловање: 1. воље 2. разума и 3. укуса. Шилер уочава да се кроз посредовање *естетског чула* укуса може да оствари хармонична интеграција човека у друштво, да

²⁴ “He who possesses this more extensive animation, is consequently interested in the happiness of his fellow-creatures, as also in the study of everything that is related to this finer animation; and, as he perceives beauty in these things, he will interest himself in their perfection, looking on them as in some measure related to himself, as portions of that universal and social whole, of which he considers himself also as part” (Donaldson, 1970: 69).

²⁵ “To employ every gentle method, therefore, of extending this principle of human sympathy; to improve our most delicate feelings, and give to the soul a more tender touch of all that is endearing to humanity, by exercising it in the speculation and practice of ingenious virtue, is the great purpose of moral precept and of sound philosophy” (Ibid, 76–77).

²⁶ “Genius is the power or capacity of clearly conceiving, and properly combining images and sentiments, either as they relate to what is commonly called utility, or to taste; it is the highest effect of sensibility and reason, the power of associating ideas harmonically” (Ibid.).

се усклади његов пун развој индивидуалних вредности (унутрашња хармонија), са његовом динамичком „активном“ улогом (концепт генија). Он уводи појам *моралног инстинкта* као способности перцепције универзалних вредности која може да премости удаљеност између реалног и идеалног света. Морални инстинкт претпоставља индивидуално интелектуално богатство. У концепту *хармоничне персоналности* Шилер види највиши облик људског постојања, перфектно интегрисано људско биће, биће чији сви поступци теку са лакоћом, природно и неусиљено, биће које не испољава ригидност у придржавању моралних закона, које има динамичан карактер, али истовремено „неодољиву грациозност“. Настао као реакција на неумољивост Кантовог моралног закона, Шилеров концепт „schone Seele“ је израз вере у могућност „оплемењивања“ човекових импулса и интуиције. Као јединство достојанства и љупкости то је уметнички одговор на филозофски појам духа. Из њега се развија појам генија који своју делатност константно усаглашава у комплексним ситуацијама у друштву увек тежећи ка свету идеалних вредности. Овај Шилеров концепт, Шилерова Утопија, базира се на инспирацији културом старих Грка у којој је свеопште божанско присуство, било подстицај човеку да осети важност сопствене улоге у Универзуму. Шилер заговара *посвећеност* у сваком аспекту живота, као израз поимања „вечности“, а то је спољна манифестација Хармоније.

Анализирајући развој друштва кроз историју Шилер увиђа да личност као и друштво може да апсорбује само одређен број нових искустава и вештина у одређеном интервалу времена. Хармонију могу да стварају оне личности које су хармоничне, а уметничко дело као баланс делова у целини такође треба да буде хармонично, ако је тако, могућ је „хармонски“ ефекат дела. Међуигра делова у уметничком делу покреће међуигру сила унутар личности, и тако се остварује активна улога хармонизовања. Тако је остварен концепт *игре импулса*: уметник креира илузију „привид, опсену“, прихватајући игру, личност се ослобађа својих тензија, њена потиснута импулсивна природа налази тренутну сатисфакцију у игри. Задатак уметности је да обезбеди прогрес ка комплекснијим формама хармоничне интеграције. Шилер у концепту хармоније тражи критеријум за акцију, понашање. Може се рећи да је то религиозни концепт у најширем смислу те речи: у природи која је уметничко дело Бога, човек заузима специјално место, његов је задатак да достојанствено преузме улогу у великом „оркестру“ природе. Шилер говори и о човековој способности самозаваравања: да би се избегла „counterfeit“ – симулација (поједностављена, лажна хармонија) увек треба бити свестан да постоји комплекснија хармонија коју треба остварити. То можемо

назвати *свест о бесконачности потенцијала*. Шилер каже да појединац и друштво следе бесконачни дијалектички процес, и да се тај процес може упоредити са музичком СКАЛОМ. Свака нова хармонија (модус) је виша од претходне, свака ће бити разорена и замењена новом. Идеја моралне хармоније као комплекса конфликта који се разрешавају и интегришу у личност, представља пут развоја кроз интеграцију филозофских вредности у психолошки домен. Шилерове идеје сумирају идеје просветитељског доба о васпитању човека естетским путем.

2. Купреново доба, окружење, уметничко полазиште

За данашњег музичара што је кретање у прошлост дубље јаз између нотног записа и његове звучне реализације је све већи. Услед тог јаза интерпретатор мора да се ослања на изван музичке изворе: општу историју, ликовне уметности, књижевност. Ови извори су веома инспиративни, али не могу увек пружити валидан и континуиран сет података пресудних за интерпретацију. Зато је неопходно да буду допуњени историјским трактатима о извођачкој музичкој пракси и евентуално теоретским доприносом самог уметника о коме је реч.

2.1. Идеологија. Купреново доба

Архитектура, вајарство и сликарство барока представили су свет као велику позорницу. Помпезност Рима, сјај двора Краља Сунца и холандско сликарство на различите начине одражавају идеју Божанског поретка (Томан, 2010).²⁷ Музика барокног периода придружује се ликовним уметностима у презентацији божанске престабилиране хармоније.

Дух барока је најснажније евоциран насловом дела шпанског песника Калдерона де ла Барке *Велики театар света* према речима Томана у уводу дела *Барок* (Томан, 2010). Калдерон преноси класичну идеју „живота као театра“ у своје време. Концепт сугерише да се индивидуе понашају као глумци пред Богом, њихова позорница је свет. У свету социјалних и религиозних конфликта улога уметности је била да да оствари извесну стабилност. Свештенство, као и племство, разметљивошћу постиже политички циљ, руководећи светским театром као огледалом вишег, божанског поретка. Уметности су требале да засене и креирају одговарајућу идеологију, да створе илузију савршено уређеног света. Барокне таванице се отварају ка небеским сферама. Барокна уметност тежи да делује на чула, одликује је театарски патос и примена илузионистичких средства, бизарно чак смешно доведено је до екстрема, зато се овај стил често види као екстравагантан и претенциозан. Бенедето Кроче двадесетих година

²⁷ “*The architecture and visual arts of the baroque presented the world on a great stage. The pomposity of the popes in Rome, the splendor of the court of Sun King, and the Dutch painting of seventeenth century-all reflect different aspects of the idea of a God-given order*” (Томан, 2010).

прошлог века каже да је „барок игра, трагање за начинима да се задиви“, али која „оставља посматрача са осећањем празнине“. Овакве предрасуде још увек постоје. Наше савремено доба бива привучено површинским шармом барока. Дубља процена барока испод овог сензуалног и визуелног, достиже се кроз разумевање индивидуалних уметника. Нова истраживања барока баве се утицајем реторике, концептом синтезе уметности и друштвеном улогом ефемерних дворских свечаности. Винкелман је био први који је уместо бизарног и смешног истицао везу барока са класичним идиомом иако је и сам у почетку имао негативан став о бароку. Ервин Панофски у концепту „светског театра“ види базу за интелегенту експресију. Основне одлике барока су реторика и кончетизам (congetti). Реторика доприноси утиску раскоши и бујности барока, а пренета је из класичне традиције, одликују је: емоционализам, провокација, алијенација, води је принцип „очарати и покренути“ (*delectare et movere*). Истовремено, барок се одликује и присуством строгих правила, отелотворених у „концепту“. Херман Бауер је дефинисао концепт као „трансформацију мисли кроз неколико ступњева“ и „пут од објекта до значења (као метафоре)“. У Калдероновом комаду четири последње ствари које остају су: смрт, суд, небо и пакао. Алегоријско представљање ове четири идеје је било концепт за најмоћнија барокна дела. Формирање концепта започиње формирањем редова у архитектури и аналогно у музици. Дорски ред је био намењен за цркве, свеце, ратне хероје; јонски за знање, учене, школоване људе.

Постоје раздобља када заједница призива митски поглед на свет кроз карневал. То могу бити периоди декаденције али и периоди процвата, периоди неизвесности, трансформације, периоди транзиције. Митско се призива као усуд, као помоћ несвесног, да сакупи животну енергију и преусмери је. Такво је било доба антике, касног средњег века, доба ренесансе у Италији, барока у западној Европи. Карневали су манифестације културе друштва у којима је поента његова целовитост, јединство. Енергија у карневалу иде у два смера: од популарне културе ка високој – као њена имитација или жеља за њеним рушењем; и обратно – као наметање идеала или ослобађање од крутих правила, обнова креативности, приближавање народу од стране уметника, интелектуалаца, слободних духова. Карневал се развија у ренесансној Европи у периоду обнове античке културе.

У делу *Рођење трагедије или хеленство и песимизам* Ниче предочава корен западноевропске цивилизације кроз два хеленистичка уметничка божанства Аполона и

Диониса.²⁸ Ова два бога, некада сједињени у једном, симболишу разумну и чулну природу човека. Некада заједно слављени, њихови се култови одвајају, Аполон наставља да живи као узор мудрости, сазнања, лепоте и хармоније у Питијским свечаностима, а Диониз у разузданим али плодноносним и животворним дионизијским обредима. Желећи да разуме природу музике која потиче из оба култа, а која одражава дух западноевропске цивилизације, Ниче истражује бит грчке трагедије у коме се објављује хеленски геније. Музика носи оно језгро које претходи сваком обликовању, у њој Ниче (као и Шопенхауер) види непосредно одсликавање воље, „метафизичко у физичком“ (Nietzsche, 1983: 97). Музика као дионизијска уметност води мудрости – спознаји вечности живота, док као аполинијска – носилац идеје лепоте, побеђује патњу и бол који су животу инхерентни. Истински грчки филозофски дух, који је творачки дух западне културе, Ниче открива у предплатоничком, „трагичком“ периоду грчке цивилизације. Из обнове дионизијских свечаности у ренесанси настао је карневал, из обнове грчке трагедије у бароку настале су барокна опера и њој сродни облици маскарде, дворски балет, галантне свечаности. Као што музика открива стање духа у једној држави, још очигледније облици карневала надваладавањем једног од два принципа аполинијског или дионизијског, одражавају творачке или рушилачке тенденције присутне у њој. За античке Грке нема стварања из ничега, све што настаје само се рађа, долази на свет са порођајним мукама, рађање је рађање за смрт, од првог часа све стреми ка свом крају, али нема ништавила, све је само бескрајно преобликовање. Музика је симбол рађања реда, лепоте, смисла, склада из хаоса нереди, ружноће, незнања, бесмисла. А суштина музике је кретање, корачање, број, спајање и раздвајање, плес, хомофонија и полифонија, ерос и дијалектика.

У ренесанси ће подсећање на античку културу у њеним најразузданијим облицима, прихватити и висока уметност, што ће временом довести до праве културне револуције: Лудост узима учешћа у критиковању обичаја свог времена у *Похвали лудости* коју упућује Еразмо Ротердамски 1509. Одступање од правила лепоте прати и одступање од величања разумног, и моралног. У оквиру карневала међу маскама истиче се Луда, Глупи Август, који изазива и подстиче на смех и подсмех, његов лик аналоган је Лудама које су пратиле победнике и монархе, израз је исте потребе за

²⁸ “*Apolon stoji preda mnom 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*“ (Nietzsche, 1983).

равнотежом: претерано достојанство изискује противтежу – смешно. Из маниризма рађа се барок, стил који већ својим називом указује на фасцинацију неправилним, али интересантним и јединственим облицима природе (шпан. *barocco* – бисер неправилног облика), бизарно постаје оруђе побуђивања оштроумља, покретач идеја. Карневалске свечаности у Млетачкој републици датирају од 1162. када је Венеција поразила Урлика патријарха Аквилеје, победа која се сваке године прослављала на тргу Св. Марка. Најстарији подаци о употреби маски потичу из 1268. За грађанство Венеције карневал је постао симбол слободе и заједништва, а ускоро је постао инспирација читавом слободоумном западном свету. Захваљујући богатству, префињеном осећају за уживање, луксуз и уметност, Венецијански карневал постаје раскошна, декадентна забава слављења краткотрајних задовољстава (*carpe diem*) уз свест о неумитној пролазности живота (*memento mori*). Спајањем паганског и хришћанског, митског и рационалног, музика и плес у епохи барока, уздижу се у симболични језик поимања универзума.

По узору на италијанске маскарале и пасторале у француској настаје дворски балет *ballet de cour* (Anthony, 1978). „Divertissement“ *Le Paradis d'Amour* представљен је 1572. поводом венчања Анрија од Наваре и Маргарите де Валоа, а *Circe ou le Ballet comique de la Roynе* поводом венчања краљичине сестре Маргарите де Водемон. Божоле тврди да је присуствовало девет до десет хиљада гледалаца. У овој „*fete*“ (свечаности) у ренесансној традицији појавили су се митолошки ликови, нимфе и сатири, алегорије природних сила и моралних вредности, било је ту политичких алузија и похвала владара. Од почетка дворски балет представља политичко оружје монарха, учествовањем у плесу намеће се идеја идеалног дворанина. Велики балови одржавали су се у Великој сали Palais Royal, а краљ је изричито забранио учешће онима који нису маскирани. Питагорејско-платоничка база ових балова огледала се у пажљиво испланираним геометријским фигурама завршног *grand ballet*-а, у коме су учествовали представници високог племства и сам краљ. *Entrees* су одвајали сцене, а *danses de caractere* су представљале карактеристике одређених земаља („melody has different characteristics in diferent countries: it is heavy in Germany, serious and forceful in Spain, lively in Italy and regular in France“ (Anthony, 1978: 31). Луј XIII је 1635. играо улогу демона ватре у *Ballet de la Merlaison*, који је сам компоновао. *Grand Bal de la Douairiere de Billbahaut 1626*, *Ballet des quatres Monarchies Chrestiennes* симболизују повезивање нација кроз јединство плесова. Док је *Ballet de Casandre* 1651. први у коме

је наступио тринаестогодишњи Луј XIV, најпознатији у историји је *Ballet de la Nuit* изведен 1653. Тема овог балета су уживања у различитим интервалима ноћи, а у четвртом делу се млади краљ појављује у улози излазећег сунца (слика 4). Током владавине Луја XIV, образовање племића као обавезу укључује плес – језуити су у колеџу Луј Велики изводили Латинске трагедије сваке године почетком августа са балетом. Дворске свечаности (*fetes galantes*) се настављају и током периода Регентства, у Делаландовом *L'Inconue ballet a entrees*, изведеном 1720, играо је десетогодишњи Луј XV. Француски класични дух темперовао је и модификовао италијанску склоност ка барокној бујности. Пасторале под утицајем италијанске драматске и шпанске пасторале показују склоност ка чудесном и магичном, поред вештица, сатира, буфона, појављују се пастири и пастирице и ликови из античких митова Аполон, Дафне, Андромеда. Било је оних који су чудесно презирали и сматрали да је примерено само дечјој игри: Сент Евремон, Буало и Ла Бријер. Од 1690, када Париз преузима водећу улогу, а Версај пада у засенак, као реакција на претходно доба настају галантне свечаности у којима све већу улогу преузима Лудост, бројни су примери: Дестушова опера балет *Le Carnaval et la Folie*, Камприне *L'Europe galante* 1697, *Les fetes venitiennes*, *Les Muses*, *Les Ages*, Муретова *Les Fetes de Thalie* (муза комедије), *Les amours des Dieux*, *Le Triomphe des Sens*, *Les Graces*, Киноова *Les Amours des Deesses* и многе друге. Кампринина опера балет *Les fetes venitiennes* (*Венецијанске свечаности*) је карактеристичан пример, дочарава га истоимена Ватоова слика (слика 5), а састоји се од пролога у ком су главни ликови персонификације Карневала, Лудости и Разума, Демокрит и Хераклит.

Галантне свечаности утицале су на развој инструменталне музике не само у смислу развоја увертира, симфонија и дивертисмана који је обухватао велики број игара, већ и на развој самосталних инструменталних облика свите игара у којима је улога завршног дивертисмана увек поверена пасакаљи и шакони. Један од најинтересантнијих примера су *Француске Фолије* (лудости) или *Домина* Франсоа Купрена, дванаест минијатурних варијација шпанске *igre La Folia* од којих свака представља једно љубавно осећање, придружена му је једна боја и једна карневалска маска – домино. Домино или Жил је лакрдијаш, Арлекин, у широком безобличном костиму који асоцира на његову недораслост и незрелост, овековечен је у Ватоовој слици *Gilles* (слика 6).

Италијанска комична опера, коју је Луј XIV био забранио (због увреде нанете Мадам Ментенон делом под називом *Лажни понос*), поново оживљава у доба Регентства, јер је Филип II Орлеански имао много више толеранције за сатиру. Опседнутост хармонијом макро и микро космоса, хармонијом тек спознатог бескрајног универзума, хармонијом апсолутистичког друштва и чежњом и призивањем хармоније супротстављених сила разума и страсти у појединцу, узрок су моћног процвата музике и рађања музичког појма Хармоније. Карневали који се шире Европом, укрштају, размењују и обогаћују музику различитих народа, барокне музичке форме постају интернационалне, као барокна свита, компетитивне као концерт, и универзалне као опера. Од Фрескобалдија, оргуљаша у Ватикану, преко Лилија, Данглбера и Купрена, у служби Луја XIV, до Хендла у Лондону, Скарлатија и Фаринелија у Мадриду, Баха у Лајпцигу, музика као језик универзалног кретања, трансформације, раста и опадања, смене живота и смрти, успона и пропадања, из карневала прелази у уметност. Чиста музика рађа се из световне праксе, која своју крајњу инстанцу има у карневалу. Карневал је посвећење подсвесног, у њему обичан човек постаје обдарен снагом демијурга, луцидан, из ношења маске *mimesis* рађа се вртоглавица моралне врсте занос, *ilinx* (грчки израз за водени вртлог). Чак се и животиње играју окретањем у круг, дервиши се окретањем око своје осе ослобађају материјалног и духовно уздижу, а карневалски вртлог разбија окове друштвених норми. Карневал је игра трансформације. У бити то је повезивање са историјом, културом и традицијом, која обезбеђује континуитет идентитета, али је истовремено и понирање у подсвест и трагање за померањем граница слободе. Као посебна врста игре, карневал носи у себи такмичарски импулс *агон*, али то је најчешће борба против самог себе (против сумње, страха, слабости); и *алеа* (коцка) је присутна у карневалу, али као игра са судбином. Карневал је подсећање на најдубље заједничке интересе и порекло, прелаз из спонтаног заједништва у осмишљено, из природног у културно.



Слика 4: Анри Жизе - Луј XIV као Аполон Слика 5: Вато - Венецијанске свечаности



Слика 6: Вато - Жил

2.2. Идеали. Купреново окружење

Театарска представа моћи налик Божијој и сјај двора Краља Сунце, Луја XIV, била је „симболичка преувеличана демонстрација идеала реда, поретка“ (Томап, 2010). „Двор над дворовима“, Версај, наметнуо је француским регионима смисао за ред (и субординацију), који ће се током 17. и 18. века пренети и на друге европске државе (није случајно да се у том периоду на свим дворовима говори француским језиком). Попут језика, музика као један од основних елемената културе, постаје инструмент централизације моћи. Док је племство носилац световне културе у католичком свету, у протестантском водећи патрон уметности постаје буржоазија, сукоб ових двеју супротстављених снага, чувара старог и носилаца новог поретка, са реалног тла преноси се у сублимне сфере културе. Са политичке и државотворне сцене нови идеал културе се шири на поље свакодневног живота, на домен моралних вредности и развој естетских критеријума. Уметност, па тиме и музика као најнепосреднија, најподложнија трансформацији и најлакше преносива, постаје симболички језик актуелног погледа на свет. Пре него што се исцрпила наклоност грандиозности и патетични емоционализам барока уступио простор лакоћи рококоа, без могућности успостављања оштре границе међу њима, уметност је, обогаћена светлошћу рационализма, заблистала у пуном сјају у епохи „просветљености“.

Идеали уметности трансформишу се током дуге владавине Луја XIV. У почетку су идеали музике базирани на Декартовој рационалистичкој теорији афеката и Мерсеновој идеји „универзалне хармоније“. Купрен ствара у периоду кад је доба владавине Луја XIV на измаку. У његовим првим свитама још се виде трагови старог поретка, а њихова чврста метрика, густа али организована фактура, јасноћа израза и сами наслови евоцирају атмосферу Пусенових слика; с друге стране Пусен је први француски сликар који свесно приступа синестезији сликарства и музике, тежњом да јединством атмосфере дочара модус и да тако учини корак напред у експресивности (слика 7).

Након строгог и крутог картезијанског морала који је обележио прву половину 17. века у Француској, у Паскаловој филозофији може се наслутити промена. Паскалове *Мисли* објављене су 1670. и имале су велику популарност. Паскал је припадао јансенистима, чија доктрина спаја стоичку филозофију са најстрожим хришћанским моралом, био је

генијалан математичар (поставио је основе рачуна вероватноће и инфинитезималног рачуна) и физичар, и успешан песник, припадник париског удружења уметника. Фрагментарна структура његових *Мисли* већ најављује поступно рушење строгог формализма претходне епохе. У фрагменту 233 познатом под називом *Опклада*, руши се превласт разума над моћима срца. „Ако није могуће доказати постојање Бога, исто тако се не може доказати ни да га нема“ „вера је Бог кога осећамо срцем а не разумом“ (Паскал, 2006). Паскал указује на беду и величину човекову: беду изазивају ограниченостима тела, разума и чула, раскорак између бескрајних тежњи и ограничених способности, несавршеност друштвеног уређења; величину човекову види у духу. Размишљајући о могућности среће Паскал констатује да се човек у васиони налази негде између бескрајно великог и бескрајно сићушног, у средини између ничега и свега; тражи истину а налази неизвесност, тежи лепоти а налази илузије, жуди за срећом а налази беду и смрт. Паскал је меланхолични идеалиста, разапет жељом да уједини идеал и стварност, да укине противречности људске судбине. Француски филозоф 20. века Лисјен Голдман у делу *Скривени Бог* разматра јансенизам, Паскалову филозофију, као и Расинову уметност, налази у њима трагичну визију света, човека и Бога, али и обнову дијалектичког метода. Обнова античког духа карактеристика је и ренесансне и барокне епохе, разлика међу њима међутим чита је у уметностима: док ренесанса слави каноне хармоније, а то су у уметности пропорција, рашчлањеност, јасноћа, барок инсистира на јединству као другом својству хармоније, које се испољава кроз атмосферу, боју, индивидуалност. Тако је антиномија поново присутна, али сада у схватању самог појма хармоније, која је требала да је превазиђе. Целокупна епоха барока обележена је трагичношћу, патетиком, која извире из истовремене тежње за апсолутом и немогућности његовог достизања, тежње за превазилажењем антиномија и судара са непрекидношћу њиховог ланчаног умножавања: добро – зло, светлост – тама, човек – Бог, разум – чула, истина – неизвесност. Умножавање линија прераста у неразмрсиви контрапункт у ком се губе човек, разумевање, јасноћа; какофонија и хроматика прете да прерасту у хаос, зато јача тежња Хармонији, јединству, која се најпре назире у идеји атмосферске перспективе, а у музици у јединствености коју обезбеђује модус (потом тоналитет). За италијански и француски академизам 17. века и прелаз ка 18. веку веома је значајан теоретичар уметности Белори, који расправом из 1664. „Идеје сликара, скулптора и архитеката“ (*L'Idée del Pittore, dello Scultore e dell'Architetto*) „покушава да хармонизује субјект са објектом, дух са природом и да докаже ваљаност човекове моћи сазнања спрам Божије

свемоћи, тиме је категорички запечаћено преобликовање идеје у идеал, тиме је одређен програм идеалистичке естетике“ (Panofsky, 1997: 93). Задовољство прихватања света посредством лепоте постаје пут естетизације епохе, произашао из чежње за остварењем највеће могуће мере животности, смер у поступку усавршавања стварности. Паскаловој трагичној визији супротставља се наивно-идеалистичка Малбраншова: еуфорија цвета на тлу очаја, сумња и иронија нису могли бити срећа, идеализам носи обећање. Малбранш види ствари једноставно: „треба да умујемо само о оним стварима о којима имамо јасне идеје и треба да кренемо од најлакших ствари“. Слика Клода Лорена уједињује хармонију и идеал, он омогућује да доживљај бесконачности, некад застрашујући, постане близак, питом и стваран (слика 8). Његова снага је у његовој безазлености. Он воли идилу, он се не стиди једноставне среће постојања. У његовом делу доминира тон свеискупљујуће благости, златни сјај оностраности, блаженство среће, моћни ерос, који има снагу да поништи страх од смрти. Чак су и велики модерни духови Ниче и Достојевски (Стојановић, 1991), били импресионирани Лореном, Ниче зна да „заблуда није слепило, идеалиста се плаши стварности“, али признаје да „егзистенција све оправдава“, признаје снагу лепоте у тренутку свести о заласку. То је тренутак заласка величанственог Краља Сунце Луја XIV.

Вато је сликар који отелотворује окретање од рационализма 17. сензуализму 18. века. Вато припада француским рубенсовцима али „преводи фортисимо Рубенсове боје (цинобер) на пијанисимо нијансе (ружичасто), тешку фламанску оргију на лаку француску перверзију, радост на меланхолију, здравље на болест, тврди фламански дур на француски мол (...), Рубенсов барок на свој рококо, Рубенсову задахтаност боје на свој издисај нијансе; форсираној препотенцији фламанског тијела супротставља спонтану немоћ људског духа“ (Стојановић, 1991). Дидро у овој уметности види слику беде Парнаса и тугу интелектуалног врха 17. века. Слика *Укрцавање на Китеру* тужна је свечаност оних који су сишли с ума Декарта у емоцију наивних: Емил, Маривоова Маријана, престали да живе за идеју и почели да уживају шарм живота, као пропалице интелигенције, они којима је досадио ред геометријског духа сишли су у маглу „духа финоће“ (слика 9).

У Ековој *Историји лепоте* наводе се бројни примери француске литературе 17. века која се бави анализом душевних осећања. Као што сцена у Ватоовој слици *Ходочашће на острво Китеру* полази од имагинарне географије љубавних страсти, Госпођа де

Скидери у делу *Клелија, римска историја* (1654) описује мапу срца: „долазећи од великог оштроумља, пролазећи кроз немарност, и држећи се погрешног пута, стижу у неједнакост, отуда у nelaгодност, лежерност, заборавност, и уместо да стигну у држати до поштовања на крају се нађу на језеру равнодушности...са друге стране кад пођете из новог пријатељства, полако скрените лево и упутите се ка безобзирности, прођете путем подлости, гордости а затим путем клевете која води до срамоте, и уместо да се нађете у држати до захвалности пут се завршава у мору непријатељства...” (Еко, 2007: 261).

Аналогно француској књижевности Купрен, полазећи од мапа срца, Госпође де Скидери, стиже до вештине разумевања и владања суптилном дворском тактиком Госпође де ла Фајет (*Принцеза де Клев*). Као и сликар Шарден који у француској уметности поново проналази сјај јасноће и реда, и Вермеровском мајсторијом хвата чар тренутка, бојећи нежним одсјајима несумњиво присуство среће у једноставности, нади, лакоћи игре (слика 10), и Купрен у последњој свесци својих ордра, од 20 до 27, слика портрете, старе и нове великаше, улизнице, опсенаре, враћа се промишљању Платонове пећине кроз визионара, пламени врх и лутајуће сенке, слика мудрост, иронију, пантомиму, да би свој епитаф о свим чудима која је видео у свом богатом животу оставио кроз уверење да је све била лудорија или можда опијумско привиђење.

Уметност 17. века иде корак даље од ренесансне уметности у постављању односа између човека и бесконачности: док ренесанса перспективом успоставља човеково место у свемиру, стављајући га ипак у центар и непосредну близину посматрачеву, уметност 17. века га измешта из центра, окреће његов поглед даљини, претвара га у посматрача (можда јединог) који сагледава јединство универзума, сведока (можда јединог) за кога универзум зрачи лепотом. Атмосферска перспектива у делима француских уметника краја 17. (Лорена) и почетка 18. века (Ватоа), у чијој топлини се мешају светлост и тама, нестају обриси, симбол је предавања неизвесности, фортуни, богињи која човеку замагљује вид и слепог га препушта тапкању у непознатом. У музици се губи јасноћа обриси полифоније, хармонија их сажима, мелодија замагљена орнаментима претапа се у маглину хроматике, инструменти се профињују, тон се стањује, звук тоне у шапат, форме се расипају у минијатуре. Чак се и на музичкој партитури види то небо, та прозрачност, кратки дах, светлудање. Они су у белини нота, повезаних нервозним нитима лукова, аспирацијама – уздасима, суспензијама –

кашњењима, трилерима – није случајно што ће чаролија француског духа васкрснути у трептајима импресионизма.

Као што се фламанска солидна форма и рубенсовска снага палете растачу у сликама Лорена и Ватоа, чврста метрика Лилијевих краљевских увертира губи се у нежним тоновима француског чембала насталог модификовањем, профињавањем фламанског, дворски плес се стилизује у низ, поредак, клавсенских минијатура каткад краћих од сопственог наслова. Сумрак једног преживелог доба огледа се како у Лореновим бојама заласка Сунца и јесењим Ватоовим бојама, у сумраку Купреновог омиљеног хамола, тоналитету краја, види се и поретку сваког ордра који увек има силазну интонацију, од моћи ка утапању у задовољства, од визионарства ка неизвесности привида, од љубави ка њеном изокретању у шалу. Купрен као и Шарден залази у 18. век, налази у себи снагу реалног и самокритичког сагледавања, окретања стварном животу, упркос томе, његово је мајсторство са носталгијом окренуто вредностима једног прошлог доба. Купренов опус, започет у духу питагорејско- платонистичке традиције, шири се и грана кроз анализу француског друштва, тражећи „хармонију универзума“ досеже сажимњем искуства, целовитост, тако де се, ако се послужимо појмом Панофског, на почетку новог века и новог доба, може поставити као достојанствена икона старог .



Слика 7: Пусен – Песникова инспирација



Слика 8: Лорен – Поглед са Тиволија на Римско поље



Слика 9: Вато – Искрцавање на Китеру



Слика 10: Шарден – Игра са кошчицама

2.3. Стил. Купреново уметничко полазиште

Франсоа Купрен је несумњиво уметник у чијем је опусу као у жижи дошло до преламања уметничких духовних вредности француског класицизма 17. века, и најаве нових, свежих, интелектуалних достигнућа доба просвећености 18. века. Он заговара уједињење француског и италијанског стила, француске картезијанске рационалности и грациозности са италијанском снагом и експресивношћу, и најављује лакоћу рококоа 18. века. Његов јасно изражен идеал сједињења укуса (кроз наслов збирке камерних дела *Уједињени укуси*), прераста у намеру изградње комплексног рационално-уметничког музичког универзума, својеврсне енциклопедије идеала и вредности. Уметник његовог ранга, културе и свести није само креатор музичких дела, већ мислилац који поставља најопштије хумане вредносне критеријуме и преноси најдрагоценије поруке на прелазу епоха.

Без намере да износимо информације о Купреновом животу и позицији уметника у служби три краља: Луја XIV, Регента, и Луја XV, које се могу пронаћи у свакој компететној историји музике, а које су детаљније обрадили Вилфрид Мелерс (Mellers, 1968), Оливије Бомонт (Baumont, 1998) и Филип Босант (Beaussant, 1980), осврнућемо се у овом раду посебно на проблематику „уједињења укуса“ на основу текста Дона Фадера (Fader, 2007).

Судбина италијанских музичара у време Луја XIV је позната, након виртуелог прогонства са сцене, изненада се поново појављују пред крај његове владавине и њихов утицај на француске композиторе постаје веома значајан, што води ка великој дебати поводом питања „уједињења укуса“ (француског и италијанског). Најзначајнији заговорници уједињења су били Шарпантје, Мишел-Ришар Делаланд, Андре Кампра и Франсоа Купрен. Институције које су учествовале у томе биле су круг опата Матјеа у цркви Сент Андре де Артс (Saint-André-des-Arts), језуитски Колеж Луј Велики (Collège Louis-le-Grand) и јакобитски двор у егзилу у месту Сен Жермен ан Ле (Saint-Germain-en-Laye). Двор Филипа II Орлеанског је такође имао значајну улогу. Почетком 18. века у Француској су била честа извођења Корелијевих соло соната и Бонончинијевих кантата. Али и пре тога, још око 1690, импресиониран италијанским инструменталним

стилом Купрен је не само имитирао већ и објавио под италијанским псеудонимом своје прве виолинске сонате. Године 1706. Филип Орлеански, нећак Луја XIV и каснији Регент, пасионирани љубитељ уметности, за наступ пред краљем ангажује виолинисту Жан-Баптисту Анета, да у пратњи Купрена и Форкреа демонстрирају италијански стил. Регент је студирао музику код Шарпантјеа, и сам је био аутор опера у којима је комбиновао француски и италијански стил, а овим поступком заузима став опозиције културној политици краља. Он је ангажовао италијанске извођаче („јер није могао да међу Французима пронађе оне који би били способни да изводе Корелијева сонате оп. 5“), подржао је публикацију француских кантата Николаса Бернијеа, Жан-Баптисте Морена и Жан-Баптисте Штика, и за њихово извођење ангажовао је два кастрата, два Пасквалина (Pasqualino Tiepoli, Pasqualino Batti) који су претходно били у слижби кардинала Отобонија у Риму. Француски стил је био узор префињености (*le gracieux*). Текстови француских кантата били су пасторалног типа по узору на укус Аркадијске Академије у Риму. Виолинске и трио сонате по узору на Корелија и француске кантате инспирисане италијанском Аркадијом су пут којим је Купрен прихватио италијански стил као уметник из круга око Регента. Ускоро ће се симболично француски и италијански Парнас појавити и у Купреновом опусу. Уметник какав је био Купрен, одгајен у француској класичној традицији, васпитаван у круговима који су представљали сам врх образоване аристократије, спону француског и италијанског стила потражиће у ренесансној традицији. У том периоду први француски краљ Франсоа I ангажовао је Леонарда да Винчија да пројектује палату Шамбор, као отелотворење универзалне хармоније и декорише је његовим симболом даждевњака, водоземца који симболично „пролази кроз ватру и воду“. Две хиљаде даждевњака прекривају таванице ове предивне палате, смело, јер представљају уједно хришћански симбол непоколебиве вере као и питагорејски симбол јединства четири елемента. Купреново прихватање италијанског стила није резултат помодног тренда, већ свесно буђење елемената који су већ били у њеном темељу. Платонистичке идеје, које су изрониле у италијанској ренесанси у филозофији Марсилиа Фичина и Пика дела Мирандоле, као и у универзалном Леонардовом уметничко-научном уму, биле су инспирација и Лују XIV. Почетком 18. века Купрен само подсећа да нема контрадикције у идеји јединства француског националног духа и неоплатонистичке идеје хармоније универзума, чији је одраз хармонски језик италијанске музике. Ако се, по питању музичке праксе, обратимо историјским трактатима о музици, приметимо поступан помак од проблематике која припада домену технике

доминантне у 16. веку (нотација, импровизација, композиција, прстореди, артикулација), ка проблематици укуса и стила извођења која се појављује у 17. и 18. веку (Dart, 1969:131). Док се период 17. века може посматрати као транзициони у смислу дефинисања три основна национална стила: италијанског, француског и немачког који ће се усталисти у 18. веку, већ почетак 18. века најављује транзицију у смеру индивидуализације стила, која води ка естетици 19. века. Развој појма индивидуалног стила интерпретације се, можда парадоксално, базира на уједињењу укуса. Купрен се налази управо на тој прекретници, он истовремено иницира уједињење укуса и развој индивидуалности, па се може сматрати утемељитељем појма интерпретације у модерном смислу. Док његова камерна дела јасно најављују уједињење француског и италијанског стила, његове композиције за клавсен соло можемо схватити као комплексан приручник и водич у свет интерпретације. Његово кратко теоретско дело посвећено уметности свирања клавсена (*L'Art de toucher le Clavecin*) представља збир како теоретских напомена о техници свирања (туше, артикулација, фразирање), тако и француских стилских карактеристика (инегалитет, орнаментација, аспирација и суспензија). Његови наслови комада могу се посматрати као литерарни и филозофски наставак теоретског рада који расветљава проблематику интерпретације. Иако су многи Куренови наслови још увек нејасни и амбивалентни, морамо признати да нам је он у њима оставио богату ризницу која нам може олакшати пут кроз његово дело и доба. Познати ауторитети за Купренов опус посматрају ове наслове на различите начине као: „слику друштва“ (Beaussant, 1980), „пут ка перфекцији“ (Tunley, 2004) „огледало људског живота“ (Clarc, 2002).

Сам Купрен у уводу даје образложење за увођење наслова – он каже да наслови одговарају идејама које је имао у тренутку настанка комада.

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 tirées²⁹.

²⁹ *Komponujući ove komade, uvek sam imao u glavi predmet [znači istovremeno i ličnost] koji su mi razne prilike pružale: tako naslovi odgovaraju zamislama koje sam tada imao. Poštedit će 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.* (Део предговора за Прву свеску комада за клавсен, према Tunley, 2004: Appendix B)

Изненађујуће је да је један тако класичан и „објективан“ уметник композитор као што је Купрен признаје експресивне намере. Понекад се чини да су сви његови портрети не баш успешни јер су често веома слични, ова примедба не значи критику Купреновог умећа него пре неспособност да се разуме шта Купрен и француска цивилизација нуде (Mellers, 1968: 317). Суштина те цивилизације била је да да је дозвољавала велику суптилност и разноврсност емотивног искуства, и разноврсност тих портрета се **може осетити кад неко научи како да их слуша**. Купренова пракса није изузетак, сви теоретичари класичног периода инсистирају на експресивној улози музике.

Lecerf de la Viéville: «la science de la musique de l’Eglise, plus que de la profane, n’est autre chose que la façon d’émouvoir vraiment et à propos».
«Toute musique qui ne peint rien n’est que du bruit (D’Alembert),
«La musique qui ne peint rien est insipide » (Marmontel),
«Il falloit donner aux sentiments humains plus d’expression et plus d’accent par les formes de la musique (Perrin),
«L’expression de la pensée, du sentiment des passions, doit être le vrai but de la musique (Rameau),
«Toute cette musique purement instrumentale, каже Даламбер (D’Alembert), 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»³⁰.

Даламберов став колико год наивно звучао произилази из инстинкта да музика треба да има социјалну функцију. Шарл Ависон у делу “Есеј о музичкој експресији” (*Essay of Musical Expression*) следи енциклопедисте у уверењу да најлепша инструментална музика може да се посматра као имитација вокалне (Mellers, 1968: 319). Изгледа да Купрен није био импресиониран инсистирањем савременика на превласти музике која је у уској релацији са литературом. Чак и у вокалној музици на латински текст је урадио опсежнија и интересантнија дела него на француски. Пошто је његова позиција врхунског маестра свог времена несумњива, може се рећи да теоретичари који су били против инструменталне музике њему не значе пуно. Значење експресивности у бароку, по Мелерсу (Mellers, 1968), погрешно се разуме. Бахов музички симболизам

³⁰ *Lecerf de la Viéville: «Umeće crkvene muzike, više od one profane, nije ništa drugo nego da vas dotakne istinski i sa svrhom». (...)*

«Bilo koja muzika koja ništa ne oslikava samo je buka » (D’Alamber),
«Muzika koja ništa ne oslikava je neukusna [može i dosadna, otužna] » (Marmontel),
«Trebalo je ljudskim osećanjima dati više izražajnosti i naglašenosti pomoću muzičkih formi » (Peren),
«Izražavanje misli, osećanja strasti, mora biti pravi cilj muzike » (Ramo),
«Sva ta čisto instrumentalna [u smislu: koja služi] muzika, каже Д’Аламбер, besciljna i 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)

религиозних истина (како га објашњавају Швајцер и Пиро) и Купренов музички симболизам карактера и сцена, слични су. У оба случаја не ради се о способности сликања, дескрипције, у комаду апсолутне инструменталне музике, него су одређени екстрамузички концепти послужили Баху као и Купрену да у њиховом уму покрену одговарајући музички одговор. Аналогија је за њих интелектуални процес, наспрам кога интерпретације теоретичара делују наивно. Бах је утеловио концепт Христа на крсту у својој музици тако природно, слично томе Купрен је дочарао патос Арлекина. Декарт који је сумирао свест *grand siècle* видео је музику као интелектуалну активност, симбол реда, зато је једноставну музику ценио више од компликоване, хомофонију од полифоније и увео рационални систем хармоније. Лили је био реализатор Декартове музичке теорије. То је била креативна, а не буквална реализација, и показао је да трагање за поретком и симетријом повезује људски став према проблемима заједничког живота. Код Купрена на још суптилнији начин постоји трагање за јасношћу и редом без Лилијевог и Декартовог склоности симплификацији. Купренова јасност је теже освојена и носи већу сатисфакцију. Његова филозофија музике не може се раздвојити од музике саме.

Идеја „универзалне хармоније“ преноси се до Рамоа као најзначајнијег представника француског рационализма 18. века (наспротив сентиментализму Русоа). Вођен овом идејом Рамо ствара теоретска дела којима дефинише савремени музички појам хармоније: то су *Трактат о хармонији (Traite de l'harmonie, 1722)*, *Демонстрација принципа хармоније (Demonstration du principe de l'harmonie, 1750)*, *Нова размислињања о принципима звучања (Nouvelles reflexions sur le principe sonore, 1760)*. Хармонија је појам који је евидентан у самој природи и произилази из њених законитости. Овај став Рамо је врло јасно изрекао: “Tout est dit quand (la nature) a une fois prononce”³¹. “L’harmonie qui cause cet effet n’est point jettée au hazard; elle est fondée en raisons, et autorisée par la nature même”³².

³¹ „Све је већ једном речено (природа) је то изговорила“. Lettre aux philosophes, Memoires de Trevoux, aout 1762, p. 2049)

³² “Harmonija koja uzrokuje taj dojam nije slučajno nabačena; ona je razložno zasnovana, i odobrila ju je sama Priroda.” (према Notice bibliographique par Philippe Lescat, Jean-Philippe Rameau, Fac-simile Jean-Marc Fuzeau, Courlay, France, C 1987).

3. Итерпретација Купренових комада

Као интегрални део докторског уметничког пројекта из области музичке интерпретације овај рад посвећен је Купреновим композицијама за чембало (клавсен) соло. Појам интерпретације уметничке музике данас обухвата сједињење детаљног познавања технике и стила одабраног музичког дела са личним доживљајем интерпретатора и његову презентацију у јавности. Интерпретација дела из старије, преткласичне епохе носи специфичну проблематику потребе за реконструкцијом стила који је имао значајан дисконтинуитет у преношењу извођачке традиције. Узрок тог дисконтинуитета је нестанак чембала као историјског клавијатурног инструмента са музичке сцене у трајању дужем од једног века. Трагање за индивидуалном илуминацијом којом се дело из старије епохе може оживети пред савременим аудиторијумом најпре нас доводи до потребе да преиспитамо значење самог појма интерпретације у времену у коме су дела настала. Као и многи појмови из истог домена (на пример појам уметности, естетских вредности) појам интерпретације није имао идентично значење у ранијим епохама, већ се поступно развијао и мењао. Док савремено доба техничке реализације дела понекад нуди и могућност ишчезавања интерпретације, историчност појма уметност указује на одсуство појма интерпретације (онаквог какав је данас прихваћен) у неким од старијих уметничких епоха. Не само да се интерпретација није могла увек одвојити од поступака компоновања и импровизације, што је била последица идентификације личности композитора и извођача, већ је и друштвена функција уметности била другачија, па се често у једној личности поред претходне две функције појављује и идентитет публике, односно извођач је могао бити и једини (реални) слушалац дела. Овај рад, посвећен савременом приступу интерпретацији Купреновог опуса задире у проблематику историјског појма интерпретације. Анализа ће показати да је то била проблематика којом се и сам Купрен бавио у свом времену и окружењу и да је његов поступак карактеризације комада интересантним симболичким насловима управо резултат сагледавања проблематике интерпретације у француској уметности на прелазу 17. у 18. век.

Када приступимо интерпретацији Купренових комада као потпуно апстрактној музици, игноришући, у циљу експеримента, њихове наслове или друге текстуалне индикације можемо се уверити:

- А) да сам нотни текст делује довољно инспиративно и открива Купренов јединствени музички и емотивни језик (у односу на друге француске композиторе, његове савременике),
- Б) да се испод привидне сличности форме, метра, хармонског језика, крије велика разноврсност, која је такође фактор његове различитости од других аутора,
- В) да сам нотни текст разоткрива развојни ток његовог стила,
- Г) да су ставови у свитама дискретно прожети истим мотивима и другим чисто музичким елементима који их повезују, иако та веза нема ону чврстину као у свитама његових савременика.

Из наведеног бисмо могли да закључимо да је пут до коректне интерпретације Купренових комада могуће пронаћи и чистом музичком интуицијом, што је срећа, јер велики број наслова је тешко растумачити због:

- А) комплексне симболике коју скривају,
- Б) недовољно познатих историјских личности које евоцирају,
- В) недовољно познатих ситуација на двору, у театру, друштву,
- Д) примене старог правописа, која замагљује значење,
- Е) примене идиома, игре речима (нарочито са презименима или називима места, градова, уосталом симболика имена јесте симболика звука), жаргона, старих друштвених игара.

Купрен је нотим текстом врло убедљиво изрекао све што је имао да нам каже, открио нам све нијансе своје сензибилне природе, све боје свог фантастичног окружења. Која је онда сврха упорног покушавања теоретичара да изнова дају своја тумачења наслова? Свакако, наслови су интегрални део комада, не можемо их избрисати и одштампати његова дела без њих, макар их не разумели у потпуности. Наслови су продужетак Купренове поруке, не смемо изгубити из вида да је био педагог и то не само деци, многи одрасли, чак зрели представници племства (први међу њима Регент) остајали су годинама његови ученици, јер он је био учитељ духовних и естетских вредности, учитељ стила живота и племенитости. Наслови нису били намењени интерпретатору како би музичким језиком одсликао означени програм, карактер, причу, наслови су

били део приче саме. Купренови наслови и музика су интегрално музичко-литерарно-филозофско дело, сасвим у духу времена у коме синкретизам није прости збир већ прожимање како различитих уметности међу собом тако и функција које те уметности имају у животу. Бавећи се Купреновим насловима овај рад у том духу, данас не поставља себи за циљ реконструкцију појединачних идеја које је Купрен музички одсликао, како би се оне верније репродуковале, већ реконструкцију комплексног а истовремено врло уређеног, идеализованог духовног простора, из кога музика избија као светлост за коју не можемо идентификовати појединачно порекло сваког зрака, сваке боје.

Данас је уобичајено да се Купренове свите изводе у целости. Истина је да неке звуче тако компактно да би било штета лишити их одређених комада. Компактност је последица употребе сродног варираног музичког материјала. За Купренове свите, за разлику од свита његових савременика није битно варирање музичког материјала већ идејно варирање теме. За Купренову јединствену форму свите „ордр“ пресудан је идејни асоцијативни поступак који повезује ставове, атмосфера (Mellers, 1968). Ако његову свиту посматрамо као сет идејних музичких синонима, уклањање једног или неколико ставова, постаје легитимно. За успостављање значења, дефинисање неке од Купренових идеја, набрајање свих синонима није неопходно. Овај поступак делује као супротстављање композиторовој намери само уколико сматрамо да је музичка целина коју чини ордр битнија од идеје која је тим ордром презентирана. Постструктуралисти са Бартом на челу би рекли „рођење извођача мора бити по цени смрти аутора“ („the birth of the reader must be at the cost of the death of the Author“) (Kenyon, 1988: 109). Различите одлуке се могу донети у различитим тренуцима. Проблем ране музике данас је у томе да може упасти у замку нове ортодоксности. Уместо тога интерпретатор треба да стиче самосталност. Дати интерпретатору слободу била је и Купренова намера.

У презентацији Купреновог чембалистичког опуса у 20. веку коришћена су оба поступка: интегрално и парцијално извођење комада из једног ордра. Интерпретатори који су се одлучивали за другу варијанту самосталног формирања идејних целина, то су чинили најчешће у облику тематских галерија поретрета, птица, карактера или митолошких ликова. У овом раду се нуди трећи поступак: издвајање комада из целине ордра и њихово комбиновање са комадима у истом модусу. Овај поступак није стран

Купрену, сусреће се још код његовог стрица Луја Купрена, који свите није ни формирао већ је понудио више игара у истом модусу од којих извођач може слободним избором да формира свиту. Оно што подиже избор Купренових комада на виши ниво је свест о специфичној енергији сваког модуса и њихова интеграција у кохерентан систем. Сам Купрен није писао о енергији модуса, као што су то чинили његови савременици Шарпантје и Корет, само је у свом делу *Уметност свирања клавсена*, ставио напомену да ће онај ко буде могао да одсвира осам прелудијума који се ту налазе бити оспособљен да одсвира било који његов комад.

*J'ai compose les huit preludes suivans sur les tons de mes Pieces, tant de mon premier livre; que du second qui vient d'etre mis an jour: ayant remarque que Presque toutes les 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 exerce*³³.

Следећи тумачење Давида Танлија (према: Tunley, 2010 : 119) (који се позива и на мишљење Бомона, Olivier Baumont *L'ordre chez Francois Couperin', Francois Couperin : nouveaux regards*, Villecroze, 1995), долазимо до уверења да је Купрен, вероватно под утицајем идеја Луја XIV, хтео да уведе специфичан „француски ред“ аналогно познатим (дорски, јонски) редовима у архитектури, дајући употреби термина ред (*ordre*) национално тумачење. Тумачење ове реченице је кључ овог рада, кључ за приступ интерпретацији Купренових комада на бази платонистичког концепта универзалне хармоније. Како су се Купренови „редови“ везивали за модус (сви комади су у једној свити „ордру“ били у истиоменом дуру и молу), препознатљиве карактеристике десет модуса могу се идентификовати као десет француских редова. Који су то били редови може се открити интегралним тумачењем Купренових наслова.

Као следбеник платонизма Купрен усваја античку концепцију музичких стилова и њихово етичко значење. Платон Музику схвата као поредак хармоније и ритмова (појам хармонија се код њега односи на положај полутона унутар тетрахорда). Музика

³³ „Компоновао сам следећих осам прелида према тоналитетима мојих комада, како моје прве књиге тако и друге која је управо изашла: с примедбом да скоро све ученице клавсена познају само мали прелид којим започињу свирање. Не само да прелиди пријатно најављују тон комада који ће се свирати; већ служе да се размрдају прсти; а често и да се на пробу ставе дирке [клавијатуре] на којима се још нисмо извежбали.“ [Couperin, Francois, *L'Art de toucher le Clavecin*, Leipzig, 1977: 39]

као и медицина уноси слогу и љубав у све, а музичко васпитање је израз културе у којој доминира љубав према лепоти (*Платон, Држава*, 403ц). Он разликује дијатонски, хроматски и енхармонски род. Свако племе у старој Грчкој имало је другачију хармонију, другачији модус (под којим Платон подразумева музички стил): јоњани мек, дорани строг, фригијци страсни, дирљив. Музички стилови су уствари одређене лествице: хиподорски (миксолидијски) и хиполидијски изазивају бол и не препоручује их, јонски и лидијски су ослабљујући и млитави, хиполидијски наводи на раскалашност, као једино прихватљиве истиче дорски и фригијски стил, први мужеван, озбиљан и величанствен, за човека у рату, а фригијски благ за мир, молбе боговима, без охолости, разуман и смиран, који се задовољава са оним што долази. Он одабира рационалну лиру и китару а одбија страсну оргијастичку Марсијину музику. Ритмичка равномерност одговара по њему пристојном понашању. Поред утилитарне функције музике у *Гозби* истиче и естетску: “музичко умеће је знање љубавних начела која се тичу склада и ритма“ (Платон, *Гозба*, према: Uzelac, 2007: 55).

Из Мерсенове *Универзалне хармоније* и његовог виђења хармоније као боје (тембр) произилази да су се античке карактеризације модуса у 17. веку пренеле на тоналитете. Иако је у периоду ренесансе било покушаја примене једнаке темперације (пример тога су композиције типа „*Ut re mi fa sol la*“) што је омогућавало лаку и брзу промену модуса у току композиције, барокни музичари определили су се за неједнаку темперацију. На тај начин сачували су могућност коришћења више разноврсних боја тоналитета. У време када су настајале Купренове композиције пракса штимовања неједнаком темперацијом је била уобичајена, а тумачења карактера тоналитета су била општеприхваћена и усвојена као стандард. Један од најдетаљнијих примера налази се у Шарпантјеовом тексту посвећеном „енергији модуса“. Из Шарпантјеове табеле види се шта су била Купренова полазна уверења (види стране 58-59). Претпоставка овог рада је да детаљни и сликовити Купренови наслови нису служили као програм или тема за музичку дескрипцију, већ су били трагање замогућим прецизнијим карактеризацијама у оквиру грубих категорија које је поставио Шарпантје. Купренови наслови су његов музички одговор изазову, дуел са Шарпантјеовим текстом. Претпоставка је такође да Купренови комади који се могу повезати са одређеним историјским личностима нису њихов музички портрет већ управо обратно, тон комада за који је немогуће пронаћи праву реч, нијансу карактера, припаја се лику чији је индивидуални карактер био јасно дефинисан и као такав препознатљив савременицима, а Купрену је послужио као

нијанса којом ће употпунити свој ред, поредак осећања унутар датог низа. У складу са платонизмом врховне идеје, апстрактна начела, изражене су музиком, која успоставља асоцијацију са стварним догађајима, ситуацијама или ликовима. Нису дакле, музичка дела одблесак стварности, већ обратно она су одблесак идеја, могућност њихове реализације конкретном појавом, „утеловљење духа“, према Мерсеновим речима.

Пошто не знамо какво је значење Купрен придавао појединим модусима, најпре ћемо извршити поређење наслова и додатних карактерних ознака свих Купренових комада у истом модусу. Користећи се, принципом универзалности (*universal principle*) (видети поглавље 1.1.3), моћи ћемо да протумачимо и комаде чији су наслови нејасни или се односе на историјске личности чији нам је карактер непознат. Дакле, индуктивним поступком интегрисања значења комада долази се до Купреновог значења модуса.

3.1. Концепт

Купрен модификује форму барокне свите за чембало 17 века, која је имала утврђен поредак ставова алеманда, куранта, сарабанда, жига (четири типа плеса: немачки, француски, шпански и енглески, формирана према дворском балету из доба Луја 13.) Појединим ставовима придружује наслове и карактерне ознаке; одступа од стандардног поретка и броја ставова у име поретка који је одређен логиком анализе душевних стања, типова карактера; јединство обезбеђује модусом, а све мање музичком тематиком. Тако уместо барокне свите Купрен формира ордр, поредак, и следећи питагорејско-платонистички узор, музику користи као средство анализе, разумевања, сазнања. Већ у насловима комада види се силазна хијерархија. Присутна у сваком ордру, она симболизује не само рангирање осећања по квалитету, већ прелаз од вредности доба Луја XIV на вредности новог доба.

Како је током 17. века поступно долазило до преласка са модалног на тонално мишљење, присуство дорског, фригијског и еолског модуса поступно води ка молу, јонски, лидијски и миксолидијски воде ка дуру. Поступност преласка евидентна је и код Купрена, огледа се у броју предзнака које Купрен користи: у молским тоналитетима са снизаницама Купрен користи дорски модус, па зато има једну снизаницу мање од савременог стандарда. Из тог разлога, иако користи еф-мол

можемо га третирати као дорски модус у Ес-дуру. Највиши тоналитет који користи је Е-дур, и то само у другој свесци, а потом одустаје од њега. Може се закључити да није користио тоналитете са више од три предзнака, и да је прихватајући италијански стил прихватио и минтон темперацију која своди употребљивост тоналитета на оне до три предзнака.

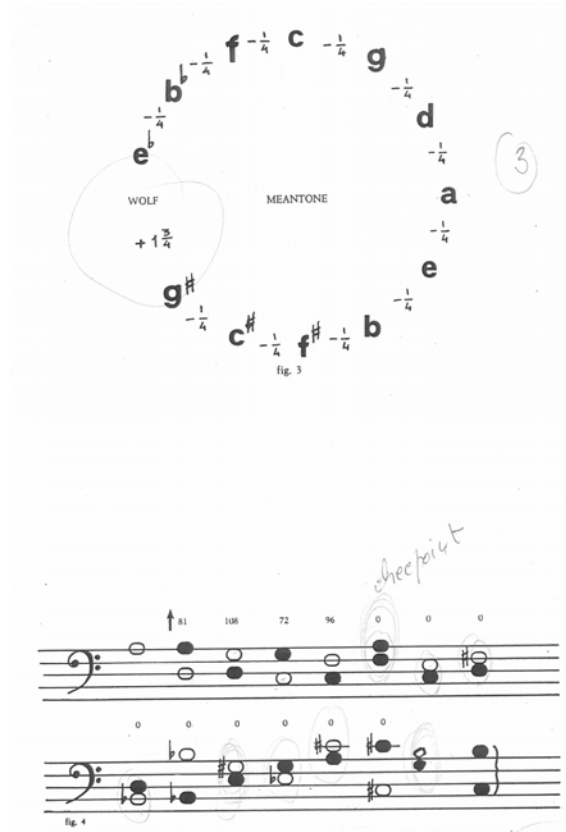
У минтон темперацији, да би се добиле чисте велике терце, четири узастопне квинте штимују се сужене за $\frac{1}{4}$ коме (слика 11). Овај темперамент звучи најбоље на чембалу, међутим последња квинта је проширена за 1 и $\frac{3}{4}$ коме што чини енхармонизацију немогућом. Употребљиви су цис, ес, фис, гис и бе, што онемогућује употребу тоналитета са више од три предзнака. Неједнака темперација као средство за креацију хармонских и мелодијских тензија је битан фактор историјске интерпретације музике. Минтон дугује свој назив („средњи тон“) једнакости целих степена: из шеме минтон темперације види се да су у овом систему темперације све велике секунде једнаке – износе тачно половину велике терце (Klor, 1974) (слика 11). Током 17. века коришћене су различите модификације минтон темперације, а крајем века у Немачкој је почела употреба барокних темперамената од којих је најпознатији Веркмајстер 3 (*Werckmeister III*) док се у исто време у Италији користи поред минтона његова модификација штим Валоти (Valloti). Појављују се многи слични темпераменти. Ипак, постоје индикације да је минтон коришћен јако дуго након што је изашао из генералне употребе, у Италији, Шпанији, Португалу али такође и Енглеској користио се све до 1900!

Објашњење минтон темперације:

Основни проблем са којим се сусрећемо при поставци «темперамента» је немогућност штимовања интервала у дванаесттоноској октави тако да буду сви чисти. Једно од могућих решења су клавијатуре са више од дванаест тонова, али оне нису наишле на ширу примену у западној музици. Свест о постојању везе између природних бројева и законитости складног звучања потиче још из старе египатске цивилизације. Символика бројева која стоји у темељу западне цивилизације има корен у разумевању законитости природе, одатле потиче мистична символика бројева 3, 5, 7, и 12. Акустичке законитости су музику од прадавних времена сврстале у врхунску „науку“. Боравећи у Египту Питагора се упознао са проблематиком и наставио је да је развија. Информације о Питагориним закључцима до нас су стигле преко Платоновог дијалога *Тимај или о природи*. Експериментишући на монокорду, Питагора је установио физичке законитости вибрације жице, односно појаву акустичких стојећих таласа. Интервал између два тона може се представити односом њихових фреквенција. Уколико је тај однос могуће представити односом целих природних бројева добија се чисти интервал (односно појављују се стојећи таласи). Октаву чине тонови чији је однос фреквенција 1:2, квинту 2:3, кварту 3:4, терцу 4:5 и тако даље. Три узастопне велике терце тако дају

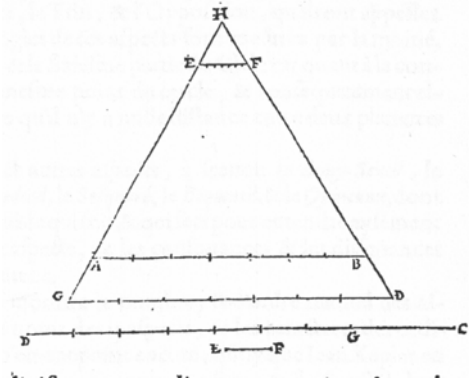
интервал $(5:4) \times (5:4) \times (5:4) = 125:64$ што је мање од октаве $128:64$. Интервал разлике назива се дизис (*diesis*). Четири узастопне квинте дају $3:2 \times 3:2 \times 3:2 \times 3:2 = 81:16$ док две октаве и велика терца дају $2 \times 2 \times 5:4 = 80:16$, па се однос $81:80$ назива синтоничка кома. Дванаест узастопних квинти формирају интервал мало шири од седам октава $(3/2)^{12}$ степен или приближно $129,7436$ је веће него 2 на 7, тј. 128), разлика се назива питагорејска кома. Питагорејска и синтоничка кома су врло блиске, а дизис износи приближно две коме.

Дакле, немогућност штимовања свих чистих интервала у октави значи немогућност «чистог темперамента», сви могући темпераменти подразумевају компромис. У складу са значењем термина на латинском «темперамент» је «одговарајући баланс у мешавини». Компромис се може остварити на бесконачно много начина али размотрићемо неколико најубичајенијих. Чисте квинте и чисте терце имају супротне тенденције: чисте квинте дају прешироке велике терце, а чисте терце преуске квинте. У средњем веку циљ су биле чисте квинте, а терце су трпеле, коришћена је питагорејска темперација (*Pythagorean temperament*); ренесанса је фаворизовала чисте терце, од почетка 16. века коришћена је минтон темперација (*Meantone temperament*); барокни композитори користили су велики број разноврсних „темперамената“ (са циљем да омогуће што већи број модулација трудили су се да обезбеде најбоље трозвуке у тоналитетима са малим бројем предзнака) што је довело до тога да је сваки тоналитет добио различити карактер; једнака темперација, мада се у теорији јавља доста рано (у 15. веку), стандардно је употреби од почетка 19. века до данас (ту су све квинте једнако сужене, а терце су једнако проширене).



Слика 11: Клоп – Шема минтона

Други показатељ Купреновог полазног модалног система мишљења су сами тоналитети унутар једне свите, то су увек истоимени тоналитети, са јединим изузетком у 25. свити (први став је у Ес-дуру док је остатак свите у Це-дуру и це-молу). На тај начин свите можемо груписати према модусу на: свите у **а, бе, це, де, ес, е, еф, фис, ге** и **ха**. То је укупно десет модуса а Купренови прелиди говоре нам о осам, наиме, модус фис (модус „екстазе бола“) појављује се само једном у претпоследњој 26. свити. Увођење овог напрегнутог и веома експресивног модуса који није далек италијанском укусу (сусрећемо га и у раним токама Јохана Себастијана Баха), потврда је Купреновог уједињења укуса, као и личног доживљаја бола у последњим годинама живота. Као доминанта финалног и савршеног ха-мола фис-мол дефинитивно одређује ха-мол као тоналитет „прочишћења кроз патњу“.



Шема из Мерсенове *Универзалне хармоније, Прва књига, стр 26*

У делу *Правила компоновања (Règles de composition)* Шарпантје (Marc-Antoine Charpentier, 1665-1704), говори о два основна разлога за коришћење разноврсних модуса који су: потреба за прилагођавање (вокалне) музике различитим гласовима; и потреба за изражајношћу и и применом одговарајуће „енергије модуса“³⁴.

Карактеристике тоналитета (енергија модуса) према Шарпантјеу³⁵:

La majeur joyeux et champetre – весело и отворен

La mineur tendre et plaintif – осетљив и тужан

Sib majeur obscure et terrible – мрачан и страшан

Do mineur obscure et triste – мрачан и тужан

³⁴ «*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 propré*».

<http://www.charpentier.culture.fr/fr/html/compo/>, 15.05.2012

³⁵ Преузето са: <http://www.cfedem-ouest.org/telechargements/FI/memoires/2004-2006/Rognant%20annexes.pdf> 15.05.2012.

Do majeur gai et guerrier – живахан и ратоборан
Re mineur grave et devot – озбиљан и побожан
Re majeur joueux et tres guerrier – весео и врло ратоборан
Mib majeur cruel et dur – свиреп и тврд
Mi majeur querelleux et criard – свадљив и дречав
Mi mineur effemine, amoureux et plaintif – женствен, заљубљен и плачљив
Fa mineur obscure et plaintif – мрачан и жалостан
Fa majeur furieux et emporte – бесан и напрасит
Sol mineur serieux et magnifique – озбиљан и величанствен
Sol majeur doucement joueux – слатко весеље
Si mineur solitaire et melanholicque – усамљенички и меланхоличан

Претпоставка коју је изразио Фредерик Хас³⁶ је да су четири свеске Купренових свита могући показатељ његовог свесног грађења система на основу четири основна елемента универзалне хармоније: земље, воде, ватре и ваздуха, може се потврдити:

У првој свесци појављују се: муза плеса Терпсихора, богиња Дијана, баханткиње.

У другој свесци: муза рођења (Афродита), богиња Аталанта, корибанти.

У трећој свесци: муза биљака (расађивања), богиња Минерва, весталке.

У четвртој свесци: муза победе, Аполон и Дионис, керубини.

У духу универзалне хармоније по коме се све појаве развијају по аналогији и огледају једне у другима, може се рећи да је прва свеска посвећена традицији, друга осећајности, трећа друштвености, а последња филозофији, мислима о вечности, животу и смрти. У првој се огледа материја, у другој душа, трећој дух а последњој ум који управља светом.

Систем универзалне хармоније који је примењен у овом раду, као оригиналан поступак аутора рада, довео је до значајних разлика у тумачењу Купренових наслова у односу на признате ауторитете за Купренов опус Вилфрида Мелерса и Филипа Босана. Полазна база за формирање система било је тумачење боја и карактера тоналитета, што је у неким случајевима допринело да наслови комада добију проширену или чак сасвим

³⁶ “*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, синопис за ЦД, alpha 136, CD 1: 25-26)

нову интерпретацију. Без намере да се негирају ауторитети и њихово тумачење наслова, презимена историјских личности схваћена су као симболи карактера (многа презимена су тако настала) или персонификације идеја које су Купрену послужиле као повод за комплексније асоцијације.

Модус „а“

Модус „а“ према Шарпантјеу је модус младости, нежности крхкости у молу, а веселја, радости и отворености у дуру. Купренов приступ базира се на Шарпантјеу али је много комплекснији, развијенији и скривен у симболици његових наслова. Не треба изгубити из вида да су ови наслови интегрални део комада, иако је музика потпуно апстрактна и њена форма апсолутна, нити тезу коју поставља овај рад, да наслови тумаче музичке комаде, а не обратно!

За Купрена ово је модус промена, прелаза од старог ка новом, од сигурности традиције ка свежини нових идеја. У првој свесци овај се модус појављује у петој свити и посвећен је традицији која се у духу испољава као уобразиља, замисао, машта. Назив алеманде *La Logivière* иако је племићко презиме може се превести као *Уобразиља* јер у корену има појам “*logis*”. Она је у А- дуру, њом започиње пети ордр и једна је од Купренових најлепших алеманди, одликује се отвореношћу и слободом, како и доликује идеји коју отелотворује, али и извесном несигурношћу. Уобразиља може бити и опасна *La Dangereuse*, може имати моћ улепшавања стварности *Les Ondes*, она може бити нежна заслепљеност *La Tendre Fanchon* или подмукла неспособност оријентације, копрена *La Bandoline*, шала или иронија *La Badine*, може бити расцветана *La Flore* и анђеоска *L’Angélique*, фина грађанска *La Villers* и помало примитивна, као шале берача грожђа *Les Vendangeuses*, у сваком случају она је облик улепшавања, извор пријатности *Les Agréments*. У њеној нестабилности крије се могућност промене, покретач преласка од старог ка новом, од младог и крхког ка зрелом, улепшаном и расцветалом.

У другој свесци Купрен продубљује модус „а“ дефинитивно га одређујући као модус маште. Говорећи о свету осећања у њој види свежину *La Rafrachissante* и шарм *Les Charmes*. Изврсну алеманду у А- дуру из претходне свеске могла је да надмаши само комплексна алеманда за два чембала којом започиње девета свита. Победоносне и

заводљиве карактеристике маште исказане су у дуру *L'Olimpique* и *La Séduisante* и дводелном такту; у колебљивој *Le Bavolet Flotant* и комичној *Le Petit-deüil ou les trois Veuves*, у троделном такту више се истиче њена женска, ћудљива, природа, која у молу прелази у умиљатост *La Princesse de Sens*, па чак и удворичка својства *L'Insinüante*.

У трећој свесци идеја маште повезана је са догађањима у друштву под њеним утицајем, она се испољава као дух. Ова свита посвећена је Регенту Филипу другом Орлеанском, племенитом патрону са којим Купрен дели љубав према италијанској музици и припадност истом филозофском платонистичком кругу. Узајамно дивљење и поштовање потиру сталешки понор који их раздваја, просвећени владар је јакобинац, присталица раних демократских и левичарских уверења по којима таленат и изврност а не порекло одређују ранг човека, и изузетни је поклоник уметности, посебно музике. У друштву машта и дух се испољавају у уметности, а њена заштитница је римска богиња Минерва, пандан грчкој Атени. Ова богиња девица је богиња мудрости – симбол истине и правде; заштитница плодности и судбине – она која стоји на размеђи прошлости и будућности; и симбол интуитивне мудрости и надахнућа – заштитница уметника. Њени су симболи змија (мудрост) и птица (дух), на њеном штиту је застрашујућа Медузина глава (огледало истине које ће сваког противника скаменити од ужаса пред властитом сликом), а у руци јој је усправно копљем (које попут муње раздваја облаке сумње – симбол оштроумности). Рођена из Зевсове главе она је отелотворење духа, представница синтезе постигнуте размишљањем, амблем социјализованог ума; заштитница вештина. Она је богиња равнотеже и унутрашње мере свих ствари и као таква истинска је представница хеленске културе уздигнуте изнад мистицизма и раскалашности варварских народа (Chevalier, 1983).

Први комад у свити, *La Régente, ou la Minerve, Noblement, sans lenteur* – оличење Минервиних врлина је Купренов омаж племенитом патрону (који је политички дуго био у сенци и није имао ореол који доноси власт, напротив, красиле су га личне врлине и напредна стремљења). Регент је био личност око које се формира удружењеа питагореанаца, у коме су поред музичара били филозофи, архитекте, поред угледних старих млади и талентовани. Ово друштво поклоника универзалне хармоније било је отелотворење античке идеје аристократије (владавине племенитих). Идеја идеалног друштва која влада у кругу око Регента је облик Утопије, нема снагу организације која је водила Луја XIV у формирању Версаја 17. века, јер чврсто јединство претпоставља не у домену физичког простора, већ у пољу духовних вредности. Регент је меломан,

заљубљеник у италијанску оперу и њен рестауратор, платоничар уверен у снагу љубави. У архитектури он је покретач новог архитектонског стила градитељства рустичних кућа. Његов идиличан замак у Тавернију, и сродан који припада принцеа Конти у Шоазију (*Muséte de Choisi, Muséte de Taverni*) места су на којима популаран звук гајди – мизета у слаткој и пикантној атмосфери *La Douce, et Piquante* расцветалих воћњака *Les Vergers fleüris*, омогућује бекство од стварности (или обавеза) *L'Evaporée* у успављујућу оазу љубави *Le Dodo, ou L'Amour au Berceau*.

У четвртој „филозофској“ свесци, дух је агенс промене друштва, покретач трансформације која је понекад болна али неминовна. Генерације се смењују и доносе са собом нове вредности, па су ту достојанствена стара господа *Les Vieux Seigneurs*, и не тако достојанствена млада господа (која се баве ситним стварима, кицоши), *Les Jeunes Seigneurs, Cy-devant les petits Maitres*, њихов суживот затрован је убојитим стрелицама ироније и нетрпељивости, *Les Dars-Homicides*, то је друштво у коме прециозе диктирају бескрајне песничке сплетове сонета *Les Guirlandes*, у којима је љубав лажна и извештачена, друштво у коме цвета празно брбљање *Les Brinborions*, друштво у коме влада најстарији и најопаснији бог – несташни божији кудравко Амор или Ерос, а разговори нису ништа више него љубавно ћаскање *La Divine-Babiche, ou les Amours-badins*, друштво у коме чедни детињи портрет инфанткиње *La Belle Javotte autre fois L'Infante*, делује беспомоћно пред грандиозним и застрашујућим вртлогом метаморфозе коју симболизује алхемијски „водоземац“ *L'Amphibie, mouvement de Passacaille*.

Можемо закључити да је модус „а“ за Купрена модус духа од кога све почиње, који је показатељ традиције, осећајности, стања у друштву али и агенс могућих промена. И за појединца и његово лично сазревање дух, традиција, осећајност и машта су покретачи развоја и полазна тачка на путу ка перфекцији.

Модус „бе“

Модус „бе“ само једном се појављује код Купрена и то само у дуру. За Шарпантјеа то је модус таман, мрачан, ужасан. У питагорејској темперацији то је био тоналитет са највише снизилица, па је у старој традицији он био буколички модус, модус маскираних демона, гоблина, тајанствених шумских бића и загонетних водених вила.

Код Купрена то је модус магије, чаролије, илузије. Овај модус послужио је Купрену за величанствено отварање друге свеске посвећене мистериозном свету осећања. Касније се Купрен више не враћа овом модусу али и само ова једна свита својим квалитетом јасно говори о уобличеном Купреновом стилу и вештини дочаравања атмосфере. У први мах се чини да свита има пасторални карактер је ту су жетеоци *Les Moissonneurs* и пастирице *Les Bergeries*, али питамо се, шта онда значи присуство „мистериозних препрека“ *Les Baricades Mistérieuses*. Природа је та која поставља мистериозне препреке, чије савладавање представља једини пут ка безбрижности пастирица, симбола изгубљеног раја и идеалне земље Аркадије, због које човек малаксава и за којом душа вечито чезне *Les Langueuers Tendres*. Ко су жетеоци, да ли симболизују неминовно кружење времена, годишњих доба, смрти која коси, или су то они који свесни тог тока знају како и кад треба да убиру плодове? А потом знају како да упрегну силе природе како би те плодове искористили, односе их у воденицу и мистериозна сила воденог тока, симбол вечности, дарује их успехом. У време када је настала ова свита не само да је било популарно имати кућу на селу где је воденица била чаробна машина, постојало је техничко чудо тог времена сплет воденица Марли, који је спроводио воду са велике удаљености до Версајских вртова. У последњим годинама свог живота Луј XIV, прилично депресиван, уточиште из заморне атмосфере Версаја често је проналазио у Марлију, симболу свог младалачког подухвата. Мистериозне барикаде су верујем с обзиром на изузетну популарност коју је уживао тај комад, симбол Марлија, односно симбол моћи човекове да укроти демонске силе природе и потчини их себи. И сама композиција даје потврду оваквог уверења као велики сатни механизам у коме пулсира ударац водене масе у пречку, велики точак покреће мањи а овај још мање. Ако је човек могао да створи Марли значи да може корак по корак да савлада мистерије природе, њене препреке постају симбол његове победе. И тада може да се преда успаванци *La Bersan* жуборења *Le Gazoüillement*, мада не баш потпуно јер ако то учини довољан је трач *La Commère*, или несташко *La Moucheron* (судбина која воли да се поигра) па да све нестане у трену, као кад би неко бацио једну пламену искру на поље зрелог жита. За Купрена ова свита је слика магије осећајног света који треба савладавати, који доноси најлепше плодове а понекад ишчезава у трену.

Можемо закључити да је модус „бе“ за Купрена модус природе, у случају индивидуе то је лична природа коју треба разумети, али и савладавати.

Модус „це“

Модус „це“ је модус светлости и таме. Шта све он симболизује показују различите Купренове свите.

У првој свесци у овом модусу је трећа свита. Отвара је величанствена и мрачна алеманда *La Ténébreuse, Allemande* јер „у почетку беше тама“ и она је била туробна и злослутна *La Lugubre, Sarabande*. Она и даље постоји свуде где влада туга и кајање *Les Regrets*, њена је постојбина Шпанија *L'Espagnolète*. А онда су дошли ходочасници *Les Pélerines* и свеци *Les Laurentines* и донели светлост из даљине преко мора. Тајна коју су донели била је да је љубав највећа сила која повезује два бића *La Favorite, Chaconne à deux tems*, али бог љубави зна да се поигра судбином, он је вилењак и обешењак *La Lutine*. У платонистичком духу за Купрена светлост су знање и ред, а тама незнање и хаос. Тајна и извор светлости је љубав.

У другој свесци у модусу „це“ развија се појам светлости, из њега се рађа појам „идеала“. Посвећена му је једанаеста свита. Идеју свите разоткрива став *Зенобија (La Zénobie)*, један од данас мало познатих појмова идеалног града (док су се појмови космополис и метрополис сачували). Пошто се Купрен у другој свесци бави душом, осећајима, идеал дефинише као „природну милост“ *Les Graces-Naturéles*, и племенитост *La Castelane* која исијава и светлуца *L'Etincelante ou La Bontems*. Тумачење Филипа Босана по коме су ови наслови везани за одређене историјске личности и њихова презимена није у контрадикцији са универзалистичким тумачењем, игре речима и презименима која одражавају природу особе није била ретка у то време, а по принципу универзалне хармоније све је повезано, све се једно у другом огледа, све има исту генеричку основу. Други део ове свите јасно указује на повезаност са историјским догађајем пропасти старе менестрандизе, удружења музичара. И мада се у Купреновом нотном тексту назире наивно тонско сликање (својствено старим музичарима а не њему), ова минијатурна музичка фарса има и дубљу поруку, поставља питање шта би требао да буде музичар, који су његови идеали. Купрен у овој свити као и у извесном броју других свита користи антички метод ироније како би навео слушаоца на прави одговор.

Модус „де“ појављује се још само једном у Купреновом чембалистичком опусу у двадесет петој свити, и даје одговор на питање које је у претходној свити остало да лебди у ваздуху. Која је улога песника, уметника пита Купрен, и подсећа нас на Платонову алегорију „пећине“ из девете књиге *Државе*: људи су као робови везани ланцима и затворени у пећини, иза њих је излаз и јасна светлост дана али они је не виде, загледи су у зид пећине на коме немиран пламени врх *La Monflambert* ствара огромне и нејасне лутајуће сенке *Les Ombres Errantes*, и мисле да је то стварност. Човек који би имао снаге да раскине ланце и погледа светлост дана *La Visionaire*, могао би да разбије мистерију *La Misterieuse* а његова би дужност била да и другима укаже на могућност победе *La Muse Victorieuse*, највероватније да му не би поверовали, да би га прогнали а можда и убили (као Сократа). Питање је филозофско, а одговор уметнички и код Платона и код Купрена: мала је извесност да би се људи лако одрекли својих заблуда и уверења, својих лутајућих сенки. Етерична лепота комада *Лутајуће сенке* постављеног на крај свите, показује да је Купрен спреман као уметник да разуме људску природу и да урони у њене сеновите дубине.

Можемо закључити да је за Купрена модус „де“ модус знања, док је „Ес“ најнижи у минтон температурији модус пророка, визионара, песника.

Модус „де“

Модус „де“ прави је класични грчки модус, развио се из дорског модуса, према Шарпантјеу у молу је озбиљан и побожан а у дуру весео и ратоборан. Код Купрена се овај модус појављује у пет свита, по једном у свакој свесци а у трећој чак два пута. За Купрена то је модус тријумфа и разборитости, прави одраз античког духа. У првој свесци у овом модусу је друга свита, посвећена музи плеса Терпсихори. *La Terpsicore* јер управо плес у француском бароку симболизује овладавање мером, уравниотежење тела душе и духа које у складу са античким идеалима води тријумфу у ратној али и свакој другој активности, у животу самом. Антика као инспирација огледа се и у присутности римске богиње Дијане (којој одговара грчка Артемида, сестра близнакиња Аполонова, кћи Зевса и Лете), неукротиве девице, која се обично представља као ловац, симбола разума (њено име симбол је *dianoia* – способност мишљења), која се у митологији јавља као супротност Афродити и окрутно кажњава оне који је не поштују, претварајући их у животиње које даје својим псима да их

прождеру док своје поклонице награђује бесмртношћу. Њени поклоници, њена свита су припадници Купреновог духовног братства чије је порекло у фирентинској култури *La Florentine* колеге музичари: оргуљаш Гарније *La Garnier* и композиторка и чембалисткиња Елизабет Жакет де ла Гер, популарна под надимком Бабет *La Babet*, у том кругу се налази и сликар Антоан Вато *L'Antonine*. Свита садржи разноврсне карактерне игре, наслови комада помажу нам у тумачењу карактера сваке од игара у овој као и у другим свитама. Тако је алеманда увек повезана са разрадом идеје *La Laborieuse, Allemande*, а сарабанда са упозорењем и опрезом *La Prude, Sarabande*. Кључ тумачења целе свите налази се у малој целини коју чине последњи ставови којој је мото идеје о срећи *Les Idées Heureuses*, што је била вежна тема стоика и епикурејаца. Ласкање *La Flateuse* је било уобичајено у Купреново време, у изванредној сарабанди (опрез) крије се порука о томе да не треба неумерено угађати ни другима а ни себи (сладострашће *La Volupteuse, Rondeau*), радије се посветити љупкости *La Mimi*, и марљивости *La Diligente*, јер у људској се природи крије склоност да срља у пропаст као лептир *Les Papillons*.

У другој свесци модус „де“ бави се разноврсним борбеним осећањима везаним за рат. Већина комада је у дуру који је тоналитет тријумфа, молски комади резервисани су за све активности које захтевају више разборитости него јунаштва. У овој свити Купрен примењује тонско сликање у жељи да дочара звуке борбе *Bruit de guerre, Rondeau*, радост победника *Allegresse des Vainqueurs, Rondeau*, фанфаре или топот коњских копита *La Fringante*. Али он размишља и о онима који очекују добре вести гласника са бојишта *La Mézangère*, са стрпљењем и побожношћу *La Gabrièle* као и на оне који обављају одговорну службу далеко од своје земље (гроф Ноентел је био дипломата) *La Nointéle, Rondeau*, мисли и на храброст жена *L'Amazône*, али ироничним последњим ставом указује на њихову склоност бављењем неважним стварима *Les Bagatelles, Rondeau*.

У трећој свесци модус „де“ се појављује два пута, оба пута се и даље ради о тријумфу и разуму, а рат више није прави рат, већ се преноси у домен друштвених односа. У четрнаестој свити рат и разборитост везани су за поимање љубави у друштву Купренових савременика, јасна паралела са идејом сликара Антоана Ватоа и његовом сликом *Укрцавање на Китеру* изражена је у Купреновом комаду *Звона са Китере La Carillon de Cithère*. Китера је острво са кога потиче култ Афродите, богиње љубави,

симбола незадрживих жеља. Птице које се појављују у овој свити славуј *Le Rossignol-en-Amour*, конопљарка *La Linote éfarouchée*, и сеница *Les Fauvètes Plaintives*, симболи су различитих осећања везаних за љубав. Купренова иронија се крије у одабиру конопљарке (која је за французе синоним за „шупљоглавост“) и сенице (која је „плачљива“). Али кључ тумачења целе свите је у ставу за дуо чембала, популарном комаду под називом *Жулиет La Juillet, Rondeau* који грешком многи преводе као месец у години *Јули* због идентичног правописа, са претпоставком да славуј тада најлепше пева и побеђује *Le Rossignol-vainqueur*. Купренова асоцијација је комплекснија и не припада свету природе, већ уметности: у Шекспировој драми *Ромео и Јулија* налази се чувени дијалог љубавника и први сукоб око тога да ли чују глас шеве, весника зоре и раздвајања или славуја певача љубави: „Отићи морам сад и живјети/Ил остати и умријети“ каже Ромео (*Речник*, 604), послушају ли славуја љубавници ће остати сједињени али ће се изложити смрти, поверују ли шеви спасиће живот али ће морати да се раздвоје. Купренова свита говори о птицама метафорички, надметање птица симболише сукоб, рат супротних тежњи: љубави и разума, жеље за предавањем и страха. Победнички славуј за Купрена представља симбол генерације његових савременика која се предаје самртном зову славуја. Слично поруци Ватоове слике *Укрцавање на Китеру* (која приказује друштво које се предаје смртоносним чарима богиње Афродите, симбола физичке љубави и жеља) и Купрен има визију друштва које тоне у измаглицу (код Ватоа), неизвесност и ништавило *Le Petit-Rien, Rondeau*.

У деветнаестој свити у модусу „де“, супротно у односу на претходну свиту (која почиње ведро а завршава разочарано), расположење се креће у узлазном смеру. И ова свита се бави друштвом, карактеристичним интересовањима и преокупацијама Купренових савременика. Почетак свите је ироничан и намењен лажним верницима и моралистима мушког и женског рода „мантијашима, на даскама“ и „мантијашацама“, који тренутно тријумфују (у Дедурџу) *Les Calotins et Les Calotines ou la Pièce à tretous, Rondeau, Les Calotines*. Не ради се о позоришним даскама (мада су били исмевани и у театру), већ о лажности и глуми у животу. Неки од њих су били наивни *L'Ingénue, Rondeau* а неки врло вешти *L'Artiste*, и у једном и у другом случају Купрен нема према њима пуно милости, дочекује их бритком иронијом и сања о њиховој пропасти, преокрету тог лажног друштва које би могао да оствари само супротни, јакобински клуб *Les Culbutes. Jxcxbxnxs (Jacobines)*, (они су носиоци разборитости у де-молу) којем припадају и Купрен и Регент Филипа Други Орлеански. Јакобински круг се шири

окупљајући филозофе и уметнике и доприноси ширењу прогресивних идеја (које се расађују као и биљке) *La muse-plantine, Rondeau*. У свити која је започела иронично веселост мирне савести и наде у победу влада на крају.

У четвртој, „филозофској“ свесци, питање тријумфа и разборитости и даље се бави проблематиком односа у друштву. Меланхолија својствена целој четвртој свесци као и наслови који се појављују, асоцирају у великој мери на атмосферу „дворских сплетки“, атмосфери у којој је Купрен, нажалост провео свој друштвени живот. То је било друштво у коме је главни трофеј *Le Trophée*, био освојити повластице на двору међу којима је, иронично, највећа част била везана за присуствовање буђењу краља Луја XIV, Краља Сунце, (чије се устајање поредило са свитањем дана *Le point du jour, Allemande*). Како би се домогли повластица неки дворани су прибегавали подлостима као што је подметање ноге *Le Croc-en-jambe*, неки су се провлачили вешто као јегуље *L'Anguille*. Свеукупно Атмосфера на двору је била атмосфера преваре и веште опсене *Les Tours de passé-passe*.

Модус „де“, модус тријумфа разума амбивалентан је код Купрена, показује да разум усмерен на погрешан циљ може да се претвори у сопствену негацију, да кратковидост и одсуство идеала представљају његова ограничења, и да се у најбољем случају може претворити у мађионичарску вештину, виртуозност.

Модус „е“

Модус „е“ за Шарпантјеа је у молу женствен, заљубљен и плачљив, а у дуру свадљив и дречав (што је разумљиво с обзиром да је то био тоналитет са највише повисилица). Купрен је суптилнији у карактеризацији овог модуса, евидентно је да га много више воли, нарочито у молској варијанти. Његови наслови откривају да му приписује „небески“ карактер (није изненађујуће што Хендл своје варијације *Небески ковач Harmonious Blecksmith* пише управо у Е-дуру), који понекад иде и у смеру охолости, гордости па и окрутности *La Superbe ou la Forqueray, Fierement, Sans lenteur*. Ово је модус посвећен недостижним и недодирљивим вредностима. Купрен не користи овај модус у првој, „земаљској“ свесци, али у преостале три посвећује му неке од својих најлеших страница.

У другој свесци модус „е“ појављује се у последњој, дванаестој свити. Купрен ову свиту посвећује небеском сазвежђу близанаца и небеским близанцима Аполону и Артемиди, први став *Les Jumèles*. Као симбол подвојености унутарњег бића близанци су увек изазивали страх од растрзаности човека између супротстављених нагона, били су знак интима *L'Intime, Mouvement de Courante* разапете између сила разума и срца. Није изненађујуће што је за комад под овим насловом Купрен одабрао ритам куранте, коју одликује суперпонираност дводелног и троделног такта. Платон у *Гозби* подсећа на овај мит говорећи о суштини љубави: свако тражи своју изгубљену половину, то је симболика вечитог љубавника *La Galante*. У митолошком свету они су симбол амбивалентности, истовремене опасности и заштитништва, као и симбол коегзистенције супротних атрибута мишко-женско сједињених у савршеном човеку. Зато се у овој свити појављују корибанти *La Coribante*, критски окићени играчи који су се облачили у женску одећу, који су били поклоници свештенице Кибеле?, пророчице која је спавала широм отворених очију и пророковала у трансу. Отуда ставови под називом *Котрљање La Vauvré, Преља La Fileuse* и *Узаврелост La Boulonoise* који асоцирају на пророчиште у Делфима (чији је заштитник био Аполон). Последњи став посвећен је непоколебљивој девици Аталанти *L'Atalante*, симболу окрутности и савршенства (она је убијала сваког партнера који не би могао да је победи у било којој ратничкој борбеној вештини). Постати једно циљ је појединачног живота, који се из антике пренео и у хришћанско, симболика близанаца-јединства-савршенства присутна је и речима Св. Павла „када будете мушко и женско у једном, тако да ни мушко више не буде мушко ни женско више женско, тада ћете ући у краљевство“. За Купрена као и за све платоничаре пут ка јединству и савршенству је пут љубави.

У трећој свесци Купрен се бави друштвом, модус „е“ користи да као пример савршенства истакне свог колегу и савременика Антоана Форкреа, *La Superbe ou la Forquerey, Fierement, Sans lenteur*—, врхунског композитора и једног од највећих уметника свирања на виоли да гамби (поред старијег Марина Мареа). На први поглед ова свита евоцира пасторалне сцене ставовима *Мале ветрењаче Les petits Moulins à Vent* и *Мале млекарнице из Бањолета Les Petites Chrémieres de Bagnolet*, све постаје јасније кад се из Купренове биографије и духа времена схвати да је овај дворски човек, као и многи његови савременици интелектуалци, предвођени Филипом Другим Орлеанским, у периоду кад је Версај постао суморно и блазирано место, савршенство видео у идиличној и неисквареној сеоској атмосфери. Мале ветрењаче су евоцирале

струјање чистог ваздуха на отвореном, а млекарнице из Бањолета су вероватно Купрену изгледале достојанственије и отменије од искварених дворских дама. У свити се налази и једна куранта *Courante* као пример савршене француске игре коју одликује јединство дводелног и троделног такта. А како се савршенство испољава— то је по Купрену јасно, то је глас, боја, нематеријални звук, који звони и далеко се чује („добар глас далеко се чује“) *Les Timbres, Rondeau* .

У четвртој свесци „филозофској“ и „интимној“ Купрен још једном размишља о савршенству и поверава га „е“ модусу и „Краљици срца“ *La Reine des Cœurs*. Ко је та „небеска краљица“ у четвртој свесци у којој Купрен даје епилог свакој теми и једну по једну затвара опраштајући се са светом? У идеалном значењу то је сасвим сигурно Љубав. Купрен јасно говори да је „краљица срца“ Љубав та која га је водила у стварању Музике, да је она „ добра говорница“ *La Bondissante*, „муза“ Купренова *La Couperin*. Она је та која му је поставила у руке инструмент налик харфи *La Harpée. Pièce dans le goût de la Harpe* и помогла му да излива небеске хармоније. Додуше, не увек, понекад га је мучила— „мала подругљивица“ *La Petite Pince-Sans-rire*.

Можемо закључити да је „е“ модус љубави, без кога нема уметности, савршенства. Охолост и гордост треба превазићи и остварити јединство.

Модус „еф“

Модус „еф“ за Шарпантјеа је бесан и помаман у дуру а мрачан у молу. Бес и помаму Купрен види као дивљање инстиката, а позивајући се на искуство античке традиције, сагласан је са тиме да су периоди привремене слободе у којима иживљавање инстиката није санкционисано, најбољи лек за друштво.

У првој свесци модус „еф“ резервисан је за четврту свиту. У њој се открива дубока веза између бахијанских (код Грка дионизијских) свечаности и театра. Није било потребно да дође време Ничеа да би се знало да се „трагедија родила из духа музике“. У античко доба грчке дионизијске свечаности, водиле су настанку театра, као аналогне баханалије, карневали, лудости везане за слављење римског бога вина Баха, а у модерно доба театар је остао уточиште слободе испољавања инстиката. Као што су у античко време сатурналије почињале посвећивањем или обећањем опроштаја

учесницима, тако и савремени театар започиње дефилеом посвећених *La Marche des Gris-vétus*. За посвећивањем следи препуштање Богу и урањање у стање ентузијазма (*en-theos*) или трансa. Бахијанске свечаности имају своје веселе – карневалске, нежне – љубавне, тајновите и мистичне-фуриозне моменте *Les Baccanales, Enjouemens Bachiques, Tendresses Bachiques, Fureurs Bachiques*. У Купреново доба одјек старих карневалских свечаности присутан је у италијанској комедији дел арте. Типичан француски лик у тој комедији је *Пателин, La Pateline*, удворица, ласкавац, увијеног и мазног понашања. Можда издвајање овог лика представља Купренову поруку да је француски комичан лик присутан и након забране извођења италијанске комедије (историјског догађаја коме је Купрен био сведок), да је он укорењен у природи Француза и не може се одатле истерати једноставним забранама. Можда се став *Буђење, Le Réveil-Matin*, у Купреновој свити не односи на буквално буђење (које ионако неминовно следи након баханалија), већ пре на буђење свести о томе да је Пателин ту и слободно шета и претворно се смеши. Купрен тим љупки комадом имитира звоно за буђење, и упозорава Французе на грешку. Он који је био осведочени поклоник италијанске уметности, сигурно није био сагласан са забраном извођења италијанских комедија и опера. Као познавалац уметности, и лековитости стања катарзе, знао је да забране неће бити ефикасне када се ради о дубоком и мрачном свету инстиката.

У трећој свесци модус „еф“ и даље у вези са страстима, посвећен је опојној ослобађајућој снази вина, та веза у први мах није очигледна јер свиту отвара став са тешко објашњивим именом *Вернеј, La Verneuil*. То је једна од највеличанственијих Купренових алеманди, у еф-молу, тоналитету који се ретко користио у Купреново доба, јер су му као најнижем приписивана „паклена“ својства – прави избор тоаналитета за модус посвећен инстиктима. Наслов комада евоцира варош у околини Париза чувену по производњи вина, као што је уосталом велики број градића у Француској, презиме једне од грана породице Бурбон. Ово презиме у корену речи носи глагол *vernir* са значењем лаковати, улагивати се, и асоцијацијом на појам који је и данас у употреби *vernissage* (лажно улепшавање стварности). Лаж и истина су тема ове свите, или само лаж која је последица једног од најјачих инстиката одбране: обмане, као и самообмане. Вино, симбол „проговарања истине“ („in vino veritas“), симбол ослобађања инстиката, већ је у Купреново доба било појам неодвојив од француског друштва. Ако је величанствени *Вернеј* обмана, а *Вернејет*, његова кћер (према Филипу

Босану), онда је она према њему само мала безазлена женска лаж. Са *Ганутонићу* (*L'Attendrissante*) ови комади чине „паклени“ трио, јер су то једина три Купренова комада у целини у „пакленом“ „еф“ молу. У дурској варијанти нема више подмуклости, лаковања ни лажи, на делу је отвореност, дрскост и смелост. Све је несташно и бучно, узбуркано, *Le Turbulent*, гласно, весело и наметљиво као ударање чекића којима се укруг и унакрст окивају обручи винских буради *Le Tic-Toc-Choc, ou Les Maillotins*. Иако је у свити присутна и сестра Моника, *Soeur Monique, Rondeau*, чије име у корену носи реч *monition* – опомена, једноставан комад који су Купренови савременици често пародирали (можда управо због имена пре него због музике), све се завршава гротескним храмањем (највероватније пијанца), *Le Gaillard-Boiteux, Dans le goût burlesque*.

Модус посвећен инстинктима у четвртој свесци и двадесет трећој свити има комплексно значење. Инстинкти су битни јер у њима се крије таленат, креативни дар. Небески заштитник креативне обдарености Аполон назире се у овој Купреновој свити упоредо са Дионисом, некада они су били једно божанство које се поделило на своју добру, светлу и подмуклу, тамну страну. Како негирати инстикте, страст и вољу, кад је без њих разум немоћан и јалов. Њих треба просветлити и култивисати. Сирови таленат често се спомиње у античкој митологији, обично га прати дрскост *L'Audacieuse* отимања и присвајања божанских способности од стране обичног човека, дрскост због које ће морати да плати тешку казну. Комад са називом *Плетиле, Les Tricoteuses*, није жанр сцена иако у њему има тонског сликања; то је по мом уверењу, алегорија популарна у Купреново време, коју верно илуструје Веласкезова слика истог наслова. То је античка прича о таленту и љубомори, она приказује мит о такмичењу богиње Атине и обичне жене Арахне у вештини плетења, у коме је ова друга победила, љубоморна богиња у осветничком бесу уништава њено предивно дело, а саму Арахну претвара у паука. Паук је симболи неумитности судбине чије нити саплићу и најбоље, а њиховим делима придаје крхкост паучинастог ткања. Купрен овом старом симболу вештине уметника додаје новији, шаљивчину, дрску луду, харлекина, *L'Arlequine, Grottesquement* који друге увесељава а сам је бескрајно тужан, то је Ватоов *Жил* комедијаш у широком белом костиму (који асоцира на незрелост) иза кога провирује подругливо магареће око. Купренова је визија делимично утешна, заштитник уметности Аполон предводник муза и нежни звуци његове лире допиру из његове постојбине острва Делоса (за Купрена то је Венеција, асоцијација коју успоставља

назив гондола) *Les Gondoles de Délos, Rondeau* али одмах иза њега следи појављује се необуздани и разуздани Дионис, сатир козијих ногу *Les Satires Chevre-pieds*,

Модус „еф“ је за Купрена модус инстиката, страсти, дивљих импулса, дрскости и смелости, која се култивисана преображава у таленат.

Модус „фис“

Модус „фис“ је модус бола. То јасно разоткривају ставови *Болесник који се опоравља, La Convalescente* и *L'Épineuse* („трновитост“). Бол је пут ка мудрости, *La Sophie*, а једино из личног искуства може да произађе и аутентична потреба да се нешто исказе, аутентичан уметнички импулс, који се од античких времена прапознаје у мимезису *La Pantomime*.

Модус „ге“

Модус „ге“ за Шарпантјеа је у дурској варијанти модус „слатког весеља“, *doucement joyeux*, а у молу је опасан, озбиљан и величанствен. Супротстављање љупког и величанственог, лепог и узвишеног у уметности једна је од најстаријих естетских идеја, па представља извор надахнућа и за творца филозофске естетике Канта и његово дело *О лепом и узвишеном* (естетику као науку заснива Баумгартен у периоду након Купренове смрти, тек средином 18. века, а потом следи Кантова *Моћ суђења*). Модус „ге“ посвећен је уметности.

Природно је било да Купрен објављивање својих композиција започне са основним уметничким идејама величанственог и лепог, као и да као узор величанствености постави комад посвећен краљу Лују Четрнаестом *L'Auguste, Allemande* у чијој је служби Купрен био повремено од 1682. а званично од 1694. па до смрти краља 1715. У истој свити нешто скромније место заузима *Племућ, La Milordine, Gigue*, прогнани енглески краљ у егзилу, а са којим већ од 1710. Купрен успоставља присне односе бораваћи често у малом месту Сен Жермен ан Ле *Les plaisirs de Saint Germain en Lay*, (жига у овом и претходном комаду није случајан избор јер се ради о двору Стјуарта у егзилу). Сви ови комади су у „ге“ молу као и симбол величанствености *Пчеле, Les Abeilles, Rondeau*, као узор друштвене организације, благостања, блакости и милосрђа

(због меда) правде (због жаоке) које су биле амблем Карла Великог и Христа, као и Платона и Пиндара (легенда каже да су на усне Пиндара и Платона кад су се родили слетеле пчеле). Љупкости Купрен посвећује комаде који разоткривају да се ради о њеним магичним својствима *Шумске духове*, *Les Silvains*, *Rondeau* и *Чаробницу*, *L'Enchanteresse*, *Rondeau*. У свити су и комади који евоцирају очаравајућу љупкост младих племкиња, његових ученица *Малих калуђерица* (*интернаткиња*), *Les Nonètes*, *Les Blondes*, *Les Brunnes*, принцеза Бурбонске лозе *La Bourbonnoise*. Девојчице и младе девојке разних љупких надимака и имена, *La Nanète*, *La Manon*, чија је нежна расцвалост прави симбол љупкости *La Fleurie ou la tendre Nanette*, као и у осталим Купреновим комадима персонификација су рајске чистоте и наивности, *La Pastorelle*, *Naivement*, и свих најнежнијих осећања, *Les Sentimens*, *Sarabande*.

У другој свесци која је посвећена емотивној страни човека, модус „ге“ послужио је Купрену да развије слику одрастања и сазревања, од благости прве успаванке до освајања божанских дарова младости. Модус уметности „ге“ постаје модус умећа да се однегује душа и заблиста племенитошћу, што је од антике и била права улога Музике. Унутар свите уметнут је минијатурни циклус који говори о младим годинама *Les Petits Âges: La Muse Naissante; L'Enfantine; L'Adolescente; Les Délices*; као слика унутар слике, што је била популарна карактеристика барокног сликарства (сетимо се Веласкеза и Ватоа). Слика у слици или огледало у слици визуелни су пандан идеји универзалне хармоније да је све повезано и све се огледа једно у другом. А ова Купренова слика посвећена је младој талентованој госпођици Менту *La Ménéto*, *Rondeau*, која је већ са девет година свирала клавсен пред краљем. Вероватно је да су и следећа три става посвећена управо њој, па цела ова свита представља један музички портрет: *La Basque*, *Баскијка*, *La Chazé*, *Лов* (у жаргону провући се кроз иглене уши) и *Les Amusemens*, *Rondeau*, *Забављање*. Док Филип Босан претпоставља у многим разнородним свитама женске портрете, који су пре персонификација неких појмова, аутор овог рада верује да је ова свита заиста портрет, сви ставови свите су интегрални део тог портрета, па су лов и забављање комади којим Купрен описује изванредне вештине госпођице Менту. Ипак, пошто теорија универзалне хармоније даје могућности алегоријског повезивања, постављања слике у слици, госпођица Менту са свим својим даровима послужила је Купрену да прикаже уметност као божански дар, љупко дете које се забавља.

У трећој свесци посвећеној друштву модус „ге“ Купрен посвећује наравно положају уметности у друштву. И у овој свити портрет талентоване принцезе Конти послужиће му да персонификује уметност. Уметност је пре свега божански дар, те према томе представља „неупоредиву милост“ *Les Graces incomparables ou La Conti*.

Платонистички појам Љубави представљен је комадом *L'Himen Amour*, који неоплатонизам од Плотина преко Боеција и Св. Августина, преноси до ренесансе, и које ће Пико дела Мирандола и Марсило Фичино развити у појам уметничке креативности. Уметност је ватра која се не сме угасити, традиција, па су њене чуварке, пожртвоване девице весталке *Les Vestales, Rondeau*, као и љупка Тереза, женска страна античког Тереја– „онога који посматра“ (Гревс, 1999). Уметност је *Чудан нар, Le Drôle de Corps*, јединство трагичног и комичног, она ствара атмосферу прекинутог сна, а чаробни дуо трагедије – комедије води у „Земљу заборавља“, постојбину богиње ноћи (и свега скривеног) Лете, *La Létiville* – мајке близанаца Аполона и Артемиде.

У четвртој свесци Купрен говори о свом уметничком животу и инспирацији. Портрет принцезе Марије Лешцинске је повод да преиспита свој сопствени уметнички допринос и стил епохе. Принцеза Марија, *La Princesse Marie*, историјска је личност, и не само једна од многобројних принцеза које су биле Купренове ученице, 15. августа 1725. постала је краљица Француске. Она није била изразито музикална али је била весела и наклоњена популарној музици, али Купрен је поставља на почетку 20. свите и почетку целе четврте свеске као узор који представља конкретан уметнички укус једне епохе. Тај стил препознаје се по лакоћи и духовитости у књижевности, театру и музици, *La Bouffonne, Gaillardement*, а у ликовним уметностима по прозачности, ентеријерима небеско плавих боја декорисаним анђелима, *Les Chérubins ou L'aimable Lazure*. Укус лакоће, невиности, идиле живота на селу близак је Купрену који је имао своје пасторално уточиште у Крујиу, *La Croûilli ou La Couperinée*, и мада Филип Босан претпоставља да се овај комад односи на Купренову ћерку, или чак и да је тако, овај комад представља његов стил, његову заоставштину будућности, лакоћу израза до које је стигао у четвртој свесци. Управо зато је ова свита на почетку целе свеске у којој Купрен говори врло лично, пише свој тестамент, своје мемоаре. Фина Мадлена и слатка Жанета *La Fine Madelon, La douce Janneton*, једна у ге-дуру друга у ге-молу не само да су нове јунакиње сеоске идиле, већ као близнакиње показују музичким средствима како се величанствено и љупко сједињују у једно. Карактеристика стила о коме је реч је да је „љупко величанствено и обрнуто“ па су Мадлена (иначе то је била

популарна војничка песма) и Жанета персонификација тог јединства и тог стила. Следећа два комада су само потврда тог преплитања и јединства, Сезил (по етимологији Сицилијанац), као комад у коме се укрштају руке (на истој клавијатури) и стапају две линије *La Sezile. Pièce croisée sur le grand Clavier*, а Бубњари *Les Tambourins*, као потврда да и они могу бити љупки.

Купрен је прошао у својој уметничкој каријери неколико фаза од класичног, меланхоличног језика у коме је метрика била основ конструкције свите и *movement* основ израза, преко хармоније која је била основ емоционалног језика, мелодије као начина индивидуализације до форме „ордр“, поретка идеја која је остварење његове личне целовитости. У његовим свитама из четврте свеске појављује се препознатљива метрика игара, али она више нема активну улогу у формирању ордра, већ само уз друге елементе – модус, фактуру, теситуру и орнаментацију – доприноси грађењу атмосфере. Метрика постаје једно од средстава уметничког „бојења“, а са новим стилем који је Купрен усвојио и развио *movement* је лак, лепршав и несталан.

Модус „ха“

Модус „ха“, према Шарпантјеу је усамљенички и меланхоличан, а и за друге барокне композиторе то је тоналитет краја, смрти „прочишћења кроз патњу“ (сетимо се Бахове мисе у ха-молу). Веома личан и сетан ха-мол је и за Купрена пут личног страдања, симбол самог живота, пролазак од одабраних идеала до сопствене мудрости и вере. За некога ко је музичар и поштовалац Питагоре, може се претпоставити да је познавао једнини текст који потиче од овог математичара, музичара, лекара и филозофа орфичара старог доба, његове *Златне стихове*. Превод *Златних стихова* на основу записа пронађеног у Александријској библиотеци, још у ренесанси је освојио образоване умове. *Златни стихови* су мудре мисли, максиме, колико су лични а колико се прожимају са мислима седам мудраца старог света не може се тачно рећи. Један од најомиљенијих симболизује се словом „У“ „немој ићи путем којим сви иду, одабери увек ужи (и тежи) пут...“ То је био симбол Питагоре, може се рећи и да је то симбол уметника.

У осмој свити први пут Купрен користи „ха“ модус, употребиће га још у тринаестој свити и у последњој. Иако се може рећи да оне спадају у најлепше Купренове

странице, има у њима нечег страног, италијанског, маварског, шпанског, па чак и кинеског. Купрен, као прави представник француског рационализма није био склон личним исповестима, о његовом приватном животу мало се зна, брижљиво га је, као прави дворанин, штитио од туђих погледа. Његов живот су његова дела, а најинтимније што о њима открива је његова инспирација. Ко је тај фасцинантни странац који инспирише најлепшу од његових свита, осму? Он је мушког рода, па стога не верујем да то није и величанствени први став свите, иза кога долази *Странац*, *L'Ausoniéne*, *Allemande*. То би могао да буде и средњевековни италијански поета Auson. Према Филипу Босану *Рафаела*, *La Raphaéle*, је принцеза, изгледа много вероватније да би то могао бити италијански ренесансни сликар Рафаел Санти, чија слика *Атинска школа*, открива Купренов духовни и уметнички узор. Рафаелов портрет хуманисте Балдазаре Касиљонеа аутора чувеног дела *Дворанин* налази се у Лувру, и као и остала дела овог сликара елеганцијом, хармонијом, светлошћу, одражава хуманистичке идеале. Изванредност духовних вредности које стижу из далека потврђује и сарабанда, *Јединствена*, необична и тешка *L'Unique*, *Sarabande Gravement*, шпанска пасакаља, *Passacaille*, *Rondeau*, игра која ће се појавити још само у двадесет четвртој свити у алхемијском симболу метаморфозе *Водоземцу*, као и једноставна *Маварска* (по Босану још једна непозната дама), *La Morinète*, *Légerément et tres lié* необична по изузетно великој примени легата (који доводи до сливања хармонија). Ставови гавота и рондо, у поређењу са осталима делују много једноставније и приказују француски стил, док две куранте и архаична жига (у такту 6/4) зраче обогаћене присуством „страних“ елемената. Пасакаља, завршница и круна целе свите, представља симболично уздизање, драматика је истакнута хроматиком, па се може упоредити са мистеријом степеништа у ренесансним палатама (Леонардо да Винчи је аутор идеје степеништа у палати краља Франсоа Првог).

Трећа свеска посвећена друштву отвара се тринаестом свитом у ха-молу комадом *Рађање љиљана*, *Les Lis naissans*. Љиљан је симбол белине и чистоте, и као такав обећање спаса и бесмртности. Француски краљеви су га усвојили за свој симбол. У *Библији* љиљан се помиње у *Песми над песмама* и симбол је одабирања вољеног бића *што је љиљан међу трњем/ то је пријатељица моја/ међу девојкама*, али и предавања Божијој вољи (*погледајте пољске љиљане како расту, нити сеју нити жању*, *Јеванђеље по Матеју*) па је симбол обећања бесмртности. Према тумачењу мистика из II века свет је долина из *Песме над песмама*, а љиљан је Христ. Као цвет узвишене

сублимиране љубави он постаје симбол остваривања аутентичних способности човека, цвет славе. Сасвим је јасно да је за Купрена који је био у служби три француска краља у којој је и сам стекао титулу племића и чије је наследнике поучавао љиљан симол француског двора, националног духа и славе. Други став *Трске*, *Les Rozeaux, Rondeau*, носи симболику крхкости и савитљивости, васпитања, формирања о којој су говорили Паскал и Лафонтен. Трска је везана и за музику као главни инструмент дервиша који се окрећу, она опевава бол раздвојености од бога, она је симбол душе, њен глас.

Привлачност, *L'Engageante*, трећи је комад у свити који дочарава снагу жудње.

Француске лудости, *Les Folies francoises ou les Dominos* су слика у слици, мала комедија, маскарада, у којој је осећање привлачности, разложено као што се светлост разлаже у дугине боје (већ Декарт је објаснио овај природни феномен). Кључ комедије налази се у ставу *Добровољне кукавице*, *Les Coucous Benevoles, Sous le Dominos jaunes*, који евоцира не само добровољне рогоње који су улазили у брак из рачуна, већ сваки сродни поступак одустајања од сопствених идеала. То се не може завршити другачије него *Болом у души*, *L'Âme-en reine*. Мада цела ова свита говори о француском духу, само присуство португалске игре фолије коју су варирали многи барокни композитори (чувена је Корелијева виолинска и Данглберова чембалистичка), даје јој печат нечег страног. Без обзира на то што је фолија била интернационално популарна у бароку, има се осећај као да је сама лудост рационалном Купреновом духу деловала као нешто страно. Он је зато анализира научнички и са дистанце. Његове фолије не могу да изазову транс, оне су анатомско секцирање осећања.

Последња, двадесет седма Купренова свита, његов уметнички епитаф, открива његов животни пут укратко у свега четири става. Треба имати на уму да то није његова лична исповест, већ пре говор о човеку уопште, идеалу човека са којим се идентификовао, судбини човека коју је искусио. У том уопштеном смислу ово је поглед на живот, на питање шта он значи, који је његов смисао. Циљ коме је Купрен тежио као уметник и као човек свог доба била је „изврност, савршенство“, *L'Exquise, Allemande*, „химерична могућност бесмртности, коју скоро сваки човек прижељкује“ (*immortalite chimérique ou Presque tous les Hommes aspirant*) како сам каже у уводу четврте свеске, нимало весело, напоран задатак, али сасвим примерен идеалисти. Оно са чим се суочио: живот је као сан. Кинески песник Цуанг Цу више не зна да ли је он сањао да је лептир или лептир сања њега. Кад би просјак, каже Паскал, био сигуран да ће сваке ноћи дванаест сати сањати да је краљ, био би једнако сретан као краљ који би сваке ноћи

дванаест сати сањао да је просјак. А ако је стварност сан, уметност је сан о сну и сан унутар сна. Уметник, музичар у бароку има увек пред собом слику Орфеја који је стигао у подземни свет, али ни он, најбољи међу свим музичарима није постигао свој циљ, прекршио је забрану, усудио се да погледа невидљиво и све се распришило као сан. Живот и тежња савршенству на крају пута причињавају се као халуцинације, *Опијумски снови, Les Pavots*. Савршенство у будизму симболизује се мандалом представљеном лотосовим цветом. Мандала је круг у који је уписано бесконачно много кругова и квадрата симбол узастопног проласка кроз етапе на путу духовног развоја, све до достизања средишта, јединства. Мандала је симбол космичког обнављања, слика света и божанских сила, визуелна представа универзалне хармоније. Ставом *Кинези Les Chinois* Купрен открива инспирацију своје уметности и вере у принцип универзалне хармоније, свог пута ка савршенству, дефинише своју музику као стварање симболичке мандале која отвара корак по корак тајне света. А тајна се налази у средишту круга, симбола света, ако кружно кретање савршено и бескрајно симболизује време. Шта је живот ако не кретање у круг, непрекидни и непроменљиви след тренутака. Псеудо-Дионизије Ареопагит, мистик и филозор неоплатоничар, описао је круг служећи се симболом средишта и концентричних кругова: удаљавањем од средишњег јединства све се дели и умножава, у самом средишту све силе коегзистирају у јединству па је то тачка савршенства. Пут ка савршенству је улазак у зачарани круг, лудорија, *Saillie*. Магијом симбола мандале остварује се истовремено духовно успињање и поступна концентрација многоструког ја у једно, „ја реинтегрирано у све и све реинтегрирано у ја“ (Chevalier, 1983: 386) Смена комада дводелног и троделног такта одговара смени квадрата и кругова у мандали, разумног и осећајног, који се стапају у средишту. Мандала је стимулативна и стваралачка.

Може се закључити да је за Купрена модус „ха“ модус перфекције којој је тежио као уметник, и коју за своје ученике поставља као крајњи циљ, идеал коме треба тежити колико год болно било његово достизање.

3.2. Реторика

Француски барок укорееен у античкој класицистичкој традицији има потпуно другачији пут развоја идеје интерпретације од италијанског барока који се темељи на експресији. У француском бароку 17. века појам интерпретације може се идентификовати као примена правила реторике на извођење музичког дела, док је у италијанском бароку израженије присуство музичких афеката и ефеката. Купренова тежња „уједињењу укуса“ (очигледна из идентичног наслова његовог камерног дела *Les Gouts reunis*) није једноставан збир француских и италијанских карактеристика интерпретације. Купрен се налази не само на месту судара две националне културе, него и историјски на прелазу два века који је по многим аспектима жариште комплексних духовних промена. Уједињење укуса није додавање нових елемената композицији и интерпретацији музике, већ трансформација начина мишљења. Купрен јесте поклоник италијанског стила, али не и имитатор, у суштини он је типичан представник француског стила. Задатак који он поставља својим делом је трансформација француског стила „уметности свирања клавсена“ (према називу његовог теоретског дела *L'Art de toucher le Clavecin*) од реторике ка интерпретацији. Својим ученицима Французима и потенцијалним страним следбеницима француског стила он жели да покаже да се кључ интерпретације, оно тајанствено „не зна се шта“ (алузија на назив става *Je- ne- scay- quoi ?* из његовог деветог камерног концерта *Ritrato del amore*) крије у духу. Поносан с правом на богату духовну традицију сопствене националне културе, он поставља наслове композиција као водич за неискусног интерпретатора, као подсетник да има тако много тога што он зна и што би могло да буде извор инспирације, а присутно је у окружењу: у театру, књижевности, архитектури, облицима забаве, карактерним цртама познатих личности. Теза овог рада је да је погрешно Купренове интригантне наслове тумачити као тему коју композиционим поступком Купрен жели да елаборира, било програмски било тонским сликањем. Такви поступци били су присутни и пре (у позној ренесанси) и после њега (у делима рококо композитора) код других француских композитора. Чак и ако се у извесним комадима ови поступци повремено код њега наслућују они нису његова намера нити циљ. Напротив, он у свом музичком језику достојанствено чува чистоту апстрактног музичког језика, као што у свом платонистичком погледу на свет музику поставља на пиједестал идеалног простора. Његови наслови су ту да обележе духовни

простор, који се на питагорејско-платонистички начин алегоријски „огледа“ у музици. Ови наслови су подстицај поетског уздицања, уметничке екстазе, оне праве вредности и могућности спознаје путем уметности о којој је Платон говорио. Тражећи пут ка модернизацији музике на прелазу 17. у 18. век Купрен, краљевски учитељ интерпретације музике, поставља мост који повезује француску инспирацију антиком са актуелном потребом за модернизацијом коју он схвата као потребу за индивидуацијом друштва.

У барокној музици је реторика била темељ композиције и интерпретације. Рубато је произлазио из реторичког, говорног поимања музике. Теорија афеката налази се у корену барокног стила. Афекти су тип емоционалне комуникације базиран на рационализованим емоционалним стањима, „универзалним карактерима“.

Композитори 17. века покушавали су да побуде код слушаоца идеализована емоционална стања као што су радост, љубав, бол, сумња, страх. То су практично били стереотипи, реторичке фигуре, ако се посматрају издвојено, који су у целини конкретног дела добијали разноврсна значења. У музичкој епохи у којој није постојала јасна разлика између композиције и интерпретације (због развијене импровизационе праксе) афекти који су најпре били средство израза, претворили су се током времена у израз сам. Афекти се поступно индивидуализују, реторика се од интелектуалног и рационалног концепта развијала у смеру субјективног, персоналног израза.

Композитори су почели да размишљају о карактерима. Музички карактер одређен је ефектом који производе тоналитет, темпо, метар, ритам, мелодија, хармонија, боја звука, теситура, јачина. Франсоа Купрен је развио комплексан систем различитих музичких ефеката и нијансирање карактера довео до минуциозности као сликар који вешто користи боје, светлост и сенке. Способност да се музичким средствима дочара широка палета карактера, од најједноставнијих лако препознатљивих до веома комплексних у чијој позадини стоји читав духовни и идејни простор, јесте последњи корак који води од реторике ка индивидуалној интерпретацији. Као што универзални ум научника омогућује сагледавање комплексних истина и откривање нових, тако и универзалност присутна у искуству уметника води откривању јединственог индивидуалног стила.

Квинтилијан (35–100 AD) је дефинисао реторику као „вештину доброг говора... и коректне експресије“. По њему „све треба да да буде изражено у сагласности“

(*simphathea*) са оним о чему говори. Циљ реторике је да обезбеди да порука стигне у ум слушаоца, задржи његову пажњу и побуди његова осећања. Да би био убедљив оратор мора имати аргументе, да би могао да поучи манире (технику), да би могао да дирне и очара публику неопходно је да поседује страст. Према Томасу Шеридану (1781) „ако оратор не поучава, не разјашњава, његова расправа је беспредметна, али ако не може да изазове задовољство, да се свиди, неће имати моћ да поучи, јер неће добити пажњу слушалаца, ако се не свиди неће моћи да их покрене (*move*), јер где нема емоција нема ни задовољства. Али да би оратор могао да изазове емоције других најпре мора сам да буде дирнут. Снагу говора произвешће убеђење, док осећања изазивају драж (*grace*) дивљење и задовољство, али снага и драж су повезани јер ако публика налази задовољство у томе да слуша њена спремност да верује томе што чује је увећана“ (Петровић, 1972). Матесон у делу *Musica Poetica* (1606), говори да реторика није као граматика базично средство говора, а није ни откривање тајног значења, она је истицање необичности, она подразумева свест о релацији између уобичајеног и изванредног, реторика је, признаје он, неопходност експресије и значај њене примене у правом моменту. Музичка експресија полази од доследног поштовања композиторских намера и креће се у смеру надахнуте слободне интерпретације.

Матесон каже: “као што композиторова музичка експресија произилази из покушаја да се изрази одређена страст (пација); тако и извођач треба да свира следећи верно композиторов укус и стил како би илустровао сву лепоту његовог дела”³⁷.

Традиционални елементи музичке реторике су (као и у класичној реторичи): 1. *inventio* (*loci topici*) или тема, материјал који се елаборира, експресија је ту укључена али као део композиторове замисли; 2. форма комада, излагање *dispositio*; 3. декорација, извођење *elocutio*; 4. понављање везано за структуру *memoria*; 5. правилан изговор *pronunciatio*.

Средства која су на располагању извођачу су: одабирање инструмента; интонације (висина камертона у бароку варира); боја тоналитета у систему неједнаке темперације (његова мекоћа, тврдоћа, грубост); покрет (*movement*, сваки тип игре, метрика има себи

³⁷ „as Musical Expression in the Composer is succeeding in the Attempt to express some particular Passion; so in the Performer, it is to do a Composition Justice, by playing it in a Taste an Stile so exactly corresponding with the Intention of the Composer as to preserve and illustrate all the beauties of his Work“ (Dart, 1969: 77–78)

својствене гестове, игре по себи већ носе одређени карактер); избор темпа; фразирање; артикулација; агогика.

У тумачењу нотног записа (интервала, хроматике, хармонских тензија, ритма, имитација, тонског сликања) најважније средство које извођач користи је емфаза, то није само акцентовање (*ad cantus*) које се односи на један слог и изговор, већ привлачење пажње на нешто специјално, осветљавање (од грчког појма *em phanain* сијати). Емфаза директно води ка значењу, а у музици као и у реторици постиже се, намерном променом боје, артикулације, квалитета тона, или кашњењем у односу на очековани тренутак, применом реторичке паузе, хумора, изненађење, поигравањем са очековањем слушаоца. О емфазу говори и Ависон, који каже да неуједначеност (инегалитет, инфлексија) чини битан део изврсности јер нешто мора бити потиснуто у сенку како би друго било јаче осветљено³⁸. За реторику је битна и персоналност извођача, самоувереност, шарм, снага, искреност, лежерност (*sprezzatura*), лакоћа, спонтаност, гестикулација, харизма (*charisma*, чудотворни дар); декор и физичка појава.

Интегралним тумачењем свих наслова Купренових комада за чембало долази се до увида у значење које је Купрен придавао појединачним модусима, а које је детаљније и истанченије од карактеризација његових саврменика Шамбоњера, Корета и других. Поред наслова, усвојени тип барокне игре за сваки комад такође доприноси одређеној карактеризацији, јер, у складу са француским духом и принципом универзалне хармоније ритмови и њихове комбинације такође чине организован систем карактеристика. Додатна карактеризација појединачних комада, аналогна италијанском поступку упућивања на темпо и карактер, такође се појављује у многим комадима. Ове карактеризације, сврстане према учестаности појављивања су : *légèrement (légèreté), gaiement, tendrement (tender), gravement sans lenteur, gracieusement, vivement, lentement (lent), marqué, modérément, coulé(coulament), doux, mesuré, affectueusement, noblement, vite, également (egale), lié, naïvement, louré, animé, mejestueusement, amoureuxment, galament, languissement, nonchalament, uniment, voluptueusement, agréablement, douloureusement, fièrement, audacieusement, grotesquement, sans vitesse...* (Tunley, 2010:

³⁸ Ависон је рекао 1752: “we may, perhaps, affirm with Truth, that Inequality makes a Part of the Character of Excellence: that something ought to be thrown into Shades, in order to make the Lights more striking...” (Donington, 1989)

21) Уједињењем сва три начина карактеризације: тумачења наслова (у односу на дати модус), типа игре и ознаке карактера интерпретације, добија се широки дијапазон могућности за разноврсно и суптилно нијансирање комада. Купренове музичке боје на тај начин нису само условљене технички (одабир боје применом одговарајућег типа инструмента и начина штимовања), композиционо (фактура, хармонски језик, тип игре) већ у великој мери зависе од извођача. Извођач је тај који тушеом, артикулацијом, фразирањем, орнаментацијом, избором темпа, применом инегалитета и агогике дочарава не само дух игара (препознавањем типа игре, правилном акцентуацијом и извођењем), карактер (исправним тумачењем набројаних ознака) већ захваљујући разумевању боја тоналитета, и алегоријско и симболично значење идеје коју комад отелотворује.

3.3. Перфекција

Одабирањем комада из Купреновог укупног чембалистичког опуса тако да су заступљени сви модуси уочавамо Купренов концепт усавршавања:

- „а“ модус духа
- „бе“ модус природе
- „це“ модус знања
- „де“ модус разума
- „ес“ модус инспирације
- „е“ модус љубави
- „еф“ модус талента
- „фис“ модус екстазе
- „ге“ модус уметности
- „ха“ модус савршенства.

Свака Купренова свита је прогресија, а и његов укупан концепт је ментална прогресија. Можемо га упоредити са еволутивним методом Леонарда да Винчија, концептом креативности који полази од тачке и акумулацијом идеја (физичких, психолошких или филозофских) води од потенцијала ка актуализацији, од почетне идеје ка њеној реализацији. Уметник је креатор, његове идеје се развијају кретањем из једног језгра прогресивно, уметник се такмичи са природом, пасиван човек је као механизам,

активан, градитељ, имитира креативне принципе природе и Бога. Идеја водила му је претпоставка хармоније, аналогije између делова и целине. Музика има способност имитације људског искуства, има моћ трагања за истином као и за сврсисходношћу, моћ усавршавања човекове природе. У складу са Фичиновим идејама, способности човековог ума како концептуалне тако и експресивне почивају на хомогености природе и универзума. Поново откривени платонизам у 18. веку повезује раздвојени научни и уметнички пут сазнања. Јединство симетрије, пропорције и хармоније с једне стране и интуиције, имагинације, екстазе, чине да музика обнавља античку едукативну улогу и води ка „васпитању укуса“. Персонални идеал *uomo universale* преноси се из ренесансе, преко француског „дворанина“, до „просвећеног“ човека 18. века. Он постаје симбол спиритуалне позиције човека у свету, он повезује идеализам са модерним ентузијазмом и вером у моћ едукације.

Шта све значи перфекција за Купрена? Перфекцију француског стила музике коју предлаже кроз сједињење са италијанским стилем. Перфекцију његовог личног композиционог стила од раних камерних италијанских соната, преко оргуљских дела, зрелости вокалних *Lessons des Tenebres*, камерних свита *Les Gouts Reunis*, до поетске тананости клавсенистичких комада. Перфекцију интерпретације, коју такође види кроз јединство стилова. Перфекцију педагошког умећа коју крунише системом тоналних боја (модуса).

3.4. Анализа одабраних комада

1. *La Logivière, Allemande, Majestueusement, sans lenteur* – „Уобразиља“ – о машти и маштовитој примени инегалитета

У тумачењу овог комада имамо као водич сва три набројана начина: тип игре, карактер, идеју. Уобразиља, машта, замисао, уверење или идеја, свеједно који од ових појмова у почетку су сваког дела, сваког израза, сваке интерпретације. И није изненађујуће да је том појму придружен карактер величанствености и игра која има озбиљан и свечан карактер. Уобразиља, није статична, чврста и непроменљива, она је жив и динамичан простор у коме супротстављене идеје остварују само повремено и привремено хармоничан склад. Крхки баланс може се нарушити и довести до рађања нових идеја. Може се рећи да овај комад демонстрира идеју саме хармоније у њеном динамичном аспекту. Вечито измицање крхког садашњег тренутка бит је музике, па се овај наслов може схватити и као симбол саме Музике. Из тог разлога постављен је на почетак овог пројекта. Од замисли почиње процес перфекције. Сваки процес има своје алфа и омега, а уобразиља и замисао су његово алфа. Музичка основа овог комада је идеја кретања (*movement*) о којој и Купрен говори разликујући је од темпа (Tunley, 2010:16). Порекло овог појма везано је за плес, који је у француској култури развијен до суптилности. Из рафинмана плеса настаје ритмичка орнаментација (Ibid, 14) или инегалитет који кретању даје грациозност и природност, живост, за разлику од уједначеног и крутог механичког понављања. Присуство ритмичке орнаментације у овом ставу боље ће се прецизирати увидом у остале ставове исте свите. Препознавање сличних мотива у другим комадима може се употребити у индуктивном поступку као материјал за нијансирање различитих фраза овог комада, јер су у „ордру“ сви остали комади музички „изведени“ из њега. У тактовима 1–2, 6–9, 17–18 појављује се легато који повезује шеснаестине које би иначе биле одвојене (лаку са тешком) и најављује присуство инегалитета типа *coulé* што је коришћено и у осталим ставовима (као и у француским народним играма) и целом ставу даје лакоћу шале и ведрину досетке својствене галском духу. Инегал је био форма ритмичке орнаментације, ритмичког украшавања, спонтано се уноси при интерпретацији, и представља „нијансирање покрета“, односно уноси гипкост у ток музике. Њено је порекло у театарском плесу нарочито у играма које је кореографирао Пекур (Pécour), учитељ балета у Опери од

1687. до1723. Плесни орнаменти познати су под називом *agreméns*, што је и наслов једног од комада у истој свити *Les Agremens*. Фасцинација гестом и кретањем водила је французе ка склоности дужег задржавања једне од нота у паровима чиме се уносило више ритмичке живости. О нотама инегал је говорио и Купрен, а и модерна истраживања су их разјаснила, битно је само напоменути да степен у ком извођач уноси „неравнине“ варира од оштрог до неприметног и зависи од општег темпа и експресивности комада али никако се то не сме чинити механички и свуда подједнако. Инегалитет је конвенција француског стила, користи се и када није назначен (мада постоји ознака за инегал типа *coulé*). Инегалитет је толико уобичајен да се чешће ставља ознака када не треба да се примени (а то су тачке изнад нота, као у комаду *La Princesse Marie*). Уобразиља, није само идеја презентована овим комадом већ је комад практична демонстрација извођачеве маштовитости у деликатном увођењу инегалитета у ток овог музичког комада. Интерпретатор извођењем овог комада „увежбава“ примену инегалитета учећи да у комплексном тексту који се мора поштовати постоји простор за уношење малих слободних ритмичких неједнакости. Пример 1.



Пример 1: Почетак алеманде *La Logivière*

2. *Les Vieux Seigneurs, Sarabande grave, Noblement* – „Стари великаши“ – о орнаментацији као традиционалној карактеристици

У модусу посвећеном уобразиљи и промени мол је употребљен да дочара старе вредности. Купренов став према традицији очигледан је у ознаци „племенито“, која не прецизира толико темпо колико отменост и одмереност тока. Купрен говори о склоности да помешамо метар *mesure* са темпом, *cadence ou mouvement*. Племенитом току комада доприноси и тип сарабанде *sarabande grave*, који се одликује тежином и драматиком. Традиционални француски стил одликује се богатом орнаментацијом која у овом комаду испуњава готово сваку јединицу пулса. Француз Жан Русо (Jean Rousseau) чувени гамбиста из 17. века рекао је да је музика без орнамената као „незрело воће“ (Tunley, 2010:15) а композитор из 18. века Мишел Корет описује такву музику као „небрушени дијамант“. Чембало је за савременике био инструмент савршен у свему. Ипак композитори су били свесни немогућности појачања тона на њему самом активношћу прстију. Купрен то признаје у тексту у коме наводи да његово камерно дело *L'Apotheose de Lully* може да се изводи на два чембала, уколико извођачи пролонгирају трилере до краја трајања нота на којима су означени јер: *harpsichord is unable to sustain its tone for long* (Tunley, 2010: 15). И поред свести о краткотрајности тона чембала, не треба изгубити из вида да је примарна улога орнамената у Купреновим комадима експресивна а не улога проширења динамичких могућности инструмента. У добром извођењу орнаментација не звучи као „додатак“ музици, већ „извире“ из ње, као што орнаментација у француској вокалној музици извире из поетског текста. Богата орнаментација је посебно карактеристична за лагане ставове, нарочито сарабанде, а екстемпоризација као додатна пракса импровизовања може се применити у репетицији одсека. Пример 2.



Пример 2: Почетак сарабанде *Les Vieux Seigneurs*

3. *L'Amphibie, mouvement de Passacaille, Noblement, Coulé, Gayment, Modérément, Vivement, Affectueusement, Marqué, Plus marqué, Noblement–Водоземац– о „контролисаној виталности“ и „артифицијелном друштву“*

У модусу промене и осетљивог баланса између старог и новог, ова величанствена пасакаља у потпуности представља француски галантни дух. Ширли Вин је описала тај дух као *complaisance* (услужност, сусретљивост), *cool*” из 18.века. (Ibid, 19). Друштво Купреновог доба је било екстремно отмено, готово нехумано артифицијелно. Музика тог доба одражавала је грациозност аристократског понашања, чија је суштина била у научној учтивости и донекле извештаченој племенитости. Купрен који је спонтано пригрлио „отворени“ италијански стил, успео је да оствари синтезу, да испод елегантне музичке површине сачува робустност која је својствена свакој великој и снажној уметничкој личности, да оствари атмосферу „контролисане виталности“ (Ibid, 19). Управо то је атмосфера примерена овој пасакаљи. Иначе, пасакаља се на француском двору, за разлику од других европских дворова, играла све до средине 18. века, њени једноставни кораци улепшавани су гестовима којима је француски двор био и посвећен и одан. У том смислу ова Купренова стилизована пасакаља представља спону са француском традицијом, у којој је доминирао Лилијев стил у уметности развијен као апотеоза духа Краља Сунце Луја XIV. Довољно је упоредити је са Данглберовом чембалистичком пасакаљом инспирисаном пасакаљом из Лилијеве *Армиде* и уочити исти вибрантни дух који је читав француски двор, па и дворове других европских дворова у 17. веку фасцинирао својим неумитним током. То је Дух промене, усавршавања, типичан европски дух, моћан и упоран. Дух усавршавања „проласком кроз ватру и воду“, који у време првог француског краља Франсоа Првог симболизује



2000 даждевњака којима је дао да се украси његова палата, исти тај дух наставља се у француској традицији и њега симболизује и изражава и овај *Водоземац* (слика 12).

Слика 12: Гробница Франсоа Првог

4. *Les Langueuers Tendres* – Малаксалост, чежња или о француском лирском стилу и умиљатости (*douceur*)

У модусу посвећеном природи (коју треба савладавати) овај комад поставља захтев идиличне пасторалне атмосфере, а сам наслов призива поетику дворских арија 17. века *airs de cour*. Платонистички идеал повезаности речи и музике још у ренесанси је освојио Италију, Енглеску и Француску. Баиф (Baïf) оснива *Academie de Poésie et de Musique*, у којој се негује култ јединства поетске метрике (*vers mesurés*) са музичком метриком (*musique mesurée*). Он је увео генерални концепт француске прозодије као контролисаног односа дугих и кратких слогова, који је доминирао у 17. веку али се његово трајање продужава и на 18. век (Ibid, 24). Нису сачуване његове процедуре одређивања дужине слогова, али три дела баве се том проблематиком: Мерсенова *Harmonie universelle* (1636), Бенињ де Басиљијева (*Bénigne de Bacilly*) *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter* (1668) и Жан-Леонорова Гримареова *Traite du recitatif* (1707). Сви се они баве коректним изговором и пунктуацијом, сви су веровали да се кроз добро изговарање француског језика може доћи до уметности говорништва. И сам Лили је слушао славну глумицу госпођицу Шамеле (*Mlle Champmeslé*) како би научио како да постави музику на француски текст, са циљем перфектног поклапања слога, тона и сентимента. Многе дворске арије очаравају неухватљивим ритмом и суптилном фигурацијом, постижући лепоту не толико искреношћу и пасијом колико шармантном елоквеницијом, деликатношћу израза и ритмичком гипкошћу (*suppleness*). Малерб (1555–1628) је развио „поетски речник“ и сматрао да свако искорачење из њега одражава лош укус. Резултат тога је био сужење експресије како речи тако и музике, које стоји у оштром контрасту са италијанском поезијом и музиком истог доба. Даљи рафинман његовог стила водио је поезији прециоза која је култивисана у салону госпође Рамбује. Резултат је био јасна, сонорна и високо стилизована поезија која је губитак имагинације надокнађивала тиме што је идеална за постављање музике. Балард је 1658. покренуо издавање првог од трдест седам волумена *Airs de différents auteurs a deux parties*, од којих су неке *air sérieux* а неке *air a boire*, код којих је мелодијска линија експресивнија и следи прозодију поетског текста са више пажње него код ранијих аутора. Врхунац ове арије достижу у делу Ламбера (1610–1696) који је био краљевски учитељ камерне музике *maitre de musique de la chambre du Roi*. У њима нису уписани орнаменти али је музика захтевала њихово стилско извођење. Као појам често употребљаван у 17. и 18. веку за карактерисање стила мелодија *douceur* сугерише не

само њихову слатку и нежну страну, већ нешто веома једноставно, нефорсирано, природно. Стилска интерпретација Купреновог комада *Les Langueuers Tendres* захтева разумевање француског вокалног стила, али се композитор потрудио да брижљивим означавањем украса избегне произвољну и некоректну орнаментацију. Утисак чежње и спорости код Купрена са може добити експресијом (није нужно везан за разуђеност нотног текста).

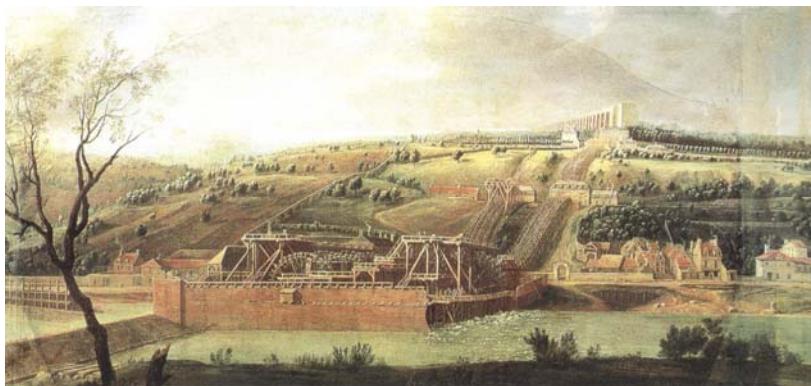
Иако је Мерсен тврдио да треба имитирати Боесеа, (Boesset), Гедрона (Guédrón), Шансија (Chancy), Мулинеа (Moulinié), и друге мајсторе дворских арија (*airs de cours*), он се такође дивио италијанском вокалном стилу, сматрао је да певачи треба да студирају у Италији, и читају Качинијев текст из *Le Nuove musiche*. Качини није ценио уметност диминуције (*passaggi*) јер је његов идеал била јасна дикција. Јасну дикцију поставља као идеал и француски стил, она остаје његов есенцијални елеменат и у 18. веку. Мерсен је, као и Купрен много касније, имао идеју уједињења стилова верујућу да ће укључењем Качинијевих нових орнамената посебно *esclamazione* који је подразумевао модулацију тона, француски певачи додати свом стилу перфектне декламације патетични квалитет италијанског стила. Ипак, италијански и француски стил и вокална техника током 17. века развили су се у различитим смеровима. Њихова разлика је управо у домену орнаментације, које Французи нису желели да се одрекну, већ су је развили до перфекције. Јасноћа дикције удружена са богатом орнаментацијом (оствареном често на уштрб вокалног капацитета) је квалитет француског вокалног стила који се пренео и у 19. век. Пример 3.



Пример 3: Комад *Les Langueuers Tendres*, тактови 14-16

5. *Les Baricades Mistérieuses, Rondeau, Vivement – Tajne препреке*

Дворске арије праћене су лаутом и теорбом из чијег инструменталног стила потиче техника компоновања и начин свирања *brise*. Демонстрацију тог стила налазимо у овом комаду. Карактеристична басова мелодија чини ту такође препознатљивим присуство старе игре *romanesca* (Tunley, 2010:113) која је врста пасакаље у дводелном такту (а не троделном). Плес је веома утицао на француски вокални и инструментални стил. Лилијева театарска дела врве од балетских гестова и плесова. Утицај плеса је очигледан у јасном ритмичком фразирању и каденцама иако (као ни у многим играма) фразе не морају да буду исте дужине. Карактер плесова у дворском балету био је углађен и грациозан. Фаретово дело *Частан човек или уметност допадања на двору* (*L'Honneste-Homme ou l'Art de plaire a la cour*, 1630) открива нам значење појма „кортези“. Као и Италијан Кастиљоне који дефинише карактеристике идеалног дворанина у 16. веку, Фарет поставља у 17. веку француски идеал отменог човека (*honnete homme*) као спој индивидуалних физичких и моралних особина са култивисаним социјалним особинама (у које спадају учтивост, отмена конверзација, плес и генерално разумевање уметности). Фарет препоручује да дворанин треба да поседује извесну дозу немарности (*negligence*) која прикрива артифицијелност понашања и сугерише спонтаност и лакоћу опхођења називајући то својство грациозношћу („пошто свако зна како је тешко постићи савршенство диви се онима који га постижу са лакоћом, док напротив и најфинији поступци губе своју вредност ако је очигледно да су резултат великог напора“). У овом Купреновом комаду композициона лакоћа и транспарентност полифоније остварени су лаутским стилем *brise*. Интерпретација комада *Les Baricades Mistérieuses* може се схватити управо као лекција у постизању „отмене лакоће“ у савладавању препрека (а то су дисонанце) (слика 13).



Слика 13: Пјер-Дени Мартен - Аквадукт Марли

6. *La Visionaire, Gravement, et marqué, Viste – Визионар*

Овај комад је величанствена француска увертира Лилијевог типа, и има снагу тетарске музике насупрот осталим комадима једноставније и интимније атмосфере.

Француска увертира сугерише грандиозност театра радије него интиму салона.

Формирао је Лили, почиње са величанственим пунктираним ритмом а у другом делу темпо је живљи а фактура имитациона.

У француској култури на прелазу из 17. у 18. век долази до значајних промена. То је доба када се у филозофији напушта Декартов рационализам, али још није

успостављена епоха просветитељства. У књижевности та промена се одражава на напуштање Расиновог класицизма и прелаз на сентиментализам галантног доба.

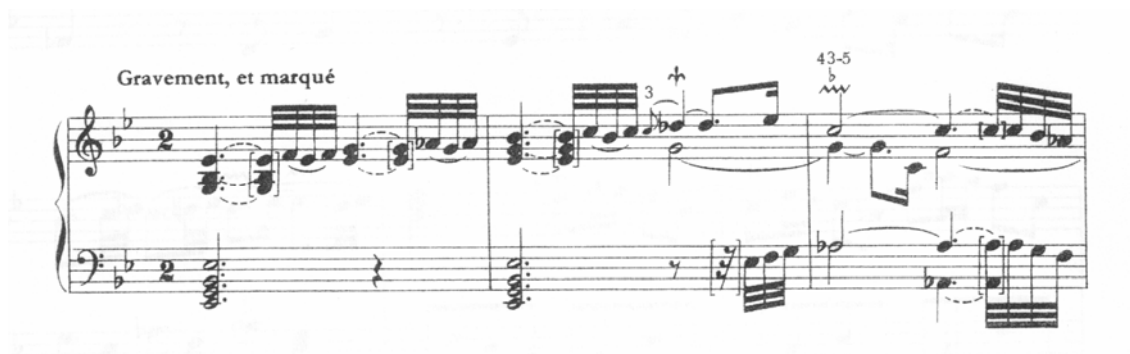
Музика са смрћу Луја XIV губи доминантну улогу коју је имала у концепту формирања идеалне државе израженом у филозофском делу Марин Мерсена из 1636. под називом *Универзална хармонија* (слика 16). Трансформација уметничке музике очигледна је у прелазу од гранд опере на опере балете, од величанствених дворских балета на популарне галантне свечаности.

Франсоа Купрен је француски уметник у чијем се опусу одражавају промене друштвене климе. Он се колеба између жаљења за изгубљеним вредностима прошлог доба и модерности, између критике старих идеала и неповерења у нове. Његов став одређен је положајем дворског композитора, маистра камерне музике, извођача и педагога на чембалу. Обиман опус његових комада за чембало соло настајао је у периоду у коме је био у служби три краља: Луја XIV, Регента Филипа II Орлеанског и Луја XV. Улога музике на двору као једне од *ars liberalis* (уметности достојне слободног човека) била је репрезентативна и васпитна. Његови комади сликовитим литерарним насловима, фактуром и музичким садржајем евоцирају интересовања и уживања којима су се посвећивали чланови краљевске породице и високог племства. И сам Купрен је добио титулу племића. Боравак на двору и контакт са другим знаменитим људима, учинили су га познаваоцем у областима филозофије, књижевности, наука, и лепих уметности. Његов уметнички језик развија се кроз упознавање античке културе, реторике, историје, филозофије.

Наслов овог комада носи симболику која покреће неколико питања о улози клавсенске минијатуре у одговарајућем историјском периоду, па чак и о сврси уметничког деловања уопште. У својој детаљној студији Купреновог опуса Вилфрид Мелерс одређује значај Купреновог опуса у рангу са врхунским дометима уметности, а у том опусу на највише место поставља четврту књигу комада за клавсен којој овај комад припада.³⁹ Купренов двадесет пети ордр, по мом мишљењу представља музички приказ *Платонове пећине*, алегорије којом Платон у десетој глави *Државе*, објашњава улогу филозофа. Поредак ставова у двадесет петом ордру, од визионара (који симболише Платонову веру у потребу да филозофи управљају државом) до лутајућих сенки (опсена, илузија, у чијој су власти људи који не познају истину), јесте поредак од моћи знања до ропства емоцијама. Купрен, несумњиво, као и Платон, зналац, филозофа, *визионара* поставља на прво место, али и *лутајућим сенкама*, постављајући их на крај, даје снагу неумитности. Купрен овим поступком разматра и улогу уметника у идеалној Држави (јер сам је био у служби три краља, Луја XIV, Регента Филипа II Орлеанског и Луја XV, који су надахнути платонистичким идејама тежили идеалном уређењу монархије), супротставља се Платоновој тези о изгону уметника, и жели да покаже да је уметност неопходна јер познаје и разуме свет људских емоција и опсена. У Француској у доба француског класицизма, бављење музиком има класичну улогу— као бављење једном од *Арс либералис* (које чине дијалектика, математика, теорија музике и свирање), служи увежбавању и вапитавању човекових духовних, моралних и естетских способности, француска култура уздиже се на идеји бављења слободним уметностима⁴⁰. У том смислу комади за чембало предмет су индивидуалног мисаоног и естетског уздизања, „васпитања чула укуса“ али и личног активног препуштања дијалогу са музиком, у трагању за одговором нашег унутрашњег ја на суштинска питања, од којих је једно и питање које је било предмет двехиљадегодишње полемике, питање изгона уметника из идеалне државе. Снагом свог језика, своје уметности, Купрен даје свој одговор на ово питање. Пример 4.

³⁹ "Despite its ostensible limitations compared with, say, the *Art of Fugue*, the *Mass in B minor*, the *Jupiter Symphony*, the *Hammerklavier sonata*, or *Byrd's five part Mass*, *Couperin's fourth book of clavecin pieces* seems to me to be among the most remarkable feats of creative craftsmanship in the history of music" [Mellers, 1968: 233].

⁴⁰ "Арс либералис, било да је дијалектика, математика, теорија музике или пак и свирање на китари, служила је увежбавању и изражавању става и облика живота достојног слободног човека који је располагао слободним временом" (Dalhaus, 1992: 9)



Пример 4: Комад *La Visionnaire*, почетак првог и почетак другог дела

7. *La Misterieuse, Modérément*– *Тajновитост*

Француски стил је задржао, много дуже од италијанског, праксу познату као *prima prattica* док је италијански увео у 17. веку *seconda prattica*. Француски композитори пронашли су корен *douceur* кроз послушност старој ренесансној пракси: мелодија је та која креира хармонију радије него обратно (Tunley, 2010: 35). И овај Купренов комад је алеманда, игра у којој би неко очековао више квадратне фразе, али ту је коришћен непрекинут ток мелодије, музика тече са грациозношћу и шармом у стилу који комбинује једноставност и префињеност (рафинман). Упркос ограничењима која носи алеманда у комаду се уочава слободна, фантазија налик мелодија, чији ток асоцира неухватљиву карактер дворских арија. Секвентни развој и мелодијско уобличавање појављују се као елемент технике. Иако обогаћује француски стил италијанском техником и музичком експресивношћу, Купрен задржава оно што је било најбоље у њему, и успева да оствари комбинацију француске деликатности и италијанске живахности.

Комад с насловом *Мистерија (La Misterieuse)* намеће најпре исправно превођење наслова. Није у питању мистериозна дама, члан “*la*” потиче од скраћеног означавања „мистериозан комад“ („*la piece misterieuse*“). Интерпретација нотног текста изван контекста доводи нас у забуну: комад, ма колико леп, елегантан и слојевит, у Це-дуру, не звучи претерано мистериозно. Да бисмо га исправно интерпретирали морамо се поново окренути тумачењу Купреновог концепта, што је много шире него пуко тумачење наслова. Комад се налази у двадесет петом ордру иза комада *Визионар (La Visionnaire)*, а испред комада *Пламени врх (La Monflambert)*, *Муза победе (La Muse victorieuse)* и *Лутајуће сенке (Les ombres errantes)*. *Визионар* је у Ес-дуру, остали комади су у модусу «це». Исти светли тоналитет це дура повезује два наизглед неспојива комада *Мистерија* и *Муза победе*. Сам тоналитет Це-дур, одликује се светлошћу због које је постао тако омиљен у класици. Каква је то светлост за уметника с почетка 18. века ако не светлост разума. Овај тоналитет се развио из јонског модуса, а познавање барокне архитектуре нам разоткрива да, док је дорски био резервисан за религиозне грађевине, јонски ред је био стандард, идеал намењен установама образовања и културе (“houses of scholars”), то је тоналитет „просвећености“, да употребимо и лепши и ближи термин „просветљености“, тоналитет који утеловљује класичан идеал и модерне тенденције француског рационализма на прелазу из 17. у 18.

век. Самом тоналитету мистерија је страна, пре би се рекло да је он потврда „разоткривене“ мистерије. Нит која повезује овај комаде са претходним је Платонова алегорија о пећини. Како интерпретирати *Мистерију* у Це-дуру: па мистерија је у томе да мистерије нема, уколико то није мистерија саме светлости. Доживљај мистерије је плод заблуде и незнања, он је обмана, варка којој подлежу неуки, напротив просветљен човек гледа на њу са знатижељом истраживача. Ако се примени светлост разума, и ако се након овог сазнања вратимо интерпретацији комада, одустаћемо од покушаја да створимо мистериозну атмосферу тамо где је нема, напротив, у овом комаду истаћи ћемо рационалност, сјај логике. Пример 5, Слика 14.



Пример 5: Комад *La Mysterieuse*, тактови 4-7



Слика 14: Јохан Рудолф Бајс – Фреска на таваници Вајзенштајн палате

8. *Les Ombres Errantes, Languissamment – Лутајуће сенке*

Извођење овог комада прелудирајућег типа, постављеног на крај ордра као постлудијум може само великом слободом да дочара атмосферу фантазије, сновиђења. Нотни запис композиције *Лутајуће сенке* не даје извођачу, у први мах, довољно наде да би сва етеричност, фантазија и комплексна симболика Платоновог текста могли бити адекватно изражени егзактном интерпретацијом. Ако се позовемо на Хердрове речи (Dalhaus, 1992: 20) „чврсто уобличење музике у текст, у композицију, јесте историјски позна појава“, постаћемо свесни да звучна интерпретација може и мора, у извесној мери (с обзиром на то да је у питању дело прве половине 18. века, периода у коме је импровизација била значајан део уметничке праксе), да подвргне нотни текст фантазијом надахнутој трансформацији. Поставља се питање колика је та мера, која би била у складу са историјским периодом. Извесно двојство, које одређује ову недоумицу види се и у речима К. Нихелмана: „гануће, чулно-душевни покрет, било је дејство што га је сентиментализам 18. века очекивао од музике, пре свега од музике за чембало“, али и „тадашњи уметници су се према ирационалном односили рационално“ (Dalhaus, 1992: 25). За оправданост слободе у интерпретацији може се узети у обзир неколико историјских момената:

1. Нема сумње, да је прихватајући италијански стил, Купрен прихватио естетику изражавања афеката и у складу са тим Фрескобалдијеву максиму уписану на почетној страни издања Токата и Партита за чембало: „музика не треба да буде подређена константном пулсу...“⁴¹
2. У француској музици за чембало не само да је постојала значајна импровизациона пракса, већ је један од најзнаменитијих представника неметричких прелудијума (прелудијума без метричких ознака, који представљају записане импровизације) управо стриц Франсоа Купрена, Луј Купрен. Неметричка композиција је базирана на хармонији, подложна је хармонском ритму, али постоји велики степен слободе интерпретатора у дефинисању овог ритма.
3. У свом делу *Уметност свирања на клавсену*, које има пре свега теоретску сврху, Франсоа Купрен даје као пример осам прелида, од којих неки, према његовој изјави, треба да буду интерпретирани као неметрички иако су метрички записани,

⁴¹ »This maner of playing must not be subject to a beat, as we see practiced in modern madrigals. Which however difficult are facilitated by means of the beat, conducting it now slow, now rapid, and even suspending it in the air, according to their affetti, or sence of the words (Hammond, 1983: p.225]

односно интерпретатор треба да се руководи хармонским ритмом, а да би се тај поступак усвојио саветује бављење праксом басо континуа.⁴²

4. У циљу превладавања нединамичности чембала као инструмента, а у складу са богатом француском лаутском традицијом, француски композитори су усвојили стил *бризе* (фр. *brise* – ветрић, поветарац, *briser* – разбити, сломити). На тај начин добили су, у поређењу са стилем компоновања за чембало у другим земљама, флексибилнији слог погодан изражавању суптилних осећања. Из овог стила, а у циљу још веће грациозности тона и постизања богате палете хармонских прелива, развили су се карактеристични француски агогички поступци: суспензија (кашњење, агогички дах испред ноте), аспирација (дах после ноте) и инегалитет (третирање парова најситнијих нотних вредности тако да се наглашене продужавају – *louré*, *pointé*, или скраћују – *coulé*). Купрен ове агогичке поступке детаљно објашњава у свом делу *Уметност свирања клавсена*, даје примере њихове употребе, а ми их, са укусом и по сопственој вољи можемо применити у циљу суптилног нијансирања звука.⁴³ Примери 6а и 6б.




Пример 6а: Почетак комада *Les Ombres Errantes*


⁴² "I find we confuse Measure or Time (i.e. the number of beats or pulsations in a bar) with what is called Cadence or Movement (i. e. Tempo, the degree of speed, together with accent, phrasing etc. in short "Expression" or Feeling). ... The expression and style of a piece can be preserved, notwithstanding a slight increase or decrease of speed. ... I conclude this discourse by giving a piece of advice to those who wish to attain complete success in playing the pieces: it is to wait two or three years before learning the accompaniment (from thorough-basses)". (Couperin, 1977: 24]

⁴³ "The feeling or 'soul', the expressive effect, is due to the cessation and suspension of the notes made at the right moment in accordance with the character required... this two agremens leave the ear in suspense so that in such cases where stringed instruments would increase their volume of sound" (Couperin, 1977: 14).

FROBERGER Tombeau de Blancrocher



COUPERIN Prélude (N° 45)



The image displays two musical scores. The top score is for Froberger's 'Tombeau de Blancrocher', featuring a complex, flowing melody in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The bottom score is for Couperin's 'Prélude (N° 45)', characterized by a delicate, arpeggiated texture in both hands.

Пример 6б: Почетак комада Фробергера и Луја Купрена

9. *L'Anguille, Legerement* – Језуља

Купрен је своје прве трио сонате издао као дела анонимног италијанског композитора. Карактеристике тог стила су коришћење секвенци, скала и разложених акорада, мотивског рада, и пре свега, способности инструмента да изводи скокове (више него глас), из које произилази грађење мелодијске линије на хармонској прогресији (најчешће квинтни циклус II–V–I, или узлазни и силазни ход баса). У суштини формирање тоналитета генерише тоника–доминанта релацију, диктира модулацију па и хроматику. Акордске прогресије су биле тако доминантне да се може рећи да чине „синтаксу“ тоналитета који се развио у италијанској школи. Формирање тоналитета, релација функција и потенцијал модулације дају италијанској музици карактер и логику. Кроз потчињавање мелодије хармонији изронио је још један елемент италијанске школе, хармонски ритам (динамика промене акорада у такту). За разлику од италијанског стила у коме је ток музике „предвидљив“, у француском је „каприциозан“. У италијанској музици хармонија апсорбује друге елементе, мелодија се појављује као „површина“ хармоније. Конзервативни француски стил више је везан за ренесансну праксу у којој мелодија диктира хармонију, водећи је у прогресије које нису нужно сродне врсти тоналитета која се повезује са италијанском барокном музиком. У овом комаду Купрен је желео да сачува „слаткоћу“ *duceur* француског стила а дода више разноврсности у пратњи и модулацијама што је карактеристика италијанског стила. Такође је желео да сачува француску деликатност и лепоту мелодије и дода јој италијанску живост. Пример 7.



Пример 7: Комад *L'Anguille*, тактови 67-71

10. *Le Croc-en-jambe, Gayement* – Подметање ноге

Два стила, италијански и француски, разликују се и по супротностима у извођачкој пракси. Одлике француског стила интерпретације, које произилазе из француске вокалне традиције ограничености мелодијског опсега и одуства скокова, су „гладак“ и елегантан ток. У италијанском, напротив, развој инструменталне технике на гудачким инструментима фаворизује скоковитост својствену пре свега инструменталној техници, која ће се пренети и на инструменте са диркама. Удружена са реторичким паузама, драматичном променом теситуре и неуобичајеним (за француски стил) дугим трилерима који производе дескриптиван ефекат „пада“, интерпретација овог комада може се упоредити са смелим сценама комедије дел арте. Пример 8.



Пример 8: Комад *Le Croc-en-jambe*, ефекат пада, тактови 9-12

11. *Les Tours de passé-passe* – Опсена, вешта превара

Техника француске чембалистичке школе развијена је из француског лаутског „стила бризе“ из 17. века. Суштина је у томе да се акордски тонови не свирају симултано већ један за другим. Осећај тока, лакоћа тушеа, и мелодијска линија која извире из јединства више деоница, арпеђирана текстура и ова техника савршено одговарају чембалу, инструменту чији тон брзо одумири а овим поступком се може одржати континуитет звучања. Овај стил препознајемо у многим комадима, а максимум достиже управо у комаду *Les Tours de passé-passe*.

Препознајемо га и у двадесет првом ордру у коме се налази комад у стилу харфе *dans le gout de la harpe*. Интересантно је да се тај комад може посматрати као слика у огледалу комада *Les Idées Hereuses* (комада који Купрен држи у рукама на свом портрету) (слика 15). Исти стил примењен да би се произвели пасажни елоквентне дисонанце, присутан је и комаду *Мистериозне барикаде*, али разлика је у транспарентнијој и стога флексибилној фактури комада *Les Tours de passé-passe*, која је последица прихваћеног италијанског стила у позном Купреновом опусу. Извођење овог комада прелудирајућег типа, постављеног на крај ордра као постлудијум има другачију функцију и од комада *Les Ombres Errantes*: дочаравање италијанске виртуозности Скарлатијевског типа (пуно укрштања руку и скокова). Држање тонова обезбеђује да акорди достигну пуну резонантност, ипак треба бити веома пажљив у томе и поштовати Купренове ознаке легата које варирају само наизглед непланирано. У њима је сакривен трик. У противном се губи деликатна чаролија овог комада. Пример 9.



Пример 9: Комад *Les Tours de passé-passe*, ефекат скривеног трика, тактови 5-9

12. *La Reine des Cœurs, Lentement, et tres tndrement* – Краљица срца

Италијанске форме соната и кантата појавиле су се двадесетак година пре настанка Купренових комада у галантним свечаностима (*Les Fetes Italiennes*). Под њиховим утицајем настале су француске канате, својеврсна комбинација стилова. У њима је приметан француски приступ хармонији: употреба дисонанце као „боје“ а не као тоналне „дирекције“ (усмерења). Такође, дух игре, *gout francais* својствен француском духу никад није далеко, а ни, нарочито у спорим ставовима, типично француска „слатка чежња“.

Склоност коришћењу звучних боја потиче из француске оргуљске традиције. У француској оргуљској музици боја звука и осећање су били повезани више него у другим земљама. Градитељи оргуља су инсистирали на разноврсним бојама појачавајући пети хармоник, користили су регистре „мутације“ *nazard, lagirot, tierce en taille* (као ореол). Композитори су често сугерисали које регистре треба употребити. Купренова оргуљска дела би звучала „ограничено“ да се изводе на романтичарским оргуљама из 19. века, а кад се свирају на одговарајућим оргуљама одишу лепотом кроз комбинацију музичке мисли и сензуалности самог звука. На исти начин боје су битне у Купреновој чембалистичкој музици. Константна флукуација између дурских и молских верзија акорда производи хроматизам другачији од италијанског и немачког. Антони (Antony, 1978) објашњава да се чембалистичка француска музика из 17. века креће у „претоналној зони сумрака“: „истовремено је иритантно, за нас који смо навикли на тоналне односе, а и константно очаравајуће, када (у музичком делу) имамо тонални компас потпуно дезоријентисан“⁴⁴. На француским оргуљама као и на чембалу уведена је лака акција дирке која је омогућила богату орнаментацију. Овај комад је пример примене комплексних украса, који су изводљиви само на инструменту са најлакшим маханизмом и којима се остварује стапање и преливање боја. Символично овај комад води оживљавању француског стила. Треба применити Купренову технику са најлакшим могућим додиром. Тек тада мелодије, незамисливе у италијанском стилу, деловаће као да се импровизационо развијају и стварају радијантну атмосферу посвећености и мира. Пример 10.

⁴⁴ “it is both an irritant, to those of us who unfortunately began life with built-in tonal bias, and at the same time a constant delight to have one’s tonal compass totally disoriented” (Tunley, 2010: 56)



Пример 10: Комад *La Reine des Cœurs*, тактови 19-22



Слика 15: Андре Буи - Портрет Франсоа Купрена Великог

13. *La Couperin, D'une Vivacité modérée*

Значење ордра као „колекција самосталних комада у истом модусу“ (Ibid, 79) у Купреновом опусу води, већ у раним ордрима, раздвајању у две целине: свите и комада који су ближи типу сонате. Није изненађујуће да су се италијански утицаји на француску композициону технику највише одразили у духовној музици (која је писана на латински текст) у којој француски композитор није није морао да поштује оне музичке процедуре које је поставио Басији (Bacilly). Француска композициона техника, генерално конзервативна, применила је стил *seconda pratica* тек средином 17. века, што се одразило најпре на увођењу баса континуа (Du Mont, Michael Lambert), компоновање за соло глас и континуо, и богато и константно варирање текстуре у концертантном стилу (*stile concertato*), који је Купрен усвојио у форми *petit motet élévations* (написао их је 30). Овај комад асоцира на Купренове *Lecons de Tenebres*, духовна вокална дела написана за богослужење, пример Купреновог мелодијског стила који се одликује фразама које су радије комплементарне него да настају из мотивског развоја. У овом Купреновом комаду дуге фразе и отменост мисли неодољиво асоцирају на Бахов стил, а присутан је и другачији тип алеманде у односу на претходне Купренове, покретљивији и транспарентнији.

14. *Les Tricoteuses, Tres légèrement* – Плетилъе

15. *L'Arlequine, Grottesquement* – Шаљивчина

16. *Les Gondoles de Délos, Rondeau, Badinage tendre* – Гондоле са Делоса

17. *Les Satires Chevre-pieds, Gravement ferme, et pointé, Vivement et dans un goût burlesque* – Сатири козјих ногу

Ова четири комада асоцирају на карневалску свиту (слика 16). Роже Кајоа у делу *Игре и људи* анализирајући значење маске и заноса, види у њима силе промене, ослобађања од предрасуда и могућности истините спознаје. Карневалско маскирање води театру, како у Грчкој у 5. веку тако и у ренесанси и бароку – мајске игре у Енглеској 16. века свој исход имају у Шекспировом театру, италијанске маскараде воде ка настанку барокне опере, француски дворски балет и галантне свечаности ка рађању опере-балета. Карневал почиње као *paideia* али прераста у организовани *ludus* чији је крајњи исход театар. У паидеи (чији назив у корену има реч дете), одрасли се понашају као

деца, смеју се ослобођени свих забрана, то је срећа коју прати проширење бића, екстаза, одатле води пут у уметност. Грчки назив маске је *prosopon* из чијег је корена настала реч персона, а најстарије су биле египатске маске, које су чувале дух особе која се уздигла духовно, да би била рођена на другом свету. Поступно се маске хуманизују, на карневалу оне не скривају особу, већ намерно разоткривају ниже склоности, које су опасне, које треба истерати, казнити, маскирани демони и патуљци, чудовишта која су резултат неуспелог стварања, животиње и звери из обреда лова које треба убити, демони из обреда излечења, црне магије. Има маске иницијацијских, које су позитивне, оживљавају митове о стварању човека, његове социјалне функције, оне су чувари од деградације – човек умире у старом стању како би се родио у новом, зрелијем. Али ношење маске није безопасно, она има чаробну моћ да ухвати животну снагу, неко може постати обузет другим кога треба уклонити (у психоанализи стргнути маске значи доћи до правог бића). Маске пружају катартички приказ, човек постаје свестан свог места у универзуму, види свој живот и смрт уписане у заједничку драму.

Карактеристике карневала могу се поредити са карактеристикама кола среће: рођење и смрт су тема, космос, равнотежа и правда, наспрам стваралачком тријумфу – постојање смрти и уништења. Ипак, док точак среће одговара ренесансном уверењу о вечном враћању истог, карневал у бароку одговара барокној вери у напредак, спиралном развоју, очараности рађањем и бујањем, слављењу чулности, пркосу пантеизма.

Карневалска процесија стреми увек ка центру, духовном средишту света (пупку света – омфалос). У античко доба то је био Аполонов храм у Делфима, средишња снага ватре, огњишта, у бароку то је моћ Сунца, светлости, разума. Пут ка средишту је прикупљање животне снаге, победа над собом, над појединачним, у тој тачки сусрећу се живот и смрт, ред и хаос, достиже се јединство полова и остварује дивинизација живота.

Алхемијска порука: *Visita interiores terrae rectificando invenies operae lapidem (cuћи у утробу земље, пречишћавајући наћи ћеш камен мудраца)*, витриол, порука је која слави живот, пијанство, вино, Дионизову крв, симбол спознаје, симбол божанске љубави. У карневалу митологија је присутна али и психосоциологија, пијанство и радост карневала, ослобађа егзистенцију од демона чула и истовремено симболизује очишћење духа, то је дозвола да се прекреше закони разума у име трансценденталне светлости (порука Св.Томе у *Песми о бисеру: свукао сам тмину и одену светлост*).

Шта се може додати интерпретацији ових комада што није већ очигледно из тумачења наслова изложеног у претходном тексту? Они имају ширину и сликовитост,

сценичност, која их ближи више Купреновим камерним делима него ранијим комадима за чембало. Као краљевски маестро камерне музике, Купрен је аутор бројних дела која је у сарадњи са својим колегама изводио сваке недеље на двору. Врло често су та камерна дела извођена на два чембала. Свите *Les Nations: La Francoise (La Pucelle), L'Espagnole (la Visionnaire), L'Impériale (L'Astree), La Piémontoise, La Superbe, La Steinkerke, La Sultane, 4 Concerts royaux, 10 Concerts nouveaux* (1724) написани су бар десет година раније за Луја XIV а кринишу их *Les Gouts Reunis, Le parnasse ou l'Apotheose de Corelli, L'Apotheose de Lully* (1725). Наслови ставова су програмски, мелодија једноставна, глатка, деликатно орнаментисана. Ова камерна дела у целини одају француски укус 18. века, способност за рафинман наизглед малих ствари. Италијански стил је апсорбован и у служби француске имагинације, Лилија такође подвргава свом укусу, јер Лили није много користио орнаментацију већ херојски гест лирске трагедије. Ова дела развијена су у интимној атмосфери салона, нису имитација Лилија, него омаж једном прошлом херојском добу, времену Корнеја, Молијера, Расина. Као и у *Апотеозама* атмосфером ова четири комада доминира Аполон и његово уверење да уједињење води перфекцији (Аполон је сакривен у симболици наслова *Les Gondoles de Délos*, јер је Делос његова постојбина). Грандиозност форме овог ронда у коме су скривена још два ронда као слике у слици, намеће се снагом уравнотежујуће хармоније осталим кратким и веома експресивним комадима (блиским италијанској комедији). У комаду Плетиле присутна је музичка дескриптивност како у смислу дочаравања ткања, тако и кидања нити (које је изазвала љубоморна богиња).
Пример 11.

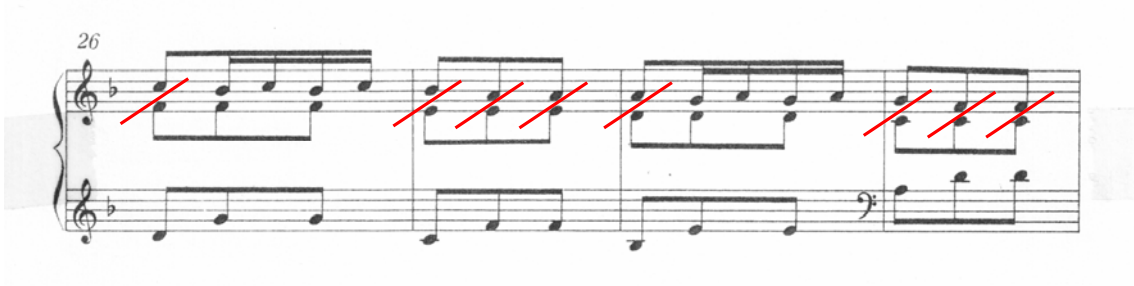


Пример 11: Комад *Les Tricoteuses*, ефекат покиданих нити, тактови 36-39



Слика 16: Веласкез - Преље

У Арлекину постоји простор за убацивање дескриптивних глисанда при репетицији другог дела како би се потенцирао карактер изругивања. Пример 12



Пример 12: Комад *L'Arlequine*, ефекат бурлеске, тактови 26-29

Хармоничан ток воде наслућује се у комаду Гондоле са Делоса, који успоставља асоцијацију са чувомом Аполоновом фонтаном у Версајским вртovima. Пример 13.



Пример 13: Комад *Les Gondoles de Délos*, ефекат фонтане, тактови 1-4

Тежина, тврдоћа и бурлесконост у комаду Сатири козјих ногу потенцирају се брујањем трилера у дубоком регистру и оштрим ударцима у другом делу комада. Пример 14.

Pr^e Partie
Gravement ferme, et pointé

The image shows two parts of a musical score for 'Les Satires Chevre-pieds'. The first part is labeled 'Pr^e Partie' and 'Gravement ferme, et pointé'. It is in 6/4 time and B-flat major. The score shows three measures of music. The first measure has a measure number '21' and '43' below it. The music features a heavy, rhythmic pattern in the right hand, with a wavy line above it indicating a 'diabolical effect'. The left hand plays a steady, rhythmic accompaniment. The second part is labeled 'Seconde partie, qu'on jouë de Suite' and 'Vivement: et dans un goût burlesque'. It is in 2/2 time and B-flat major. The score shows three measures of music. The first measure has a measure number '15' above it. The music features a heavy, rhythmic pattern in the right hand, with a wavy line above it indicating a 'diabolical effect'. The left hand plays a steady, rhythmic accompaniment.

Seconde partie, qu'on jouë de Suite
Vivement: et dans un goût burlesque

Пример 14: Комад *Les Satires Chevre-pieds*, дијаболичан ефекат и удари копита, тактови 1-3 и 14-18

18. *L'Épineuse, Rondeau* – Трновитост

19. *La Pantomime, Gayement et marqué, et d'une grande précision*

Тоналитет фис-мола и његова симболика и јединственост о којој је било речи настају у последњем периоду Купреновог стваралаштва. Тежња употреби модуса који одражава својом природом природу самог чембала као инструмента, његову „трновитост“, суптилну експресију која произилази из саме технике окидања жице, има свој пандан и супротност у делима посвећеним виоли. Херметични свет бас виоле, Купрен дотиче тек у последњој фази стваралаштва. Године 1728. он објављује две свите које имају „погребни тон“ за виолу и басо континуо (чембало и другу виолу), у француској традиција свите радије него сонате, и игара пре него карактерних комада. Само две година касније објавиће последњу, четврту свеску својих комада за чембало. На тај начин симболично, препушта виолу француској традицији, а чембалу додељује способност тумачења новог бритког духа 18. века.

Трновитост самог модуса потенцира са експресивним „окидањем“ обележене аспирације на првом тону и уношењем нових аспирација, најбоље на местима где је цезура уобичајена, а то је испред нота са лигатуром. Пример 15.



Пример 15: Комад *L'Épineuse*, ефекат трновитости, тактови 1-4

20. *L'Auguste, Allemande* – Узвишеност, (посвета краљу Лују XIV)

21. *La Princesse Marie, 3ieme Partie Air dans le goût Polonois, Gracieusement, Sans lenteur, Vivement; Les notes égales; et Marque* – Принцеза Марија“

Ова два комада постављена као супротност један другом још једном потврђују разлику старог и новог доба. Величанственост је нестала са смрћу Лују XIV, нестало је стари стил, и више нико, па ни сам Купрен, неће остварити дела као што су *L'Auguste*, *La Raphaelle* или *Passacaille*. Дошло је до преокрета, хармонија једног прошлог доба заувек је нестала. Остала је само уметност као њен једини траг. Нови стил огледа се у љупкости, тананости, прозрачности, плаветнилу и каприциозности принцезе Марије. Контраст стилова очигледан је у фактури композиција, а извођач може допринети томе одабиром масивног и напротив лаганог тушеа. Пример 16. Пример 17.



Пример 16: Комад *L'Auguste*, ефекат величанственог, тактови 1-2

(Première Partie)

Gracieusement, Sans lenteur

François COUPERIN
1668-1733

A musical score for the piece 'La Princesse Marie'. It shows two staves, treble and bass clef. The music is in 2/2 time. The first measure has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass clef has a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. The second measure has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass clef has a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. There are various ornaments and fingerings indicated throughout the score.

Пример 17: Комад *La Princesse Marie*, ефекат љупког, тактови 1-4

22. *L'Exquise, Allemande* – Изврност, савршенство, такође Кицош, гизделин

23. *Saillie, Vivement* – Лудорија

Комад *Лудорија (Saillie)*, фран. лудорија, досетка, подругљивац) самим нотним текстом не даје нам превише убедљиву слику радости, егзалтације, виртуозности коју наслов претпоставља. Напротив, овај комад прозрачне фактуре, не претерано обогаћен орнаментима, у такту 2/4, у ха-молу, делује резигнирано и меланхолично. Ако покушамо да га упередимо са комадима сличних наслова: *Поскакивање (La Bondisante, XXI ordre)*, *Лакомисленост (L'Evaporée* или смушеност), *Несташко (La Lutine)*, *Шала (Le Petit-Rien)*, *Обест (La Fringante, X ordre)*, само ћемо још више потврдити сумњу у његову веселост. Напротив више додирних тачака у карактеру музичког текста пронаћи ћемо са комадима: *Трач (La Commere, VI ordre)*, *Подмуклост (L'Insinuante, IX ordre)*, *Изругивање (La Badine, V ordre)*, *Млада господа (Les jeunes Segneurs, XXIV ordre)*. Може се наслутити и присуство мотива супротних мотивима из комада *Свитање (Le point du jour, Allemande)*, који подсећа на дане Краља Сунце. Комад *Лудорија* налази се у XXVII ordru, последњи у низу од четири комада: *Гизделин (L'Exquise)*, *Опијумски снови (Les Pavots)*, *Кинези* („цепидлаке“ у жаргону) на самом крају Купреновог опуса, он је својеврсни Купренов епитаф, у ха-молу „тоналитету краја, смрти“, „тоналитету прочишћења кроз патњу“. Често се губи из вида да је барок не само епоха чији је карактер „*flamboyant*“ (пламсајући, блистав, ватрен, необуздан, накићен, нападан, раскошан, разметљив), већ да га одликује „кончетизам“, тј. у темељу барокног уметничког дела стоји врло јасан концепт, (*concetti*, које је Херман Бауер дефинисао као трансформацију идеја: „transformation of a thought through several stages“, „пут од објекта до његовог значења, као метафоре“). Барок је опседнут идејом *tememento mori*, па се барокна уметност може посматрати као систем метафора које се све могу свести на четири основне идеје: смрт, суд, небо и пакао (Томап, 2010: 11). Приступимо ли тумачењу Купреновог комада претпоставивши у њему присуство концепта, метафоре, присуства идеје да је цео свет јединствен и уређен по рационалној замисли и тако „најбољи од свих могућих светова“, доћи ћемо до инспирације за интерпретацију коју не бисмо могли назрети из самог нотног текста. Купренов комад *Лудорија*, његов последњи комад, настао у дугом периоду болести, разочарења и ишчекивања смрти, његов је епитаф, порука да је и сам као и многи његови савременици желећи да свој живот учини изузетним, изванредним попут кицоша,

гизделина, био жртва многих заблуда и снова који су ишчезли попут опијумских маштарија, да су његова настојања, а и настојања других из његовог окружења, била често узалудно претеривање и цепидлачење, да је једном речи живот који напушта „лудорија“. Ако је улога човека у „великом светском театру“ (у складу са Калдероном метафором израженом комадом „El Gran Teatro del Mundo“), аналогна улози коју има глумац у комедији у којој је главни режисер и аутор недокучивог а ипак присутног поретка ствари сам Бог, онда је та комедија, та лудорија, наша једина судбина, наш живот. Нема правога веселја али не више ни патње ни горчине, остаје само лакоћа коју доноси спознаја, али и озбиљност коју намеће близина смрти. Минијатурни, лежерни комад *Лудорија* није ни шала ни иронија, то је осмех који се издиже из туге, „осмех кроз сузе“.

И ова два комада као и претходна два представљају лице и наличје, овог пута не француског стила уопште, већ личног Купреновог стила. Оба комада припадају типу алеманде, отменој мисаоној игри којој је Купрен подарио своје најлепше странице, а која се у француској музици појављује у два типа једном споријем и драматичнијем и другом бржем и лежернијем. Пример 18. Пример 19.



Пример 18: Комад *L'Exquise*, ефекат изврсног, алеманда првог типа, тактови 1-2



Пример 19: Комад *Saillie*, ефекат шале, алеманда другог типа, тактови 1-4

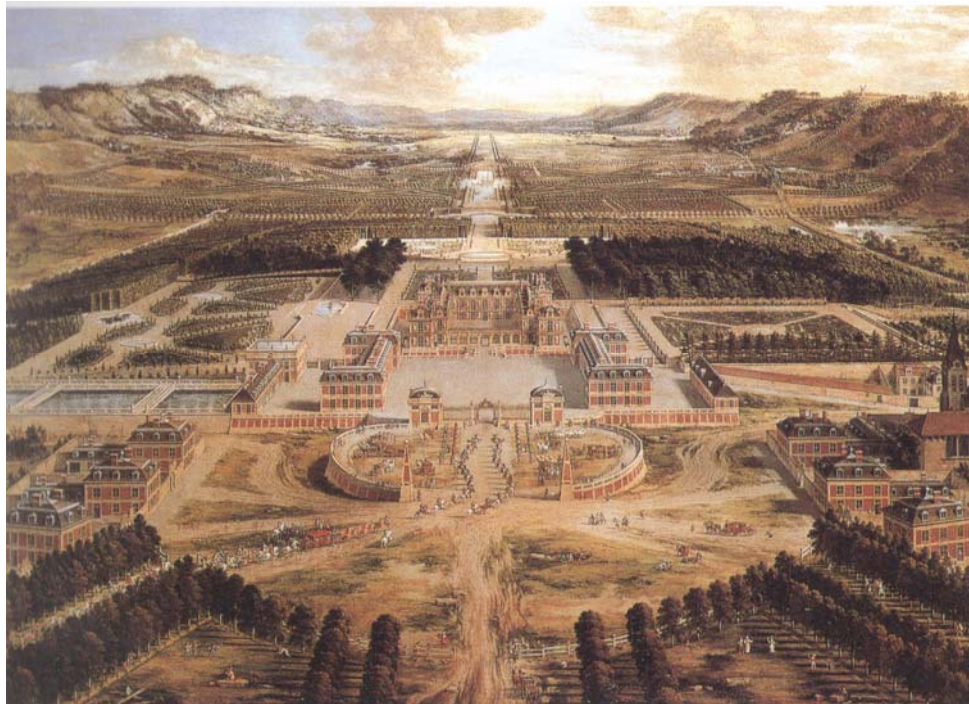
24. *Passacaille*

Ово дело демонстрира Купренов хармонски језик. На врхунцу расправа око француског и италијанског стила које су растрзале Париз крајем 17. века заговорници страног стила говорили су о хармонском изазову италијанске музике наспрам „стидљивости“ француске. Под италијанским утицајем француски композитори су почели да користе импликације тоналности и експресивна својства хармоније. Већ у делима композитора 17. века Луја Купрена (његова чувена *Passacaille*) постоје моменти снажне дисонантне хармоније који су били више резултат личне особености него страних утицаја. Иако је Купрен написао: „*више волим оно што ме дупа од оног што ме изненађује*“⁴⁵ у последњој свесци својих комада и он користи експресивност хроматике, али на специфичан начин. У смислу тоналне стабилности и предвидљивости дисонанца делује у италијанском стилу као поремећај. У Купреновој музици на француски начин дешавају се мали „додире четкицом“ (*brushstrokes*) какви се никад не би појавили у италијанском стилу (они би радије размишљали о модулацији и промени тоналитета када желе снажан ефекат) који уносе фасцинантне боје у музику. У комаду *La Misterieuse*, на пример, има одсек у коме се тон „бе“ појављује у а молу, као и истовремену појаве тонова „де“ и „дис“ у истом такту. То су фасцинантни додире за онога који је навикао на стил, и ефектни су баш зато што су ретки (Tunley, 2010: 119). У Купреновој Пасакаљи хармонски језик је тако богат да истовремено присуство хроматских тонова проналазимо у готово сваком такту. Пример 20.

Иако је доминантни ефекат Купренових комада дворска грациозност са благом дозом хумора, она има и своје тамне сенке које нас подсећају да то нису само рефлексije једног идеализованог света, већ уједно и нашег сопственог. Експресивна снага Купреновог стила дугује и француском и италијанском. Његов музички стил досегао је поларитете француске класичне традиције и италијанског барока некад их раздвајајући а други пут уједињујући. Такође, његова инспирација су истовремено друштво у ком је живео *comédie humaine* као и идеализовани, недодирљиви „други свет“ у који само велики уметници успевају да нас пренесу. А тај се свет може ипак најбоље изразити само језиком бескрајно префињеним, као што је то Купренов.

⁴⁵ “*I love much better the things which touch me than those which surprise me*” (Tunley, 2010: 118).

Пример 20: Комад *Passacaille*, перфекција хармонског језика, тактови 1-17



Слика 17: Пјер Пател – Поглед на Версајске вртове из птичје перспективе

Закључак

У есеју *Аутентичност и рана музика* Кејџон (Keenan, 1988) поставља питање шта представља покрет аутентичне интерпретације, да ли је то само откривање старе музике, инструмената, историјске извођачке техника на њима или целокупне естетике. Успех старе, ране, музике евидентан је у последњим деценијама, али долази првенствено због убедљивости, ентузијазма извођача који освајају публику. Данас кад су принципи историјски оријентисане извођачке праксе широко прихваћени, поставља се питање шта је то „аутентичан“ приступ. Историјски веран начин интерпретације у смислу инструмената, технике, орнаментације и других елеманата стила не може обезбедити ништа више од занатског савршенства „artistry” (Ibid, 12), али свакако остаје на снази тврђење да приступ који поштује композиторово време има више шансе да оствари „звучни свет“ који је композитор имао на уму (и самим тим „добро извођење“) него онај приступ који то не поштује. Упрошћено разумевање самог појма „аутентичности“ неће донети добре резултате. Употреба историјских инструмената („period instruments“), у рекреацији старе музике је значајан фактор али изнад њега су музичко разумевање, културни и социјални контекст, акустички предуслови, ситуације у којима је долазило до извођења а које нису искључиво концертне, релација између композитора, публике, извођача и ученика.

Поставља се питање шта се дешава у тренутку када музиколошка сазнања треба да се претворе у акцију. Поставља се питање сврхе историјског истраживања – да ли је она једноставно у томе да се открије „како је то некад било“. Прошлост је немогуће у потпуности објективно реконструисати, она егзистира само кроз призму нашег сопственог виђења. Колико ја далек пут од симплификације онога који игнорише историјску праксу до свесног одабирања и занемаривања одређених података, без кога би практичне одлуке било немогуће донети, од стране онога ко има довољно знања о историји? Пут ка перфекцији интерпретације неминовно је практичан пут оптималне активности усмерене ка недостижном идеалу. Аутентичност почива на релацији између информисаности и разумевања, јер интерпретација подразумева неминовност посредовања („медијацију“) извођача. Музика (осим оне која је препуштена аутомату, машини) настаје кроз поступак извођења, а интерпретација музике уједињује

аутентичност свих фактора извођења: техничких, стилских, концептуалних. Пошто је извођач једини „канал“ кроз који аутентична интерпретација може бити остварена кључно је формирање извођачевог разумевања. Тај проблем је настао оног момента кад је се функција композитора раздвојила од функције извођача, то је есенцијални проблем не само музичке педагогије већ уметничке извођачке праксе. У неким историјским случајевима сам композитор и дело налазе се на прелому епоха и стилова, било да живе у време транзиције стилова „кретање по вертикали“ или да одласком у другу средину преносе и примају одређене утицаје „кретање по хоризонтални“, или оба, па одређена уметничка дела већ у себи крију амбивалентност две или више могућности аутентичне интерпретације. Епоха барока је управо доба у коме се уметничка кретања интензивирају, а није још дошло до рађања јединственог уметничког стила. Треба поставити питање колико је фиксна била композиторова замисао, шта је оно што смо обавезни да поштујемо, а који су то моменти које је сам композитор видео као варијабилне, које је одлучио да препусти извођачу. Можда се управо у том простору слободе крије тајна интерпретативне уметности. Аутентичност и маниризам су непомирљиве категорије у уметности, а опасност од њиховог изједначавања је највећа управо у извођачким уметностима. Лична посвећеност је неопходна врлина извођача. Да би се остварила аутентичност извођења потребни су имагинација, виталност, трагање за значењем. Филип Брет (Ibid, 18) тврди да ће „савремени интерпретатор ране музике достићи зрелост када буде могао да преиспита и стави под сумњу сопствено јако интуитивно осећање за ту музику“, можемо додати „и устаљену извођачку традицију“.

Ричард Тараскин у есеју *The Pastness of the Present and the Presence of the Past* (Kenyon, 1988) разликује два облика тежње за аутентичношћу: 1. „унутрашњи“ у духу, емоцијама, и види њену реализацију у ефекту извођења а 2. „спољашњи“ реализацију види у звуку. То је разлика између идеализма првог и позитивизма другог. Тараскин се залаже за аутентичну интерпретацију која треба да рестаурацијом музике прошлог доба доведе то дело до безвремене константности. Разликује извођача „као интерпретатора“ од извођача као „преносиоца“. Пре Коперника човек није био центар универзума, после Коперника јесте. То сазнање води виталистичкој естетици музике (по којој је музика језик емоција и природе наше егзистенције која је у теловљена у кретању, динамици, флукуацији темпа и интензитета). Њој се супротставља „геометризована уметност“, која теловљује тенденцију ка апстракцији. „Док је

натуралистичка уметност резултат срећне пантеистичке релације између човека и спољног света, тенденција ка апстракцији је напротив појављује се код оних чији је однос према спољном свету управо супротан“... ако потражимо латински корен термина апстракција долазимо до појма повлачење”⁴⁶. Купрен је истовремено идеалист и виталист, онтолог и психолог. То јединство може пронаћи само талентовани извођач.

Купрен поставља тешке изазове извођачу својих комада. Одликују га раскошна орнаментација и многи бриљантни и виртуозни комади. Добра чембалистичка техника није довољна, међутим, нити је гаранција убедљиве интерпретације Купрена већ осећај за француски стил генерално, у коме Купрен заузима посебно место. Погрешно би било посматрати га одвојено од традиције Данглбера, Луја Купрена, Шамбоњера, мада је он остварио потпуно самосвојан стил. Традицију неметричке музике напустио је само у начину записивања али јој веома дугује. Лиризам дугује Лују Купрену, отмену орнаментацију Шамбоњеру, озбиљност и драматику Данглберу, а питорескност галској традицији. Оригиналност његовог стила је у изузетној разноврсности стилова и техника као и у изванредној музичкој имагинацији. Део те оригиналности дугује сусрету са италијанском традицијом. Тмурна елоквенција неметричке музике Луја Купрена (као и Купренових савременика Лебега, Жакет де ла Гер, Данглбера Маршана, Клерамбоа, Ле Руа, Рамоа) код њега се претвара у префињену реторичку експресију. Инструменти које користи су спинет и чембало максималне префињености и лаког механизма. Купренова форма „ордр“ – свита игара у истом модусу (води порекло од италијанског *ordine* и трио соната Ђовани Батиста Бревја из 1693), није била прихваћен термин код његових савременика. Она у себи уједињује концепцију „универзалне хармоније“ и тумачење тоналитета као „редова“. Ставови у ордру представљају музичке синониме изведене из основне идеје којој је посвећен „ред“. Купрен од самог почетка ужива у давању наслова и та пракса га постепено води ка карактерним комадима. Многи су повезани са друштвом, Derek Connop каже : „комуникативна снага музике је несумњиво увећана разумевањем наслова, поготову што многи имају ироничан став или скривено значење, јер, као додавање екстрамузичке димензије, они могу истовремено да расветле неке аспекте музике. Ако је разумевање наслова пожељно за слушаоца, оно је свакако од виталног значаја за извођача, јер може имати

⁴⁶ “while a naturalistic art is the result of happy pantheistic relation between man and outside world, the tendency to abstraction, on the contrary, occurs in races whose attitude to the outside world is the exact contrary of this...” “translate withdrawal into Latin roots and you get abstraction” (Kenyon, 1988: 161)

значајан утицај на начин на који комад треба да се свира.⁴⁷ “Наша музика било да је за виолину, чембало, виолу или неки други инструмент, увек изгледа тежи да изрази неко осећање⁴⁸“ каже Купрен, наглашавајући да Французи чак и метар и темпо посматрају као одређено расположење. Ипак, погрешно би било мислити да лепота Купренове музике зависи од ефекта немузичких елемената, они су само додатна чар, а његово музичко значење базира на „музичкој имагинацији“, јер у свом музичком језику он је достигао перфекцију.

⁴⁷ “*the communicative power of the music is undoubtedly increased by an understanding of the titles, particularly when so many turn to indicate an ironic stance or hidden meaning, for, as well as adding an extra musical dimension, they may also clarify the implications of certain aspects of the music. If an understanding of the titles is desirable for the listener, it is surely vital for the performers, since it may well have a significant influence on the way a piece should be played*” (Tunley, 2010, str.109)

⁴⁸ “*Our music, whether it be for violin, harpsichord, viol or any other instrument, always seems to want to express some sentiment*” (Ibid)

Поговор

Музика се бави суштином постојања: проблематиком времена, трајања, живота. Човек не може поново да урони у исту реку, не може ни да понови доживљај исте музике, музика освешћује његову трансформацију и пролазност. Људска бића су суочена са неухватљивошћу садашњости, прати их ехо претходног искуства и испуњава пројекција очекиване будућности- музика их упућује на то да је постојање присуство у садашњости. Музика је пут ка спознаји истине, јер истина је спој логоса и праксе. Музика је звучни вртлог, бездан, понирањем у музику човек понире у сопствено биће. Музика измиче сваком правилу и свакој законитости, сједињавањем са музиком човек налази своју слободу. Музика је свест о пулсацији била света.



Слика 18: Жан-Батист Тиби – Аполонова фонтана у Версајским вртовима

Литература

- [1] Абрамовић, Велимир, *Никола Тесла светлост која се не гаси*, Нови Сад, Православна реч, 2011.
- [2] Antony, James R., H. Willey Hitchcock, Edward Higginbottom, Graham Sadler, Albert Cohen, *French Baroque Masters*, London, Macmillan London Limited, 1986, 318
- [3] Antony, James R., *French Baroque Masters from Beaujoyeux to Rameau, revised edition*, London, B.T. Batsford Limited, 1978, 455
- [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), 449
- [5] Badiou, Alain, *Handbook of Inaesthetics*, translated by Alberto Toscano, Stanford, California, Stanford University Press, 2005, 152
- [6] Badiou, Alain, *Manifeste pour la philosophie*, Paris, Editions du Seuil, 1989, 93
- [7] Baumgarten, Aleksander Gotlib, *Filozofske meditacije o nekim aspektima pesničkog dela*, preveo s latinskog Aleksandar Loma, Beograd, BIGZ, 1985, 87
- [8] Baumont, Olivier, *Couperin, le musicien des Rois*, Paris, Gallimard, 1998, 128
- [9] Beaussant, Philippe, *Francois Couperin*, Paris, Librairie Artheme Fayard, 1980, 596
- [10] Becker, George, *Manuel des Etudes litteraires francaises, XVII siecle*, Coulomiers/Paris, Librairie Hachette, 1947, 264
- [11] Bouissou, Sylvie, *Vocabulaire de la musique baroque*, Paris, Minerve, 1996, 239
- [12] Bukofzer, Manfred F., *La musique baroque*, traduit de l'americaian par Claude Chauvel, Denis Collins, Frank Langlois, Nicole Wild, Paris, Editions Jean-Claude Lattes, 1988 (by New York, Norton & Company, 1947), 485
- [13] Chastel, Andre, *L'Art francais, ancien regime 1620–1775*, Paris, Flammarion, 2000, 255
- [14] Chevalier, J. and Gheerbrant, A., *Rječnik simbola*, Nakladni zavod MH, Zagreb, 1983.
- [15] Coleman, Francis X.J., *The Harmony of Reason: A Study in Kant's Aesthetics*, University of Pittsburgh Press, 1974, 221
- [16] Couperin, Francois, *L'Art de toucher le Clavecin*, Leipzig, Veb Breitkopf & Hartel Musikverlag, 1977, 39
- [17] Чанак, Милош, *Математика и музика, истина и лепота, једна златна хармонијска нит*, Београд, Завод за уџбенике, 2009, 178
- [18] Dalhaus, Karl, *Estetika muzike*, prevela s nemačkog Vera Stojić, Novi Sad, Književna zajednica Novog Sada, 1992, 141
- [19] Dart, Thurston, *The interpretation of music*, London, Hutchinson University Library, 1969 (First published 1954), 190

- [20] Делез, Жил, Феликс, Гатари, *Шта је филозофија?*, Сремски Карловци, Нови Сад, Издавачка књижевница Зорана Стојановића, 1995, (Наслов оригинала: Gilles Deleuze/ Felix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie*, Les Editions de Minuit, Paris, 1991), 277
- [21] Didier, Beatrice, *La musique des lumieres, Diderot-L'encyclopedie-Rousseau*, Paris, Presses Univerisitaires de France, 1985, 479
- [22] Didro, Deni, *O poreklu i prirodi lepoga*, prevod Radmila Miljanić, Beograd, Izdavačko preduzeće "Rad", 1962
- [23] Dolmetsch, Arnold, *The Interpretation of the Music of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, Seattle and London, University of Washington Press, 1969, (First published 1915), 494
- [24] Donaldson, John, *The Elements of Bauty. Also, Reflections on the Harmony of Sensibility and Reason*, New York, Garland Publishing, 1970, 119
- [25] Donington, Robert, *The Interpretation of Early Music*, London, Faber and Faber, 1989 (First published in 1963), 766
- [26] Dorfles, Đilo, *Pohvala disharmoniji. Umetnost i život između logičkog i mitskog*, preveo sa italijanskog Dejan Ilić, Novi Sad, IP Svetovi, 1991, 192
- [27] Eko, Umberto, *Istorija lepote*, (prevod Dušica Todorović-Lakava), Beograd, Plato, 2004, 437
- [28] 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
- [29] Fader, Don, *Philippe II d'Orleans's "chanteurs italiens", the Italian cantata and the gouts-reunis under Louis XIV*, Oxford University Press, Early Music, Vol. XXXV, No.2, 2007, 237–249
- [30] Ferguson, Donald N., *Music as Metaphor. The Elements of Expression*, Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1973, 187
- [31] Ferguson, Howard, *Keyboard Interpretation*, Oxford, Oxford University Press, 1975,
- [32] Гадамер, Ханс Георг, *Похвала теорији–филозофски есеји*, избор и превод Саша Радојчић, Београд, Октоих, 1996, (наслов изворника: *Lob der Theorie*, Frankfurt a/M., 1982, 163
- [33] Gadamer, Hans-Georg, *Filozofija i poezija*, prevod Saša Radojičić, izbor Milo Lompar, Beograd, Službeni list SRJ, 2002, 245
- [34] Гадамер, Ханс-Георг, *Ум у доба науке*, превод с немачког Сузана Спасић, избор текстова Илија Марић, Београд, Плато, 2000, 257
- [35] Geminiani, Francesco, *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick*, New York, Da Capo Press, 1969
- [36] Goldman, Lisjen, *Skriveni Bog, studija tragične vizije u Paskalovim Mislama i Rasinovom pozorištu*, prevod studije o Paskalu Mirjana Zdravković, prevod studije o Rasinu Nikola Bertolino, Beograd, BIGZ, 1980, 560

- [37] Gombrich.E.H., *Art and Illusion; a study in the psychology of pictorial representation*, Oxford, Phaidon press limited, 1959
- [38] Gostuški, Dragutin, *Vreme umetnosti, prilog zasnivanju jedne opšte nauke o oblicima*, Beograd, Prosveta, 1968
- [39] Grevs, Robert, *Grčki mitovi*, prevodilac Boban Vein, Beograd, Familet, 1999, 605
- [40] Grlić, Danko, *Izazov negativnog*, Zagreb–Beograd, Naprijed–Nolit, 1988, 287
- [41] Grlić, Danko, *Estetika IV. S onu stranu estetike*, Zagreb, Biblioteka Naprijed, 1978, 397
- [42] Hammond, Frederick, *Girolamo Frescobaldi*, Cambridge, Massachusetts, and London England, Harvard University Press, 1983
- [43] Heninger, S.K.Jr., *Touches of Sweet Harmony. Pythagorean Cosmology and Renaissance Poetics*, San Marino, California, The Huntinton Library, 1974, 446
- [44] Hogwood, Christopher, *Handel*, Bath, The Pitmann Press, 1984, 312
- [45] Ives, Margaret C., *The Analogue of Harmony, some reflections on Schiller's Philosophical Essays*, Pittsburgh, Duquesne University Press, 1970, 125
- [46] Kajoa, Rože, *Igre i ljudi: maska i zanos*, (preveo Radoje Tatić) Beograd, Nolit, 1965, 235
- [47] Kennedy, Michael, associate Editor Joyce Bourne, *The Concise Oxford Dictionary of music*, Oxford New York, Oxford University Press, 1996
- [48] Kenyon, Nicholas, ed, *Authenticity and Early Music, a symposium*, New York, Oxford University Press, 1988, 219
- [49] Kirkpatrick, Ralph, *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, 1968, 485
- [50] Klop, C.G. *Harpsichord tuning*, Garderen (Holland), Werkplaats voor clavecimbelbouw, 1974, 30
- [51] Koenigsberger, Dorothy, *Renaissance Man and Creative Thinking. A History of Concepts of Harmony 1400–1700*, Hassocks, Sussex, Great Britain, The Harvester Press Limited, 1979, 284
- [52] Лажбниц, Готфрид Вилхелм, *Начела природе и милости утемељена на уму–Монадологија*, превод Милорад Љ. Миленковић, Врњачка Бања, Св.Симеон Мироточиви, 1989, (наслов оригинала: Gottfried Wilhelm Leibniz, *Principes de la Nature et de la Grace fondees en Raison/Monadologie*), 87
- [53] Levi, Majkl, *Istorija slikarstva. Od Đota do Sezana*, prevod Draginja Pervaz, Beograd, Izdavački zavod Jugoslavija, 1975
- [54] Magnard, Pierre: "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
- [55] Marchall, Robert L., ed, *Eighteenth-Century Keyboard Music*, New York, Schirmer Books, 1994, 443

- [56] Марић, Илија, *На ефеском путу, Мали огледи: Улога лепоте у природи, Вера и знање, О аутентичном песнику*, Београд, Плато, 2006, 87–105
- [57] Mellers, Wilfrid, *Francois Couperin and the French Classical Tradition*, London, New York, Dover Publications, Inc., 1968, 408
- [58] Mersenne, Marin, *Harmonie vniverselle, contenant la theorie et la pratique de la Mysiqve, 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, MDCXXXVI, Free public domain sheet music from IMSLP / Petrucci Music Library, download: 26.06.2011
[http://imslp.org/wiki/Harmonie_universelle_\(Mersenne,_Marin\)](http://imslp.org/wiki/Harmonie_universelle_(Mersenne,_Marin))
- [59] Mlodinov, Leonard, *Euklidov prozor*, Beograd, Laguna, 2005,
- [60] Morgan, Robert P, *Tradition, Anxiety, and the Current Musical Scene*, in *Authenticity and Early Music*, edition Kenyon, Oxford University Press, New York, 1988
- [61] Nietzsche, Friedrich, *Rođenje tragedije ili Helenstvo i pesimizam*, Prijevod Vera Čičin-Šain, Zagreb, GZH 1983, 155
- [62] Paillard, Jean-Francois, *La musique francaise classique*, Paris, Presses universitaires de France, 1973, 128
- [63] Panofsky, Erwin, *Idea, prilog istoriji pojma starije teorije umetnosti*, Bogovađa, Samostalno izdanje, 1997, 183
- [64] Павловић, Бранко, *Ерос и дијалектика, огледи из грчке филозофије*, Београд, Плато, 1997, 332
- [65] Паскал, Блез, *Мисли*, превод Бранко Станисављевић, Београд, Етхос, 2006, 395
- [66] Peić, Matko, *Francuski slikari XVIII stoljeća*, Zagreb, Zora, 1967, 253
- [67] Петровић, Сретен, *Увод у античку реторику*, Ниш, Градина, 1972, 82
- [68] Platon, *Dijalozi Teetet (ili o znanju, istraživački dijalog) i Fileb (ili o nasladi, etički dijalog)*, preveli s grčkog Veljko Gortan, Milivoj Sironić, Zagreb, ITRO «Naprijed», 1979, 196
- [69] Platon, *Država*, preveli Albin Vilhar i Branko Pavlović, Beograd, BIGZ, 1976, 415
- [70] Plutarh, *O muzici*, sa starohelenskog preveo uvodnu studiju i komentare sačinio Dr. Marko Višić, Odnos muzike i poezije u drevnoj Heladi, Beograd, Sfairos, 1997, 203
- [71] Popović-Mladenović, Tijana, *Procesi panstiliškog muzičkog mišljenja*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu, katedra za muzikologiju, 2009, 533
- [72] Popović, Berislav, *Muzička forma ili smisao u muzici*, Beograd, Clío, 1998, 382
- [73] Скарпета, Ги, *Повратак барока*, с француског превео Павле Секеруш, Нови Сад, Светови, 2003, (Наслов изворника: Gui Scarpetta, L'Artifice, Bernard Grasset, Paris, 1988), 312
- [74] Stojanović, Dragan, *O idili i sreći; heliotropno lutanje kroz slikarstvo Kloda Lorena*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci Novi Sad, 1991, 181

- [75] Šeling, F.V.J. *Filozofska istraživanja o suštini ljudske slobode i o predmetima koji su s tim povezani*, Nova Pazova, Bonart, 2001, 93
- [76] Štajner, Rudolf, *Mistika u rađanju duhovnog života Novoga doba i njen odnos prema modernom shvatanju sveta*, preveo s nemačkog Vojislav Janković, Beograd, Sfairos, 1988, (naslov izvornika: *Die Mystik im Aufgange des neuzeithichen Geistesleben und ihr Verhältnis zur modernen Weltanschauung*, Stuttgart, 1924), 154
- [77] Taruskin, Richard, *The Pastness of the Present and the Presence of the Past*, in *Authenticity and Early Music*, edition Kenyon, Oxford University Press, New York, 1988
- [78] Todorov, Cvetan, *Simbolizam i tumačenje*, preveo Jovica Aćin, Novi Sad, Bratstvo–Jedinstvo, 1986, 182
- [79] Toman, Rolf. Edit. *Baroque*, original title *Barock*, Tandem Verlag GmbH, 2004 h.f.ullman is an imprint of Tandem Verlag GmbH, 2010, 500
- [80] 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, 115–136
- [81] Tunley, David, *Fraçois Couperin and the perfection of music*, Ashgate Publishing Limited, England, 2004
- [82] Unamuno, Migel de, *O tragičnom osećanju života*, prevela s kastiljanskog Olga Košutić, Beograd, Dereta, 1991, 289
- [83] Uzelac, Milan, *Filozofija muzike*, Novi Sad, Stylos, 2007, 392