

Универзитет уметности у Београду
Факултет музичке уметности
Полиинструментална катедра

Милан Поповић

ИНТЕРПРЕТАТИВНЕ ВЕЗЕ ИЗМЕЂУ ФРАНЦУСКЕ МУЗИКЕ ЗА
КЛАВИЈАТУРНЕ ИНСТРУМЕНТЕ 18. И 20. ВЕКА.

докторски рад

ментор

ред. проф. Зорица Ћетковић

коментор

ред. проф. др Драгољуб Шобајић

Београд 2012

Садржај:	страна
Списак илустрација	V
Списак нотних примера	VI
1. Уводна реч	1
1.1. Форма рада	4
2. ПРВИ ДЕО: ОПШТЕ КАРАКТЕРИСТИКЕ ФРАНЦУСКЕ КЛАВИЈАТУРНЕ МУЗИКЕ У 18. И 20. ВЕКУ	
2.1. Француска музика за чембало у 18. веку – уводне напомене.....	7
2.2. Развој чембала до 18. века.....	10
2.3. Композитори и литература у 18. веку.....	16
2.4. Жанрови француске чембалистичке музике 18. века.....	23
2.5. Садржаји француских свита	
2.5.1. Играчки ставови.....	24
2.5.2. Карактерни комади.....	26
2.5.3. Неметрички прелудијум	27
2.5.4. Томбо.....	30
2.5.5. Рондо	30
2.5.6. Варијационе форме.....	31
2.6. Декаденција и пад.....	32
2.7. Повратак чембала на музичку сцену у 20. веку.	
Развој модерног инструмента.....	36
2.8. Композитори и литература за клавијатурне инструменте у Француској у 20. веку.....	45

3.	ДРУГИ ДЕО: СТИЛСКЕ ВЕЗЕ ИЗМЕЂУ ФРАНЦУСКЕ КЛАВИЈАТУРНЕ МУЗИКЕ 18. И 20. ВЕКА	
3.1.	Везе у формама.....	50
3.1.1.	Габријел Форе, свита <i>Маске и Бергамаске</i> (<i>Masques et Bergamasques</i> , op. 112, 1918).....	53
3.1.2.	Клод Дебиси, <i>Бергамска свита (Suite Bergamaskue, 1905.)</i>	53
3.1.3.	Морис Равел, <i>Омаж Купрену (Le tombeau de Couperin, 1914)</i>	54
3.1.4.	Франсис Пуланк, <i>Француска свита према Клоду Жервеу</i> , (<i>Suite Francaise d' apres Claude Gervais, 1935</i>).....	56
3.2.	Везе у фактури и мелодијском покрету.....	58
3.2.1.	Морис Равел, <i>Форлан (Омаж Купрену)</i>	61
3.2.2.	Мелодијске карактеристике <i>Француске свите</i> Франсиса Пуланка.....	66
3.2.3.	Мелодијске и фактурне карактеристике <i>Инсектаријума и</i> <i>Два комада за чембало</i> Жана Франсеа.....	70
3.3.	Карактеристике и сличности орнаментације француске музике 18. и 20. века.....	72
3.4.	Карактеристике прстореда француске клавијатурне музике у 18. и 20. веку.....	79
4.	ТРЕЋИ ДЕО: ИНТЕРПРЕТАТИВНЕ КАРАКТЕРИСТИКЕ ФРАНЦУСКЕ КЛАВИЈАТУРНЕ МУЗИКЕ 18. И 20. ВЕКА	
4.1.	Регистрација у чембалистичкој музици.....	84
4.1.1.	Могућности регистрације на барокном чембалу.....	85
4.1.2.	Регистрација на модерном чембалу.....	89
4.1.3.	Проблеми у регистрацији.....	90
4.1.4.	Регистрација у служби динамике.....	94
4.1.4.1.	А. Форкре – <i>Леклер (Le Leclair)</i> , четврти став из друге свите за чембало.....	95
4.1.4.2.	Жан Франсе – <i>Стонога (La Scolopendre)</i> из свите <i>Инсектаријум</i>	97

4.1.5.	Регистрација у служби оркестрације.....	100
4.1.5.1.	Франсис Пуланк – <i>Мали милитарни марш (Petite marche militaire)</i>	101
4.1.4.2.	<i>Тужбалица (Complainte)</i>	101
4.1.5.3.	<i>Сичилијана (Sicilienne)</i>	102
4.2.	Могућности транскрибовања за чембало.....	103
4.2.1.	Транскрибовање клавирских дела за чембало. Шта и зашто се транскрибује.....	105
4.2.2.	Практични проблеми приликом транскрипције.....	106
4.2.3.	Остали аспекти транскрипција.....	111
4.3.	Чембалистичке школе у двадесетом веку. Карактеристике и разлике у интерпретацији....	112
5.	Закључак.....	120
	Нотни прилози.....	126
	Литература.....	142

Списак илустрација:

Слика бр.	страна
1. Механизам француског двомануалног чембала.....	13
2. Чембало градитеља Паскала Таскана и Жана Жермена.....	15
3. Франсоа Купрен, портрет.....	19
4. Жан-Филип Рамо, портрет.....	19
5. Андре Буи: <i>Ла Бар и други музичари</i> (око 1710.).....	22
6. Ванда Ландовска.....	38
7. Плејелово модерно чембало <i>Модел Ландовска</i>	40
8. Нојпертово модерно чембало <i>Модел Бах</i>	42
9. Копија барокног чембала	44
10. Франсис Пуланк	50
11 Жан Франсе	50

Списак нотних примера:

Пример бр.	страница
1. Л. Купрен, факсимил прелудијума у а-молу, одломак.....	29
2. Ж. Франсе, <i>Инсектаријум – Стонога</i> , почетак става.....	60
3. Ж. Франсе, <i>Инсектаријум – Бубамара</i> , почетак става.....	60
4. Ф. Купрен, <i>4. Краљевски концерт – форлан</i> , тема рондоа.....	62
5. М. Равел, <i>Омаж Купрену – форлан</i> , одломак.....	62
6. Ф. Купрен, <i>4. Краљевски концерт – форлан</i> , други куплет.....	63
7. М. Равел, <i>Омаж Купрену – форлан</i> , одломак.....	63
8. Ф. Купрен, <i>4. Краљевски концерт – форлан</i> , трећи куплет.....	64
9. М. Равел, <i>Омаж Купрену – форлан</i> , одломак.....	64
10. Ф. Купрен, <i>4. Краљевски концерт – форлан</i> , четврти куплет.....	65
11. М. Равел, <i>Омаж Купрену – форлан</i> , одломак.....	65
12. К. Жерве, <i>Бранл</i>	67
13. Ф. Пуланк, <i>Француска свита – Бургоњски бранл</i> , одломак.....	68
14. К. Жерве, <i>Енглеска павана</i> , одломак.....	69
15. Ф. Пуланк, <i>Француска свита – Павана</i> , одломак.....	69
16. Ф. Пуланк, <i>Француска свита – Звона</i> , одломак.....	70
17. Табела украса из збирке д' Англберових <i>Комада за чембало</i>	75
18. а) М. Равел, <i>Омаж Купрену – менует</i> , почетак.....	78
б) М. Равел, <i>Омаж Купрену – форлан</i> , т. 79.....	78
в) Ф. Пуланк, концерт <i>У природи</i> , 1. ст, одломак.....	78
г) Ф. Пуланк, концерт <i>У природи</i> , 2. ст, одломак.....	78
19. Ж. Ф. Рамо, факсимил менуета у Це-дуру.....	81
20. М. Корет, алеманда у Де-дуру, одломак.....	82
21. Ф. Купрен, <i>Уметност свирања на чембалу – први прелудијум</i> , одломак....	83
22. М. Равел, <i>Омаж Купрену – менует</i> , одломак.....	83
23. Ж. Франсе, <i>Инсектаријум – Јеленак</i> , одломак.....	98
24. Ф. Пуланк, <i>Француска свита – Тужбалица</i> , одломак.....	108

25. Ф. Пуланк, 2. став концерта <i>У природи</i> , одломак.....	108
26. Л. Купрен, прелудијум Це-дур, одломак.....	110
27. М. Равел, <i>Омаж Купрену – менует</i> , одломак.....	111

1.1 Уводна реч

Француска музика за чембало 18. века има посебно и важно место у целокупном развоју европске барокне чембалистичке литературе. До тог периода, чембало је у европској музичкој пракси имало вишеструку намену, од којих је најважнија била улога хармонске подршке, тј. континуа. Са друге стране, солистичка литература намењена чембалу често се могла изводити и на другим клавијатурним инструментима, будући да композитори дуго времена нису оформили свест о посебностима чембала и његовим изражајним могућностима.

Развој солистичке литературе за чембало почео је у Француској упоредо са усавршавањем градње инструмента. Композитори 18. века су користили специфичности инструмента и настале су композиције чија је интерпретација била намењена искључиво чембалу; због тога Француску можемо сматрати својеврсном колевком солистичке литературе за чембало. Врхунац чембалистичке музике дат је у делима Франсоа Купрена, Жан-Филипа Рамоа, Антоана Форкреа, који су максимално искористили све музичко-техничке могућности инструмента. Ове композиторе (уз многе друге) данас сврставамо под одредницу *француски клавсенисти*.

Током 18. века, у француској чембалистичкој пракси су устаљене поједине музичке форме и жанрови. Главно место припада свити која је укључивала (традиционалне) играчке ставове и ставове са програмским насловима – карактерне комаде (претече *клавирске минијатуре* чији ће развој почети у 19. веку). Још једна француска форма која је ушла у свиту је *рондо*. И док су се неке форме усталиле, друге су, попут француског *неметричког прелудијума*, полако изашле из праксе, или је принцип њихове интерпретације промењен. Свите неких композитора (Купрен и Рамо нпр.) су задржале традиционалне играчке ставове, док свите неких других композитора (поменимо Форкреа и Корета) у највећем броју садрже само програмске минијатуре. Управо овакав *програмски* тип свите ће бити инспирација композиторима који ће у 20. веку писати музику за клавијатурне инструменте.

Француска музика за чембало је опстала све до краја 18. века (дуже него у другим земљама Европе, које су све више прихватале нови инструмент – клавир),

након чега је њен развој заустављен, без већих композитора и капиталних дела. Француски музички романтизам је развој имао кроз друге жанрове и инструменталне саставе, док чембалу и клавиру ту свакако не припада важније место.

Ново поглавље у музици за клавијатурне инструменте у Француској је почело крајем 19. и почетком 20. века. Оно је најављено у делима Габријела Фореа, настављено кроз опусе Клода Дебисија и Мориса Равела из чијих композиција је проистекао нови музички правац – *импресионизам*. Будући да ови композитори узоре за клавирску музику нису могли да пронађу у романтизму, везу са француском традицијом и инспирацију за дела су потражили у делима француских клавсениста и њиховој музици за чембало. Композитори 20. века су користили стил, жанрове и фактуре барокне чембалистичке музике, али у новом звуку, са новим музичко-хармонским језиком и на новом инструменту.

Упоредо са занимањем за барокну музику јавило се и занимање за чембало, као инструмент који је у француској музичкој традицији попримио скоро национално обележје. Сакупљени су сачувани примерци чембала, а звук инструмента је у првим деценијама 20. века инспирисао бројне француске композиторе да за чембало пишу нова дела, у којима је барокни стил био тек реминисценција; у тим делима, кроз нове музичке правце развијао се музички језик 20. века. Почела је фабричка серијска израда инструмената, али уз низ техничких иновација, како би се изашло у сусрет извођачким захтевима нове музике и времена. Настало је тзв. *модерно чембало*, инструмент који је пружио нове интерпретативне могућности.

Упркос постојању популарнијих форми у тадашњој Европи (соната, варијације), француски композитори у највећој мери су неговали програмске минијатуре и слободније форме (нпр. *прелудијум*). Узор за ове комаде треба тражити управо у чембалистичкој пракси 18. века. Клод Дебиси се позива на традицију клавсениста при интерпретацији својих дела. Морис Равел компонује свиту за клавир, повезану са барокном традицијом кроз стил, традиционалне игре и фактуру. Оно што је ново јесте музички језик 20. века, али уз бројно коришћење имагинарних барокних мелодија и образаца. Током прве три деценије 20. века композитори интензивније почињу да пишу композиције намењене чембалу. У њима је такође велики утицај

барокне традиције, али је све присутнија тенденција да се за чембало компоује музика која ће укључити и нови музички језик. Бројна дела за чембало 20. века су занимљива комбинација необарокних утицаја и нових музичких тенденција (попут дела за чембало Франсиса Пуланка), али се јављају и дела оних композитора (Жан Франсе, на пример) у којима ће музички језик модерне бити доминантан.

Циљеви и задаци докторског уметничког пројекта постављени су као последица мог вишегодишњег занимања и бављења француском барокном музиком за чембало. Поред тога, додатни афинитет према модерној музици ме је последично довео и до модерне француске музике за чембало, углавном оне која је писана у првој половини 20. века. Током бројних интерпретација сам долазио до занимљивих закључака о постојању директне везе модерне музике за чембало са барокном музиком. Осим у музици за чембало 20. века, везе са барокном музиком сам уочавао и у неким клавирским делима француских композитора, што ме је навело на помисао о могућностима аранжирања и интерпретирања те музике на чембалу. Вишегодишња интересовања, тако су резултирала постојећом темом докторског уметничког пројекта. Кључне теме докторског уметничког пројекта су везане за приказ француске чембалистичке музике 18. века и њених одлика. Истовремено, уметнички пројекат треба да покаже у којој мери и на који начин је та музика утицала на развој француске клавијатурне музике у 20. веку, тј. које стилске одлике француске барокне музике су користили француски композитори у 20. веку.

Током истраживања сам користио две компаративне методе.

Прва метода је везана за избор самог програма уметничког пројекта. Како је логично да приказивање веза између две епохе не би било могуће без одговарајућег програма, реситал садржи дела 18. и 20. века. Приликом самог избора, од важности је било да изабрана дела из обе епохе буду слична у многим аспектима. Под тим се подразумевају форма (циклуси свита), жанр (програмска музика или музика инспирисана традиционалним играма), као и технички аспект који се огледа у релативно развијеном степену виртуозитета. Још један део програма без кога истраживање не би било потпуно је аранжирање и интерпретација одређених клавирских композиција 20. века на чембалу, како би се показало у коликој мери и

у којим музичко-техничким аспектима је та музика инспирисана барокном чембалистичком музиком.

Друга метода је везана за избор средства, то јест самог инструмента који је коришћен у реализацији циља истраживања. И у овом случају метод је компаративног карактера, заснивајући се путем интерпретације на два типа инструмента (барокном и модерном). Кроз интерпретацију на оба типа чембала, сагледавају се све могућности које су пружале најпре барокна, а затим пракса 20. века. Такође ће се показати у којој мери је историјско чембало подесно за интерпретацију модерне музике, али и колико се барокна музика може изводити на историјском инструменту.

1.2 Форма рада

Текст рада се састоји од три целине, које са различитих аспеката прилазе теми, формирајући слику о резултатима до којих се дошло приликом рада на уметничком истраживачком пројекту.

Први део је историјско-теоријски и његов задатак је да пружи основне информације о карактеристикама француске музике за клавијатурне инструменте током 18. и 20. века. Како би се сагледале појединости у вези с настанком и карактеристикама музике за чембало, посебна поглавља обрађују музичко-техничко-стилске позадине ове музике. Међу њима су обрађени развој чембала до 18. века (као и у 18. веку), како би се објасниле околности богатог развоја солистичке литературе за овај инструмент. У поглављу о композиторима и њиховим делима дат је пресек развоја чембалистичке музике у Француској. Будући да музика 18. века представља природан наставак и развој музике 17. века, у овом поглављу је дат осврт на композиторе – осниваче групе француских клавсениста и приказ све три генерације композитора од 17. до краја 18. века и њихових дела. У свакој групи су истакнути композитори чија дела су део реситала у оквиру докторског уметничког пројекта и њима је посвећена већа пажња.

Даља поглавља обрађују основне музичке форме и жанрове присутне у француској чембалистичкој музици у 18. веку и њихове карактеристике. Ово је

битно, будући да су једна од основа тражења веза између два периода управо и везе међу формама у 18. и 20. веку (било да се ради о музици за чембало или клавир, када је реч о 20. веку). Поглавље *Декаденција и пад*, бави се узроцима и чиниоцима који су довели до гашења музике за чембало у Француској.

Наредна поглавља у сличном маниру пружају осврт на клавијатурну музику у Француској, током 20. века. Ради бољег разумевања материје, овде је битно разјаснити пар чињеница. Тежиште поглавља која се баве музиком 20. века, у највећој мери су окренута стваралаштву оних композитора чија су дела део реситала уметничког пројекта, а никако не целокупном стваралаштву за клавијатурне инструменте у Француској у 20. веку. Ово је узроковано бројнијим факторима. Фокус овог уметничког пројекта се своди на она дела 20. века, која су писана за чембало (а у себи садрже везе са музиком 18. века), као и на дела писана за клавир, а која такође садрже стилске или интерпретативне везе са барокном музиком. С тим у вези, непотребно је пружати детаљан увид у целокупни опус француске клавирске музике у 20. веку, будући да је велики део такве литературе ирелевантан за тему која се обрађује. На исти начин, дела за чембало писана у Француској у 20. веку, такође нису поменута у целини, будући да многа такође не показују везе са барокном музиком, па би њиховом навођењу и обради био посвећен велики додатни простор, ван теме уметничког пројекта. Акцент рада је стављен на стваралаштво оних дела за чембало 20. века која показују везе према барокној музици. Исто тако, у раду (као и реситалу), место су нашла она дела која су писана за клавир, а у којима је такође коришћен стил или везе са музиком 18. века. Извођење тих дела, могуће је и на чембалу, управо због поменутих веза.

Други део се бави конкретним приказом стилских везе између музике 18. и 20. века, до којих се дошло током рада на уметничком програму и њиховом истраживању. Посебна поглавља обрађују везе у музичким формама, фактури дела и мелодијском покрету, као и кроз карактеристике орнаментације и прсторета. Везе су представљене кроз примере – делове реситала уметничког пројекта, у којима се представљају поменуте категорије, у поређењу са истим категоријама у 18. веку. Са различитих страна приступа се истраживању веза између два стила. Поглавље *Везе између коришћених форми* испитује сличности између жанра свите у 18. и 20.

веку (као и сличности у њиховим формама), уз појединости везане за њихов садржај. Даље се (поглавље *Везе у фактури и мелодијском покрету*) истражује у којој мери су (и да ли) композитори у 20. веку користили музичке фактуре сродне барокним и мелодије у необарокном стилу, или чак мелодијске цитате барока. Поглавље о орнаментацији описује сличност приступа орнаментима (украсима) и њиховом извођењу у 20. веку у поређењу са карактеристикама и циљевима орнаментације у 18. веку. Завршно поглавље овог дела обрађује карактеристике и развој система прсторедом у 18. веку, као и однос према тим прсторедима у 20. веку.

Резултати ових веза, природно воде ка трећем делу рада, насталом као резултат припреме музичког реситала у оквиру пројекта. Он обрађује интерпретативне могућности музике на два типа инструмента – барокном и модерном чембалу. Регистрацији на чембалу је посвећено централно место, будући да она (као једно од кључних изражајних средстава инструмента) игра велику улогу, посебно у интерпретацији модерне музике. Кроз практичне примере из реситала, обрађују се различите регистарске комбинације и коришћење регистара у сврси динамике или звучног ефекта (тонске боје). У обзир су узете интерпретација барокне и модерне музике на барокном, као и на модерном типу чембала, уз све карактеристике које два типа инструмента поседују. Истовремено, ова поглавља требају дати и одговор на питање фактора који утичу на избор једног или другог типа инструмента.

Будући да део чембалистичког солистичког реситала укључује музику у оригиналу писану за клавир, у посебном поглављу је обрађена могућност транскрипција клавирских дела на чембалу. Будући да се током рада презентују стилско-интерпретативни фактори који везују француску музику 18. и 20. века за клавир и чембало, овде се дају објашњења како и на који начин је могућа интерпретација клавирске музике на чембалу. Истовремено, даје се и одговор на питање због чега се уопште клавирска музика приређује за извођење на чембалу.

На крају трећег дела је дат и информативни приказ два основна интерпретативна правца (школе) на чембалу која су се током 20. века усталила.

2. ПРВИ ДЕО:

ОПШТЕ КАРАКТЕРИСТИКЕ ФРАНЦУСКЕ КЛАВИЈАТУРНЕ МУЗИКЕ

У 18. И 20. ВЕКУ

2.1. Француска музика за чембало у 18. веку – уводне напомене

Развој и традиција француског музичког барока 18. века, у великој мери су сагледиви кроз музику писану за чембало, које је представљало један од најпопуларнијих инструмената у овој земљи. Литература за чембало је константно развијана током 150 година, да би свој врхунац достигла у првој половини 18. века. У француској музици за чембало, огледају се карактеристике француског музичког стила, који је током 17. века брижљиво негован од стране домаћих аутора и љубоморно чуван од музичких утицаја са стране. У време 17. и 18. века, музика у Европи пролазила је кроз изузетно дуг и богат период музичког барока; његове карактеристике, нису међутим биле једнаке у свим деловима континента, а два водећа музичка језика (стила, традиције) су се развила у Француској и италијанским земљама (простор данашње Италије), међусобно супротстављена. Традиције француског и италијанског барокног стила су грађене на различитим основама; почев од музичке фактуре и форми, па до карактеристика музичког израза – француског сензибилитета и италијанског темперамента. Док је француски стил грађен кроз форме свите, балета и увертира, у Италији су развијане сонате и концерти. Од почетка 17. века, стилске музичке разлике две земље су се све више заостравале. На првом месту због суштинског несклада између француског и италијанског сензибилитета; Французи су смерни, суздржани, волели су обликовану лепоту и систематичност, док су Италијани страсни, осећајни и неформални. Суштинске одлике француског стила – који је тада сматран одговором на италијанску необузданост – су лаки израз, лежерност темпа и једноставност облика.

Све ове карактеристике су најбоље исказане кроз музику за чембало. Она се у Француској развија првенствено захваљујући утицајима са француског двора у 17. и 18. веку. На првом месту, под утицајем Луја XV који се залагао и подстицао

развитак уметности. Већ током 17. века се развија стил који ће приказати сву деликатност и експресивност француске музике. Њен развој је у највећој мери сконцентрисан око двора где су радили највећи музичари (Ж. Б. Лили, Ф. Купрен, К. Балбастр) тог времена.

Посебност француске чембалистичке музике у односу на остатак Европе, одликује чињеница да се у овој земљи развија музика намењена чембалу као солистичком инструменту.¹ Њен настанак није у потпуности аутентичан, већ води порекло преко две развојне линије. Прва развојна линија француске чембалистичке музике има своје корене у нешто ранијој лаутистичкој солистичкој пракси 17. века, чији се особени стил (*style luthée, лаутски стил*) пренео на чембало (преко Жака Шампиона де Шамбонијера), да би се задржао и кроз 18. век (посебно у делима Ф. Купрена). Друга линија развоја солистичке музике за чембало води порекло преко дворског балета, чији су ставови, тј. игре пренети у инструменталну форму, где су потом стилизовани. Композитори су више различитих игара (дворских или народних) повезивали у целину путем истог тоналитета, формирајући најпопуларнију инструменталну цикличну форму у Француској – барокну свиту. Њена популарност, брзо се проширила и у друге европске земље. У самој Француској, поред играчких ставова свите, развијају се и посебни дескриптивни, *карактерни комади*. Инспирација композиторима за ове комаде су блиски познаници, природа или неки предмети и емоције. У ову музику, француски композитори су унели изражајност и елеганцију без конкуренције у остатку музичке Европе потенцирану другим елементима. Међу њима се свакако мисли на уметност орнаментације која је са великом пажњом развијана. Орнаменти (украси) су тако у француској музици имали посебну улогу, потенцирајући певност самих мелодијских линија, као и општи музички израз. Француска солистичка музика за чембало, цветала је захваљујући између осталог и бројним градитељима инструмената, који су усавршили конструкцију самог инструмента учинивши га подесним за солистичко музицирање. Врхунац ове музике је достигнут почетком

¹ Током 17. и 18. века, клавијатурне композиције су уобичајено биле предвиђене за извођење на било ком типу клавијатурног инструмента – чембалу, клавијорду или оргуљама. Француски композитори први прекидају ову праксу, правећи јасну диференцијацију између изражајних карактеристика ових инструмената.

18. века, у суптилној музици Франсоа Купрена „Великог“, кроз рационалност Жан-Филипа Рамоа и сјај и виртуозитет Антоана Форкреа. Након тога, француска музика је подлегла утицајима са стране, све више прихватајући некад супарнички, а сада популарни италијански стил. Композитори за чембало у Француској су у своја нова дела све више уносили елементе страног стила, који су се огледали у новом сензибилитету, заправо појачаном темпераменту. Скупа са изразом, прихваћене су и нове форме. Темпераментнији карактер је донео и нове музичке фактуре, па је суптилност уступила место виртуозитету. Француска литература за чембало, крајем 18. века је већ била стилски другачија у односу на почетак века. Све теже стање у држави крајем века и тежње ка промени државног уређења (из монархије у републику) одразиле су се кобно и на француску чембалистичку музику, пониклу управо у дворским круговима. Француска буржоаска револуција из 1789. године, симболички је назначила крај дотада великог и плодног стваралаштва за чембало.

2.2. Развој чембала до 18. века

Од свог настанка у 14. веку, па током наредних двестотинак година, чембало је било инструмент који је у музичкој пракси имао такозвану помоћну функцију – испрва као интонативна подршка у вокалној музици (или неком инструменталном ансамблу), а потом и све више као хармонска подршка. Почетком 17. века, са појавом монодије (хармонске пратње солисте), чембало ће стећи кључну улогу коју ће држати све до краја 18. века – улогу водећег хармонско-пратећег (тј. континуо) инструмента.

Бројни су фактори узроковали техничко усавршавање чембала до и током 18. века. Као поједини се могу навести техничке могућности (усавршена техника градње и квалитет материјала од којих су се инструменти градили), затим материјалне (градња чембала је цветала у богатим замљама попут Француске, где је број купаца био већи), али и музичко-извођачке (захтеви литературе). Развој инструмента упоредо је пратио развој литературе за чембало, али и обратно. Што су веће биле техничко-извођачке могућности инструмента, толико је комплекснија литература настајала. Тамо где су материјални услови били лошији (попут многих немачких земаља потресаних ратовима), или је музичка пракса просто тражила чембало као пратећи инструмент (у Италији), грађене су мање форме инструмената (једномануална чамбала, спинети и вирцинали).

Иако је пре 18. века (али и током њега), чембало имало највише функције у камерном музицирању, не може се рећи да за њега није писана посебна солистичка литература. Карактер те музике је међутим био такав да је она била писана за клавијатурне инструменте, те је могла бити извођена подједнако на чембалу, вирцинару, спинету, клавикорду или оргуљама. Примери оваквог рада су у делима Фрескобалдија (Frescobaldi, Girolamo 1583–1643), Сторачеа (Storace, Bernardo 17. век) и других италијанских композитора, затим Фробергера (Froberger, Johann Jakob 1616–1667) и Букстехудеа (Buxtehude, Dietrich 1637/39–1707) у немачким земљама, као и Свелинка (Sweelinck, Jan Pieterszoon 1562–1621) у Фландрији. Посебну групу позноренесанских композиција за клавијатурне инструменте представљају збирке тзв. *енглеских вирциналиста*, које су по свој прилици

намењене за извођење на вирцинару, а које се без проблема могу изводити на чембалу клавикорду, па и оргуљама.

Праксу да се музика пише за безмало све врсте клавијатурних инструмената, прекинуће француски композитори. Не без разлога, будући да су се за ово појавили позитивни услови. Као што је већ поменуто, развој музике се у Француској концентрише у оквиру двора или племства и у том окружењу стварају најбољи француски музичари. За те сврхе, граде се најкавалитетнији и најскупљи инструменти и у таквим условима је могуће стварати комплексинју музику.

Традиција градње чембала у Француској датира с почетка 17. века, тражећи узоре преваходно у искуствима фламанске школе која је важила за једну од најважнијих у развоју инструмента. Тамо је још од 16. века деловала мануфактура породице Рукерс (Ruckers) чији су инструменти широм Европе важили за најкавалитетније. Француски градитељи су брзо препознали све квалитете фламанских инструмената и током 17. века на стеченим искуствима започели градњу својих инструмената која ће свој врхунац и развој достићи током 18. века. У прво време, француски градитељи су израђивали инструменте према фламанским узорима, да би током развоја градњу усавршили толико да су касније фламанске инструменте прерађивали у складу са стеченим искуствима. Тако је постало јасно да су француски градитељи од Фламанаца преузели и поставили нови европски стандард у градњи чембала.

Типично француско чембало 17. и 18. века је поседовало две клавијатуре (мануала) по узору на бројна фламанска чембала.² Два мануала, била су у почетку различито штимована (једна клавијатура ин А, друга ин Еф), како би се лакше прилагодило захтевима свирања са различитим инструментима, који су у то време такође имали другачије штимове. Временом, током 17. века, са стандардизацијом, ова функција постаје сувишна те се оба мануала штимују на исту висину, али је сваки имао своју тонску боју. Ова два мануала представљају основне, осмостопне

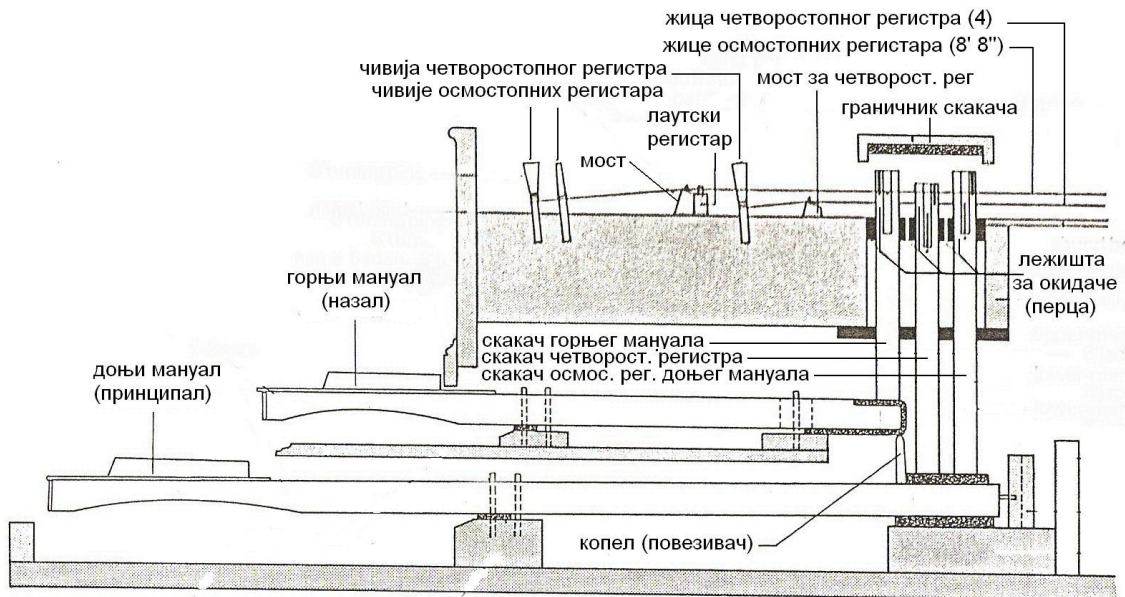
² Док су двомануални инструменти у самој Француској (делом и у фламанским земљама) били устаљени, дотле су у италијанским (великим делом и немачким) земљама у градњи и пракси преовладала једномануална чембала (у Италији двомануалних инструмената није ни било), као и спинети и вирцинали (мање форме чембала) највероватније као последица слабијег материјалног стања у тим земљама.

регистре чембала, тзв. *принципал* (Le grand clavier, доњи) и *назал* (горњи мануал, назван тако по својој карактеристичној назалној боји тона).³

Свака дирка са мануала покреће на свом крају посебни стубић („скакач“). При врху скакача, фиксирано је лежиште у које је уметнут окидач жице („перце“). Притиском дирке скакач се подиже, а перце окида жицу, чиме се производи тон. По начину добијања тона, чембало се осим у клавијатурне (скупа с клавикордом, клавиром и оргуљама) може сврстати у групу трзачких инструмената којој припадају лаута, теорба, мандолина, харфа и гитара. Потребно је нагласити да се за разлику од клавикорда и клавира, јачином притиска дирке не може утицати на промену јачине тона, те је у свом звучању, тон чембала изузетно уједначен у свим звучним регистрима.

Посебним механизмом, *копелом* (Copell, повезивач) могуће је повезивање оба мануала, тако да се приликом свирања на доњем истовремено окидају и жице на горњем мануалу. Овакво униsono звучање два осмостопна регистра (две „осмице“) има за последицу нешто јачи и продорнији звук, већи отпор саме клавијатуре, што за последицу има веће физичко ангажовање. Надаље, француска чембала поседују трећи, четворостопни регистар (тзв. „четворка“). Код њега, сваком тону на инструменту припада и по једна жица штимована за октаву више од номиналне тонске висине. Регистар је светле боје тона, скерцозног призвука и његовим укључењем (уз претходна два осмостопна регистра) се на чембалу остварује максимални звук инструмента (тзв. „тути“), који је погодан у извођењу солистичке литературе, али и у оквиру већих инструменталних ансамбала. Ту је још и регистар чијим укључивањем уз жице доњег мануала пријања филц, који боју тона чини краћим и мекшим, сличним тону лауте, те се тако и назива – регистар лауте. Укључивање и искуључивање регистара је регулисано ручно, померањем ручица смештених са стране корпуса инструмента. Спајање (купловање) мануала се постиже увлачењем и извлачењем горње клавијатуре према и из корпуса инструмента, док је доњи мануал фиксиран.

³ Назив осмостопни регистар (8), преузет је из терминологије означавања регистара на оргуљама, где су за главни мануал (принципал) коришћене цеви дужине осам стопа. Термин регистар, користи се у овом контексту (на чембалу и оргуљама), не у смислу висинске лаге, већ да означи звучну боју.



Слика 1. Пресек механизма двомануалног француског чембала из 17. и 18. века, са означеним важнијим деловима конструкције

Инструмент са овако бројним могућностима и њиховим комбинацијама, изузетно је погодовао све бројнијим захтевима које су француски композитори кроз текстуре својих композиција постављали извођачима. Захваљујући регистарским могућностима француских чембала, композитори су били у прилици да створе и неке нове музичке форме, попут тзв. *укрштених комада* (*les pieces croises*, о којима ће више речи бити у одељку о формама). Претходно описани инструмент је био стандард у музичкој пракси Француске у 17. и 18. веку. Поред оваквог модела, постојала су још и мања, једномануална чембала, као и мањи спинети; али у градњи је (захваљујући првенствено богатим наручиоцима, племству и богатом грађанству), преовладао тип великог двомануалног инструмента. У периоду када су чембала у Италији и Немачкој својим скромним могућностима служила првенствено као континуо инструмент, извођачи у Француској су имали најбоље услове за развијање нове солистичке музике.

Током 18. века, у градњи чембала у Француској су се истакла два градитеља, чији је рад на овом пољу допринео развоју инструмента. Први од њих, Никола Бланше (Blanchet, Nicolas око 1660–1731), био је париски градитељ и оснивач породичне мануфактуре, уједно најзначајнији градитељ чембала у целој Француској (мада и у Европи, ако се у обзир узме развијеност инструмента у другим земљама) с краја 17. и прве половине 18. века. Своје инструменте, Бланше је градио проучавајући и прерађујући фламанске инструменте и рад њихових градитеља. Приликом градње нових инструмената, ишао је ка проширењу тонског опсега инструмента (са четири на пет октава, од контра еф до еф3), што је у оно време била значајна новина. Истовремено, искуства стечена на проучавању фламанских чембала (нарочито Рукерсових), желео је да искористи приликом формирања инструмената тзв. француског типа, које су одликовали мекши звук и нежнији додир клавијатуре. О Бланшеовом значају говори и податак да је 1740. године постао вођа „Краљеве радионице за израду и одржавање чембала“, при француском двору. Бланшеови синови су наставили породични посао градње инструмената који се (кроз градњу клавира) одржао и у 19. веку.

Други значајни градитељ 18. века је Паскал Таскан (Taskin, Paskal 1723–1793). Он је 1766. године наследио Бланшеово место у краљевој радионици, пошто је претходно био његов ученик. Наставио је градњу чембала, за која многи сматрају да су степен више у квалитету од његовог претходника и учитеља. Таскан је наставио Бланшеову праксу прераде и обнове старијих фламанских чембала, а 1768. године је у градњи први пут применио механизам за промену регистара на инструменту помоћу колена (пошто је механизам за укључивање и искључивање сместио под корпус инструмента). Током касних 1770-их, његова радионица је била већ окупирана израдом клавира.⁴ Данас се према Таскановим сачуваним моделима израђују нови примерци чембала (копије) које представљају стандардни тип француског чембала.

⁴ Edward Ripin. *Early keyboard instruments*, Macmillan press Ltd, London, 1989, стр. 265



Слика 2. Једно од сачуваних француских чембала 18. века. Модел са фотографије изградили су Паскал Таскан и Жан Жермен, а на кутији инструмента налазе се две године (изградње и вероватно репарације), 1764. и 1783. Овај инструмент, данас се налази у колекцији инструмената Универзитета у Единбургу, Вел. Британија.

У другој половини 18. века, градитељи су се углавном бавили прерадом старијих инструмената у веће и моћније, али су истовремено експериментисали са регистарским механизмима. У складу са новом музичком естетиком у другој половини 18. века, градитељи су почели да уграђују педалне механизме којима би се (путем педала) укључивали и искључивали регистри, или би чак стварали утисак крешенда и декрешенда (постепеним укључивањем и искључивањем свих регистара на инструменту). Треба нагласити да су ове новине примењене пре него

што је – тада нови – клавир достигао било какву популарност у Француској, те не представља изазов према њему.⁵ Па ипак, упркос свим напорима за одржањем, градња чембала је полако али сигурно замирала, а многи инструменти су своје дане окончали (у време непосредно уочи и после револуције) као материјал за потпалу.⁶

2.3. Композитори и литература у 18. веку

Аутентична француска музика, компонована и намењена искључиво за извођење на чембалу, развијала се кроз 17. и 18. век у стваралаштву тзв. француских клавсениста. Они су кроз своја дела формирали специфични музички стил својствен овом клавијатурном инструменту, различит од стваралаштва за оргуље истог периода.⁷ На самом почетку, музика за чембало се развијала под стилским окриљем лаугистичке музике (коју је касније превазишла), формирајући један посебни инструментални стил са врхунцем крајем 17. и почетком 18. века.⁸

Кључне представнике француске музике за чембало током 17. и 18. века можемо сврстати у три генерације и три периода (рани, средњи – зрели и позни барок); стилске одлике у стваралаштву се генерално поклапају унутар сваке генерације, иако је у суштини и међу припадницима исте генерације било разлика.

Представници прве генерације клавсениста су Жак Шампион де Шамбонијер (Chambonnieres, Jacques Champion de, 1602–1672) и Луј Купрен (Couperin, Louis, 1626–1661). Први има посебан значај за француску чембалистичку музику

⁵ исто, стр. 77

⁶ Ann Bond. *A guide to the harpsichord*, Amadeus press, Portland, USA 2001, стр. 39

⁷ Док у тадашњим италијанским и немачким земљама најчешће није било диференцијације музике за чембало од музике за оргуље – није било разлика у фактури, а чак су и сами композитори остављали извођачима слободу избора инструмента за извођење – у Француској су композитори посебне збирке намењивали чембалу, а сасвим друге оргуљама (попут д' Англбера, Купрена и Дакена који су писали *Комаде за чембало – Pieces de clavecin* и *Комаде за оргуље – Pieces pour l'orgue*).

⁸ Током 16 века, најпопуларнији солистички инструмент у Француској је била лаута. Бројни композитори су писали за овај жичани инструмент, па је за лауту створена опсежна солистичка литература. На двору Луја XIII лаута је била главни дворски инструмент. Почетком 17. века, са све већом раширеношћу чембала и чембалистичке музике, лаута је изгубила своју популарност, да би половином истог века практично нестала из извођачке праксе.

генерално, будући да се сматра њеним зачетником. Обојица су за собом оставила збирке комада за чембало, тј. свите. У њиховом стваралаштву је присутна лаутистичка традиција, стил и текстура (који ће се под именима *style lutee* и *style brise* пренети и у наредне генерације), посебно код Шамбонијера.⁹ Структура њихових свита је још неутврђена; Шамбонијер у својим свитама нема устаљен принцип формирања редоследа ставова, док Купрен своје комаде (ставове) никада и није груписао у свите, већ је задатак на извођачу да их према тоналитету и сопственом нахођењу распореди у циклус. Он је у француску чембалистичку музику унео и форму неметричког прелудијума и од свих француских композитора, написао је највећи број ових дела. Генерацији ранобарокних композитора припадају и Жан-Анри д'Англбер (*d'Anglebert, Jean-Henry, 1628–1691*), као и Никола-Антоан Лебег (*Lebegue, Nicolas-Antoine, 1631–1702*), који су додатно развили зрели чембалистички стил и утврдили форме.

Иако су у стваралаштву сви делили заједнички језик, постоје неке индивидуалне разлике вредне помена. Луј Купрен је сигурно био хармонски најзанимљивији; Шамбонијер најбољи мелодичар; Лебег најакадемскији и најпредвидивији; и д'Англбер, „најтежи“.¹⁰

Стваралаштво композитора друге генерације (која хронолошки припада зрелом музичком бароку), је смештено већ у 18. век. Неки од њих, оставили су неизбрисив траг у чембалистичкој музици. Ту се свакако мисли на Франсоа Купрена „Великог“ (*Couperin, Francois 1668–1733*) и Жан-Филип Рамоа (*Rameau, Jean-Philippe 1683–1764*). Обојица су кроз своја дела довела француску чембалистичку музику до највише и најкомплексније музичке тачке. У четири књиге *Комада за чембало* (*Pieces de clavecin*), Купрен је профилисао форму свите, као и минијатуре (карактерног комада), које је довео до врхунца. Купренов опус за чембало (27 свита), највећи је у поређењу са опусима свих осталих клавсениста. Он је најзаслужнији за формирање рондоа и његову популаризацију у чембалистичкој

⁹ Чембалисти прве генерације 17. века су највероватније истовремено били и лаутисти – James R. Anthony. *French Baroque Music, from Beaujoyeux to Rameau*, revised edition, B. T. Batsford Limited, London, 1978, стр. 245

¹⁰ Исто, стр. 247

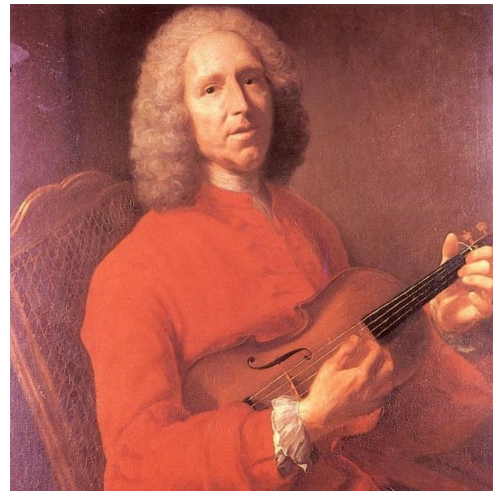
музици; у комаде уписује детаљније ознаке за темпо и карактер, сваки украс уноси са одређеним разлогом и поврх свега, даје детаљна упутства и савете за правилно извођење својих дела; истовремено, од извођача захтева поштовање композиторове идеје, без додатних измена. Овакав захтев за повиновањем штампаном тексту је у нашем времену подразумевајућ, али је у 18. веку био јако редак, ако не чак и непознат.¹¹

Рамо је за разлику од Купрена оставио много мање дела за чембало (5 свита, према Купренових 27), али то нипошто не значи да је његов значај толико мањи од Купреновог. Управо супротно. Рамо је у својим свитама указао на нове тенденције и нови пут којим ће француска музика поћи; конкретност, рационализам и темпераментност (одлике италијанског стила, али и немачке музике) прожимају Рамоове карактерне комаде и минијатуре, иако у играчким ставовима он остаје доследан француској елеганцији и сензибилитету. Рамоова музика је већ на већем степену виртуозитета и као таква комплекснија и захтевнија за извођача. Виртуозитет је овде још увек у служби спровођења музичке идеје и као надградња текстуре (нпр. у варијационим поступцима) и никако није сам себи циљ. Иако је Рамоов хармонски језик формиран на тековинама 17. и 18. века, он ће у својим конадима користити и необичније, авангардне поступке који се огледају у хармонским смелостима (што није чудно, обзиром на улогу коју је Рамо имао у стварању модерне науке о хармонији). Комад *Енхармонија (L' enharmonique)* један је од примера таквог поступања.

Рамоов и Купренов додатни значај је у томе што обојица увиђају и формирају став о чембалисти-извођачу, чији је задатак да објективно и детаљно сагледа начин на који његов инструмент реагује, као и каквом техником свирања треба овладати како би се музика (њихова, али и чембалистичка генерално) могла примерно изводити. Резултат њихових настојања су трактати о свирању на чембалу, Купренова *Уметност свирања на чембалу (L' art de toucher le clavecin)* и Рамоов, *О техници прстију на чембалу (De la mécanique des doigts sur le clavecin)*.

¹¹ Howard Schott. *Playing the harpsichord*, Faber and Faber, London and Boston, 1979, стр. 59

Поред Купрена и Рамоа, у истој генерацији су деловали и бројни други композитори чија дела су мање или више успела и примећена, али који су попут Купрена у стваралаштву неговали стил и сензибилитет клавсениста 17. века, са тенденцијом отварања ка италијанском стилу. Жан-Франсоа Дандрије (Dandrieu, Jean-Francoix 1682–1738), творац је три збирке комада за чембало, као и једног од најбитнијих трактата о свирању француског шифрованог баса. Једна од ретких жена-композитора тог времена је Елизабет-Жакет ла Гер (de la Guerre, Elisabeth-Jacquet 1666–1729) са својом збирком комада. Луј-Клод Дакен (Daquin, Louis-Claude 1694-1772), иако најмлађи може се такође прикључити овој генерацији, будући да је његов стил под Купреновим утицајем. Његов комад *Кукавица* (*Le coqsou*) данас је један од најпознатијих примера музичког рококоа.



Слике 3 и 4. Портрети Франсоа Купрена и Жан-Филип Рамоа, најзначајнијих представника француских клавсениста друге генерације. Први је елеганцију и сензибилитет дотадашње чембалистичке музике довео до врхунца, док је други кроз своје стваралаштво отворио врата новим утицајима.

Коначно, трећа генерација клавсениста делује у време када је у остатку Европе већ увелико присутан музички класицизам. Француски аутори су и тада остали верни свом галантном стилу (често карактерисаном управо као „рококо стил“), а

који бисмо условно могли назвати и позним француским бароком.¹² Композитори ове генерације своје комаде граде на утицајима Рамооове музике, али у још већој мери на тадашњој популарности италијанског стила. Између осталог, у француску музику за чембало, са овом генерацијом улази и соната, до тада непозната у француској музици. Аутори тог периода (друга половина 18. века и последње његове деценије), тежили су преваходно постизању ефеката у музичкој текстури и повећаном виртуозитету на штрб музичке идеје. Међу представницима ове генерације су Жак Дифли (Duphly, Jacques 1715–1789), који у својим свитама комбинује елементе француског и италијанског стила, као и Клод-Бенињ Балбастр (Balbastre, Claude-Benigne 1727–1799), дворски учитељ чембала Марије Антоанете. Овом кругу припадају и Жан-Батист-Антоан Форкре (Forquerau, Jean-Baptiste-Antoine 1699–1782), као и Мишел Корет (Corrette, Michel 1709–1795).

Свите Антоана Форкреа млађег, иако транскрипције свита за виола да гамбу његовог оца, представљају некакав виртуелни наставак Рамоових комада, у смислу целокупног карактера. Одишу једним посебним темпераментом, узбурканим емоцијама, као и виртуозитетом, али и комплексношћу и озбиљношћу музичке идеје, слично попут Рамоових комада. У овим свитама се огледа смела комбинација италијанског стила (кроз ознаке карактера, називе појединих ставова и темперамент генерално) и француских форми (рондоа нпр.). Код Форкреа је све грандиозно – обим и трајање ставова, музичка фактура и масивност звука који је њена природна последица, виртуозитет и ефекат који се постиже. Он приметно напушта елеганцију и сензибилитет Купреновског типа, а приметна је употреба виртуозитета у циљу стварања посебног ефекта (попут последњег куплета у комаду *Јупитер*, у завршној петој свити). У неком смислу, његових пет свита за чембало представљају један грандиозни, стамени и достојанствени завршетак француске барокне музике за чембало.

За разлику од Форкреа, Мишел Корет у својој *Првој свесци комада за чембало* (*Premier livre des pieces de clavecin* из 1734. године), доноси комаде који су смерни

¹² Ово можемо тврдити на основу тога што француски аутори остају верни барокној естетици, иако преузимају елементе италијанског стила. Исто тако, они настављају да компонују управо за барокни инструмент, тј, чембало, у време када је клавир све прихваћенији и популарнији у остатку Европе.

и сведени, у фактури и обиму, али зато занимљиви у свом карактеру и музичком изразу.¹³ Корет у извесној мери задржава стил клавсениста с почетка века, некад чак евоцирајући слободни стил клавсениста 17. века (који је очигледан у прелудијуму прве свите, који треба да подражава стил неметричких прелудијума). И Корет се приближава италијанском стилу, кроз тематизам, карактер и музичке ознаке, али и кроз једноставност, јасноћу и прегледност у фактури. Његове свите стога остају некако на пола пута између два стила, никад до краја опредељене на једну страну сасвим.

Како год било, треба додати да музички садржај опуса каснијих клавсениста није увек вредан у поређењу са бриљантношћу и сјајем њиховог стила. Фатална фасцинација текстурама Алберти-баса и тенденција ка повлађивању театралном, али механичком секвентном писању, постале су узнемирујуће очигледне. На основу ове музике се може закључити и да – исто као и попут старих режима – што је ближа предстојећа пропаст, толико грозничавије постаје окруживање тривијалним задовољствима.¹⁴

Па тако упркос свим тенденцијама ка мењању музичког стила и развоју виртуозитета, ови поступци нису допринели одржању ове музике, већ је управо супротно. Ера француских клавсениста, неповратно се гасила услед банализације и на крају крајева, опште незаинтересованости. И као што су у првим деценијама 18. века композитори полако пригрлили италијански стил, сада, на крају истог тог века, музички аудиторијум је са великом пажњом и очекивањима све више био окренут новинама са истока – из Немачке и Аустрије.

¹³ Друга свеска *Комада* није никада објављена, а могуће је да је и постојећа прва недовршена, мада објављена за Коретовог живота; од четири свите, прва садржи седам ставова, друге две по пет, док се четврта састоји од само три става, што је преседан за овакав, традиционални осамнаестовековни концепт свите за чембало.

¹⁴ Ann Bond. *A guide to the harpsichord*, Amadeus press, Portland, USA 2001, стр. 157



Слика 5. Андре Буи (Bouys, Andre 1656–1740): слика *Ла Бар и други музичари* (око 1710.) приказује групу француских музичара, међу којима су у првом плану гамбиста Антоан Форкере (Forqueray, Antoine 1671-1745) и флаутиста, Мишел ла Бар (de la Barre, Michel 1675–1745).

2.4. Жанрови француске чембалистичке музике 18. века

Француски барокни композитори нису били нарочито заинтересовани за неговање строге полифоније (фуга, нпр.) попут немачких композитора, или сонатних форми какве су неговане у италијанским земљама. Они су се у свом деловању окренули кратким, једноставним композицијама, играчким или карактерним комадима, које су повезивали у омиљени француски инструментални циклус – музичку свиту. Састав свите био је кроз различите периоде другачији и подложен променама. Свите ранобарокних француских композитора (попут Шамбонијера) још увек немају устаљен редослед ставова, нити утврђене ставове, то јест игре које се могу наћи. Код Луја Купрена, ставови чак нису оригинално распоређени у свите, већ на извођачу остаје избор груписања у циклус према тоналитету и редоследу за који се сам одлучи. У овим свитама се још могу наћи ставови преузети из лаутистичке традиције, па је и сама фактура ове музике у великој мери лаутистичка. Број ставова и обим свита је варирао у зависности од периода настанка, али и од композитора. Неке су релативно кратке и укључују само основне ставове (попут алеманде, куранте, сарабанде, жиге), док су друге обимније (свите Франсоа Купрена варирају у свом обиму од пет па до преко двадесет ставова).

Композитори су ове циклусе различито називали. Најчешћи и најпопуларнији у Француској је израз (назив) *Комади за клавсен (Pieces de clavecin)*, под којим се крију циклуси свита. Франсоа Купрен користи још један нови термин – *Ordres (ped, след, што су у неком смислу синоними за реч свита)*. До времена Купрена у 18. веку, форма свите је већ била развијена и устаљена, али је све до краја барока наставила да се развија. Франсоа Купрен представља једну од кључних фигура у чембалистичкој музици Француске (као и једну од најважнијих и најаутентичнијих музичких личности европског музичког барока), али се може рећи да је Купренова свита на средини развоја ове форме. Он у својим свитама играчке ставове наизменично комбинује са карактерним комадима. Ти комади иза свог програмског наслова неретко могу скривати стил неке игре (алеманде, гавоте, жиге и др.). Жан Филип Рамо је у својим свитама усталио редослед по ком свита започиње

играчким ставовима, а наставља карактерним комадима. Овакав „класични“ стил свите, продукт је 18. века. До краја 18. века, играчки ставови су у већој или мањој мери уступили место карактерним комадима. Ово је приметно у свитама Мишела Корета и Антоана Форкреа, у којима се традиционалне игре већ губе, али се још увек понекад могу препознати у карактеру неког комада.

2.5. Садржаји француских свита

2.5.1. Играчки ставови

У свитама француских аутора током 17. и 18. века, најраспрострањенији су играчки ставови. Француски двор је гледао на игре са велики културним, па чак и политичким значајем и многе су игре своје особене карактеристике стандардизовале у Версају.¹⁵ Прилике у којима су ове игре извођене су били дворски балети, којима је посвећивана највећа пажња и у чијем је одигравању учествовало племство, као и сам краљ. Игре су међу собом контрастирале према карактеру што је опет за сваку од њих условљавало посебну кореографију и покрет („корак“). Дворске балетске игре, постале су узор композиторима, који су почели да их приређују за инструментално извођење. Са тиме је временом дошло до неизбежне стилизације, што значи да је њихова текстура постајала комплекснија и компликованија, а трајње дуже, будући да више нису служиле за плес већ свирање. Ипак, остало је довољно сличности, као што су сам карактер и темпо, мада је и ту временом долазило до промена.

Најкарактеристичнији играчки ставови су свакако алеманда, куранта, сарабанда и жига, сваки са својим посебним карактером и фактуром. Осим ове четири игре, у француским свитама карактеристичне су још павана и гаљарда, које, обе пренете из ренесансе и лаутистичке музике и потом опстале у музици за чембало током 17. века. Осим поменутих игара, композитори су од лаутиста пренели и посебни лаутистички широки разбијени акордски слог (*style brise*, разбијени стил), као и начин вођења више мелодијских линија, који су остали карактеристика

¹⁵ Ann Bond. *A guide to the harpsichord*, Amadeus press, Portland, USA 2001, стр. 148

чембалистичке музике и у 18. веку. Карактеристика француских свита за чембало у почетном развојном периоду (кроз 17. век) је и то да су поседовале (нарочито код композитора прве генерације) више истих ставова у оквиру једног циклуса, као и то да се њихов карактер временом мењао.¹⁶ Такав је случај са алемандом; њена првобитна фактура је била једноставна и јасна, базирана на акордском склопу, неретко бржа у темпу (тзв. *алеманда алегро*), да би касније попримила знатно већу полифону структуру и лаганији темпо. Слично је и са сарабандом. Она је један од многих плесова који су свој живот започели као брзи, да би стилизацијом постепено постали спори.¹⁷

Када је у питању редослед играчких ставова у циклусу, важно је споменути да је и на том пољу долазило до промена. Током 17. века, редослед је често могао бити сасвим супротан од онога на шта су извођачи модерног доба навикли. Није било неуобичајено да жига нађе своје место на почетку (иза алеманде), или да свита заврши сарабандом. Ово је заостатак из старих времена, када су ставови (сходно свом другачијем карактеру од каснијег) имали другачији поредак. У 18. веку, редослед, као и карактер играчких ставова су устаљени онако како су данас познати (алеманда, куранта, сарабанда, жига).

Поменути основним играчким ставовима се придружују нови играчки ставови – гавота, буре, лур, ригодон, паспје, менует, од којих неки и нису дворског порекла већ народног карактера (попут паспјеа). Присутни још у свитама д' Англбера, ови нови ставови су постали уобичајени у свитама за чембало у 18. веку. Сваки од ставова карактерише нека посебност, било да се ради о специфичном „кораку“, врсти такта или темпу. Две игре којима су свите понекад могле да закључе, су француска чакона, или француска пасакаља, грађене на варијационом принципу, које су као подручје згодно за инвентивност и импровизацију биле већих (монументалнијих) димензија од осталих.

¹⁶ Ова пракса је редовна у *Две књиге за чембало (Les deux Livres de Clavecin)*, Жака Шампиона де Шамбонијера. Узмимо за пример прву свиту (тј. први след, будући да Шамбонијер попут Купрена за своје свите користи термин *Ordre*. Поред алеманде, сарабанде и гаљарде, свита садржи куранту са дублом, те још две куранте.

¹⁷ Ann Bond. *A guide to the harpsichord*, Amadeus press, Portland, USA 2001, стр. 149

По свом облику, играчки ставови су углавном карактеристични барокни дводели, са могућношћу репетиција сваког дела која пружа прилику за неку врсту варирања, тј. импровизације. У француској музици током краја 16. и у првој половини 17. века, наилази се и на случајеве троделне форме музичког става (код Шамбонијера нпр.), са три музички различита дела. Овај манир ће се изгубити до 18. века и једини (потенцијални) траг некадашњих троделних форми ће се огледати у постојању *мале репризе* (*la petite reprise*), одсека најсличнијег коди у класицизму.

2.5.2. Карактерни комади

Карактерни комади се јављају већ у делима композитора 17. века (где је играма понекад додаван наслов који упућује на неку особу или карактер), али до њиховог правог развоја и популарности долази у 18. веку. Ове композиције у наслову најчешће описују неку особу, предмет или особину, често кроз стил неке постојеће игре (алеманде, сарабанде, жиге и др.). Наслови су често двосмислени, посебно код Купрена, који је за наслове својих комада користио старофранцуске речи, изразе и склопове, или напросто речи чије се значење у данашње време променило.¹⁸

Карактерни комади у свитама Купрена и Рамоа следе играчким ставовима, мада се могу јавити и на почетку свите (а истовремено у себи садржавати карактер и стил неке игре). Купренови комади нису у функцији тонског сликања и њихов наслов може сугерисати и само то да су посвећени некој особи. Наслов првог става 17. следа – *Величанствени или Форкре* (*La Superbe ou la Forqueray*) означава најпре посвету комада Форкреу и опаску да је реч о величанственом комаду (величанственој личности).¹⁹

¹⁸ До данас су остала непозната значења многих Купренових карактерних комада. Шта је имао на уму када је један од својих познатијих комада назвао *Мистериозне барикаде* (*Les Baricades misterieuses*)? Комад са називом *Le Moucheron* може означити мушицу, несташну особу, али у 18. веку, реч је коришћена и да значи свећу која догоревала. Купренова музика у оваквим ситуацијама још није у функцији тонског сликања, тако да ће упркос бројним настојањима музиколога и истраживача Купренове музике, прави карактер и значење многих комада по свој прилици остати мистерија.

¹⁹ Наслов комада у женском роду не треба да збуни (већина оваквих наслова је у женском роду). Он је очигледно скраћеница за пун наслов – *La (pièce) Forqueray*, (Комад) за Форкереа.

Једнак случај је и у Рамоовим комадима. Они могу бити референца на неку далеку, егзотичну земљу (*L'Égyptienne* – *Египћанка*), затим коришћени у његовим операма (*Les Sauvages* – *Дивљаци*); могу сликати неку емоцију или карактерну особину (*La Joyeuse* – *Срећа*, *Les Soupirs* – *Уздаси*, *L'Indifferente* – *Индиферентност*), или особе (*Les Tricotets* – *Плетиле*). Рамо за разлику од Купрена у своје карактерне комаде почиње да убацује елементе онога што ће у каснијим епохама бити окарактерисано као тонско сликање. Пример за то су комади *Зов птица* (*Le Rappel des Oiseaux*), у коме су украси коришћени тако да подражавају цвркунт, или комад *Кокошка* (*La Poule*) – чији почетни мотив представља ономатопеју кокодакања.²⁰

Популарност карактерних комада током 18. века, почела је полако да потискује играчке ставове из француских свита. Почело је са додавањем насловима играчким ставовима, да би у наредном кораку свите биле лишене играчких ставова. Ово се примећује у свитама Мишела Корета, које се састоје од карактерних комада. Уколико се и појави нека назнака игре (алеманде на пример) она обавезно садржи и програмски наслов. Потпуно идентична ситуација је са свитама Антоана Форкреа. Од пет свита за чембало, у три се може пронаћи по (само) један играчки став (у питању су алеманда, сарабанда и чакона), који поред назива игре садржи и карактерни (програмски) наслов.

2.5.3. Неметрички прелудијум

Прелудијуми француских аутора се разликују од истоимених комада у остатку Европе, будући да представљају ексклузивни продукт француске музике 17. и раног 18. века. Њихова карактеристика је посебна стилизована нотација која показује само висину тонова, али не и њихово трајање, или генерално трајање фразе, тј. мелодијске линије. Не поседују тактне црте, те као такви и не садрже информацију о метру. Стога се у говору одомаћио израз *неметрички прелудијуми* (*preludes non mesures*).

²⁰ Рамо је у прва два такта испод нота речима чак и означио ову ономатопеју; со-со-со-со-со-со-со-dai (sic!).

Обогаћени су (скоро украсним) лигатурама (лугковима) које сугеришу како ће се ноте груписати у мелодијске фразе или задржати у циљу хармонске прогресије (подршке). Изражајне апођатуре, задржане дисонанце и бројне мелодијске линије скоро импресионистичког утиска може извући вешт извођач који осећа смисао ове музике. Сјединити ове елементе у убедљиву и јасну мисао је један од најстимулативнијих и најбољих изазова целокупног чембалистичког репертоара.²¹

Неметрички прелудијуми су нестали током 17. века, највероватније из специфичног начина штимовања лауте (по трозвучима), а најзаслужнији за њихов пренос у чембалистичку музику је Луј Купрен. Налазе се увек на почетку свите и њихова улога је учвршћивање тоналитета наредних ставова.

²¹ Ann Bond, *A guide to the harpsichord*, Amadeus press, Portland, USA 2001, стр. 155



Пример 1. Факсимил неметричког прелудијума у а-молу, Луја Купрена

Током барока, неметрички прелудијуми су мењали своје карактеристике, понекад су добијали и формалне оквире, али су у 18. веку губили на важности и интересовању композитора. Рамоу у свом опусу за чембало користи прелудијум само у најранијој, првој свити из 1705. године, док их Франсоа Купрен у својим свитама за чембало уопште не користи.²² Други композитори 18. века (попут Корета или Маршана) компоноваће прелудијуме, чија интерпретација реферира ка стилу неметричког начина размишљања, а који су заправо писани као сасвим метрички.

²² Рамоов прелудијум је комбинација неметричке и метричке музике смештене у дводелну форму у којој се понавља само први, неметрички део.

2.5.4. Томбо

Томбо (*tombeau* - ламент, омаж, посвета), је инструментална композиција приређена у част неке преминуле (или чак још увек живе) особе којој се тим путем исказује почаст, поштовање. По својој форми је једноставачан, медитативног карактера попут алеманде или паване, а може се јавити и под именом *ламент*. Ове композиције, компоновали су композитори који су их углавном посвећивали својим учитељима, па су тако томбо компоновали Шамбонијер, д'Англбер и Луј Купрен, али и Фробергер, који је компоновао више томбоа и ламента. Назив томбо ће у двадесетом веку искористити Морис Равел, у својој свити *Le tombeau de Couperin* (Омаж Купрену), посвећеној заправо свим француском клавсенистима, иако у свој форми свите нема ништа заједничко са барокним томбоом.²³

2.5.5. Рондо

Свите 18. века су обогачене једним новим музичким обликом – у питању је рондо. Иако се јавља и у стваралаштву аутора 17. века, пуну афирмацију и коришћење свих потенцијала рондо стиче са свитама Франсоа Купрена. Принцип рондоа је сагледан у теми (рефрену, рондоу) која се излаже на почетку комада и понавља се након више различитих међуставова (куплета). Отуда и назив форме (рондо – круг).

Рондо је у Купреновим свитама након играчких ставова, најраспрострањенији и најкоришћенији облик, захваљан управо због могућности комбиновања са карактером неке друге игре. Код Купрена је мноштво карактерних комада писано управо у облику рондоа. Они тако могу „причати“ неку музичку причу, сликати портрет неке личности или приказ неког догађаја. Купренова рондоа могу користити неки постојећи стил (*style lutee*, у *Мистериозним барикадама*) или неку форму (основу неке игре, као нпр. гавоте, у комаду *Les Moissonneurs - Жетелци*), композициони поступак (склоп укрштених комада у комаду *Tic-Toc-Choc – Тик-ток-чок*). И Жан Филип Рамо је склон употреби рондоа у својим свитама, као и

²³ У вези са српским преводом наслова Равеловог циклуса, видети фусноту бр. 45

Форкре, који у комаду *Le Jupiter – Juniter* кроз куплете развија све већи виртуозитет. Некад и већ постојеће играчке форме (менует нпр.) могу бити zgodне за формирање рондоа (нпр, код Рамоа или Корета).²⁴

Рефрен рондоа и куплети, грађени су као реченично-периодичне форме, али је трајање неког рондоа у целини (опет захваљујући понављањима и потенцијално већем броју куплета) генерално дуже од каквог дводелног става. Рондо се често јавља у комбинацији са неком другом формом, тј. жанром. У Купреновим свитама, многи карактерни комади иза свог програмског наслова крију управо форму рондоа.

2.5.6. Варијационе форме

Варијационе форме су у нешто мањој мери коришћене, али су ипак присутне кроз француску чакону и француску пасакаљу. Ова два слична стандарда (који се базирају на басовој музичко-хармонској формули која је погодна за даљу инвенцију и варирање) се развијају током 17. века и сваки поседује извесне карактеристике. Оба су у троделном такту (пасакаља започиње од прве, чакона од друге тактове добе), са темом од четири такта. Чакону карактерише дурски, пасакаљу молски тоналитет. Наравно да се у оквиру ових карактеристика могу јавити изузеци. Осим њих, могу се срести и друге форме варијација, попут *Фолие (Folie d' Espagne – Шпанска фолиа)*. Овде се сама тема (поново базирана на басовом хармонском моделу) варира кроз промену и развој фактуру, карактера, ритма и техничко-виртуозног нивоа. Ова игра је инспирисала бројне француске композиторе 17. века (нпр. д' Англбера или Мареа) који су на ту тему писали низове варијација.²⁵

²⁴ Пример за комбинацију форме рондоа и игре се код Рамоа среће нпр. у е-мол свити за чембало и то два пута: у две жиге, што је јасно већ из наслова (*Gigue en rondeau*), као и у мизети (*musette en rondeau*). Рамо у тим ситуацијама куплете назива репризама. Мишел Корет у својој другој свити за чембало (Де-дур) комбинује рондо и менует; завршни став ове свите се састоји од три мала менуета, при чему први менует преузима улогу рефрена који се понавља између преостала два менуета (куплета). Иако Корет овај став није назначио као рондо, јасно је да се оваквим поретком он формира.

²⁵ Д' Англберова свита у де-молу завршава сетом варијација на тему Фолие. Тема је праћена са чак 22 варијациона куплета после којих се понавља основна тема.

2.6. Декаденција и пад

Током прве половине 18. века, чембало је држало неприкосновену улогу инструмента за који је писано највише солистичке литературе. Међу свим европским земљама, Француска и њени композитори су дали највећи допринос у солистичкој литератури за чембало. Врхунац елеганције и суптилности француског стила исказан је у делима д' Англбера и Франсоа Купрена.

Половина 18. века доноси у музици неке нове тенденције и нову естетику, а промена је видљива у многим земљама, на различитим музичким пољима. У време када у немачким земљама до изражаја долази нови „осећајни“ стил (предкласика), француска музичка традиција дотада чувана од утицаја са стране, полако отвара врата страним стилевима, пре свега италијанском. Све су бројнији француски композитори који почињу да пишу музику јасних и прегледних фактура италијанског типа, смештену у типично италијанске форме. Сонатни жанр (циклус), до скорог непознат у француском музичком стваралаштву, полако се јавља у земљи љиљана. Жозеф Боамортије (de Voismortier, Joseph Bodin 1689–1755) у збиркама својих циклуса пише сонате у италијанском стилу са типичним италијанским називима ставова (попут *коренте*, уместо франц. куранте), карактерним ознакама (*affetuoso*). Ове карактеристике су често укомпоноване у француске играчке ставове (алеманду или нпр. жигу).

Француска чембалистичка музика је неизбежно дошла у контакт са италијанским утицајима који су преплавили Париз на прелому века, у форми кантата и соната. Италијанска *vivacite* (живахност) је коегзистирала са француском *douceur* (нежношћу) у делима за клавијатурне инструменте Купрена и Рамоа (као што је то урадила у кантатама и операма – балетима Андре Кампра). (...) Испрва, то се осетило у оквиру темпа и текстуре, а само у мањем степену у облику мелодије и хармоније. Огледао се (италијански стил, прим. прев) у кинетичком покрету италијанске жиге (*giga*) у 12/8 са константним осминским покретом. (...) ²⁶

²⁶ Anthony, James R, French Baroque Music, from Beaujoyeux to Rameau, revised edition, B. T. Batsford Limited, London, 1978, стр. 253

Елеганција и суптилност су почеле да уступају место виртуозитету. Ово је видљиво већ у свитама Рамоа, почев од свита из 1724. године, па у свим наредним. Виртуозитет је још више истакнут у Форкереовим свитама које у интерпретацији захтевају велику техничку спретност. До једног тренутка оправдан, виртуозитет ће у стваралаштву клавсениста друге половине 18. века прерасти у циљ и као такав обесмислити дотад дубокоумни израз француске музике. Слика чембала као певног инструмента се мења у представу о инструменту виртуозности. Кантилене су уступиле место ефектним арпеђима, октавним скоковима, пасажима и фигурацијама. Под оваквим околностима, француска музика је до краја века изгубила свој израз и некадашњу аутентичност.

На другој страни, долазило је до општих и коренитих промена у музичком стилу и схватањима у вези музичких текстура и оркестрација, које су највећи одјек имале у немачким земљама и Аустрији, као и у Италији. Рационализам се у музички језик уноси кроз музички класицизам, манифестујући се кроз јасну музичку линију, периодичност и хармонску подређеност водећем мелодијском покрету – полифонија уступа место хомофоном слогу као водећем. Нови стил тражи и нову изражајност која се постиже путем динамичких контраста, али и постепеним прелазом од тишег ка јачем звуку и обратно. Динамичке ознаке проналазе своје место у партитурама (већ је Вивалди почео да користи ознаке за крешендо и декрешендо). Нови израз захтева и нови инструмент, а чембало са својим карактеристикама то више не може бити. Клавир полако али сигурно преузима примат водећег клавијатурног инструмента. Он се током 18. века непрекидно развија, уз краће или дуже периоде стагнације. Почев од првог Кристофоријевог (Cristofori, Bartolomeo 1655–1731) прототипа из 1709. године, први клавири 18. века су били несавршени и као такви мање пожељни од чембала.²⁷ Током 18. века међутим, клавир је развијен довољно да је ушао у извођачку праксу упоредо са чембалом, које је полако почео да потискује. Ускоро је клавир усавршен до мере у којој су његове предности над чембалом постале очигледне – јачи звук од

²⁷ Супротно данашњим очекивањима, проналазак клавира није наишао на нарочит пријем код тадашњег аудиторijума и извођача, навикнутог на оштрину и конкретност звука чембала, па су бројни изграђени клавири на захтев власника враћени у радионице и преуређени у чембала.

чембала захваљујући чему је био подесан и за веће просторе, као и могућност динамичког нијансирања које се постизало јачином притиска дирке и самим тим богатији музички израз. У таквој конкуренцији, чембало је почело да губи, најпре примат, а касније и сврху. Упоредо са клавиром, развијани су и други инструменти, гудачки и дувачки. Они такође постају технички савршенији и покретљивији, јачи у звуку, а њихов број у ансамблима и оркестру се повећава. Тако долази до звучног дисбаланса у комбинацији са чембалом, које престаје да буде реална подршка. Коначно, музичка естетика с краја 18. века доживљава деонице континуа и његов извођачки апарат као сувишан у оркестру и он се полако напушта, скупа с чембалом као његовим носиоцем.²⁸ Једна од главних улога чембала у музичкој пракси је овим окончана и у великој мери је запечатили судбину инструмента.

У Француској је до краја 18. века ситуација нешто другачија. Чембало је овде задржало примат водећег клавијатурног инструмента. Утицаји и промене у Немачкој, Аустрији и Италији као да нису имали сувише одјека, када је реч о популарности клавира. Француска је, иако прихвативши стилске утицаје из Италије и са истока, остала верна изражавању путем чембала, које је у неком смислу имало статус националног инструмента. Делатност клавсениста је током 18. века и даље била жива. Последња француска краљица, Марија Антоанета је након удаје и доласка из Аустрије на француски двор наставила да учи и свира чембало. Млади Моцарт је приликом гостовања на француском двору 1764. године Луја XVI и остале дворјане задивио управо својим свирањем на чембалу. Чембало је задржало свој посебни статус и остало раширено у Француској управо због популарности међу племством и високим сталезом. Највећи композитори музике за чембало су били дворски музичари (Шамбонијер и д' Англбер у 17, Форкре и Купрен у 18. веку). Најбољи градитељи инструмената (Гаскан и Бланше), радили су у краљевским радионицама за израду инструмената, финансијски помогнути за израду скупочених модела чембала.

Можемо закључити да је чембало у музичком животу Француске опстало онолико колико је опстало француско племство – до времена Француске

²⁸ Чембало у улози континуа се могло још увек наћи у класицизму, у Хајдновим симфонијама.

револуције. У тренутку када је гиљотина на Конкорд плацу и другим местима почела да сече главе краљева и племића, побуњена маса која је закон узела у своје руке је дословце пресуђивала свему што је било везано са аристократијом. Налет беса и гнева није тако мимоишао ни чембало. По дворовима и палатама, у богатим племићким салонима, бројни инструменти су уништавани, сечени и спаљивани. Управо овај инструмент је грађанство снажно идентификовало са аристократијом. Чембало је било један од симбола расипништва и декаденције реакционарног система и требало је уништити свако подсећање на то. Самим тим, до данас је сразмерно мало оних највреднијих примерака (Тасканових и Бланшеових) преживело до данас. Невероватно звучи, међутим многа француска чембала која су припадала племству и преживела терор, страдала су много касније, пошто су исечена за потпалу како би огрејала учионице (париског, прим. прев.) конзерваторијума током жестоке зиме 1816. године.²⁹ Ова два датума (1789. и 1816.) можемо узети као симболички крај музике за чембало у Француској. У међупериоду, музика намењена овом инструменту је све мање компонована, била популарна, а и шансе да нађе пут до свог аудиторијума (нарочито након 1789. год.) смањене.

Музика намењена чембалу је развијана и негована у Француској више него било где другде у Европи, током две стотине година. Нови век и ново друштвено уређење у овој земљи су донели нове стандарде на многим пољима, па и у музици. Почетком 19. века, у француској музици популарност су стекле неке друге музичке форме и жанрове као и инструменталне ансамбле, док је тежиште стваралаштва за клавијатурне инструменте (боље рећи – клавир) пребачено источније, у Немачку. Француска клавијатурна музика је доживела пад завесе.

²⁹ James R. Anthony. *French Baroque Music, from Beaujoyeux to Rameau*, revised edition, B. T. Batsford Limited, London, 1978, стр. 246

2.7. Повратак чембала на музичку сцену у 20. веку. Развој модерног инструмента

Половином 19. века, чембало је већ далека прошлост. Последњи израђени примерци датирају из прве деценије истог века, али је градитељство замрло још пре тога, да би се потом коначно угасило. Од тада па надаље, чембало је инструмент о коме се говори као о несавршеној претечи клавира, скромних интерпретативних могућности и великих недостатака. Сматрало се да би стари мајстори, да су којим случајем били у контакту са клавиром, том инструменту дали предност над чембалом. Ту и тамо, чембало се ипак још по негде могло чути, углавном у служби пратње речитатива у операма. Музика за чембало је ипак наставила да живи, првенствено кроз извођења на клавиру. Откривање Бахове клавијатурне музике половином века и сагледавање њеног значаја у развоју пијанизма, полако враћа занимање за музику старих мајстора. Стваралаштво француских клавсениста је ипак и даље остало мање-више заборављено.³⁰

Средином 1860-их година, француски пијаниста-виртуоз Луј Димије (Dimier, Louis), почиње да у своје реситале укључује и свирање на чембалу, користећи сачувани Тасканов инструмент из 1769. године. За овај инструмент, убрзо се заинтересовала фирма Егар (Egard), фабрика из Париза специјализована до тада у градњи клавира и харфи.³¹ Инструмент је убрзо позајмљен фабрици, ради проучавања конструкције, пошто су у фабрици почели да размишљају о евентуалној градњи нових инструмената.

Недуго потом, ривалска фирма, Плејелова фабрика клавира (Pleyel), је позајмила исти инструмент, како би изградила свој прототип. На Париској изложби, 1889.

³⁰ Попут Баха, половином и крајем 19. века су поново „откривени“ Купрен и Рамо. Већ 1855. године, објављена је трећа свеска Рамоових свита за чембало, док је 1885. године, у Сен-Сансовој редакцији је објављен целокупни Рамоов опус за чембало, али приређен и прилагођен извођењу на клавиру, са бројним додатим ознакама карактеристичним за романтичарски пијанистички стил. Поједине Купренове свите су издате 1876. године, док је 1888. године издато свих 27 свита, у редакцији Јоханеса Брамса (Brahms, Johannes) и Фредерика Крисендера (Crysander Frederich). Занимљиво је да су већ тада, двојица редактора желели да своје издање представе у што аутентичнијем облику, без додатих ознака и са аутентичним симболима за орнаменте, како би се направио отклон од романтичарског тумачења барокне француске музике.

³¹ Ripin, Schott, Barnes, Grant, Dowd, Ferguson, Caldwell, *Early keyboard instruments*, Macmillan press Ltd, London, 1989. стр. 98

године су тако обе фабрике изложиле своје прототипове чембала. Такви инструменти, заправо копије барокних чембала врло брзо су им се учинили као несавршени и конструкцијски слаби. Ово је био утисак и извођача који су имали прилику да на њима свирају. Будући да су се чембала махом преносила за потребе јавних наступа и реситала, због деликатне конструкције (рађене по узору на барокну) била су потребна честа штимовања, прегледи и поправке механизма, а претила је и опасност оштећења. Решења су нађена у ономе што је сматрано као побољшање постојеће конструкције; Ерар сматра да ће искуства која је стекао приликом градње клавира моћи да пребаци и у градњу чембала. Приликом градње нових модела чембала, он користи тежу конструкцију, по узору на клавир „отвара“ доњу страну резонантне кутије и унифицира клавијатуру са клавирском, користећи идентичне пропорције дирки. Основна идеја је била следећа – применити све позитивне одлике и карактеристике клавира на чембалу и у извесној мери унифицирати инструменте како би били прилагођени извођачима, навикнутим на клавир. Оно чега нико није био свестан је да је на тај начин направљен први корак у удаљавању од барокног узора. Ерар је своја чембала производио само одређени период, након чега је фабрика наставила са производњом клавира. Овим је конкурентској, Плејеловој фабрици остављен отворен пут за развој свог модела.

Градња чембала се исто тако не би развила, да није било извођача који су, почетком 20. века решили да се окрену интерпретацији на овом инструменту. Уметница која је свакако најзаслужнија за повратак чембала на музичку сцену почетком 20. века је пољска чембалисткиња, Ванда Ландовска (Landowska, Wanda 1879–1959). Запажена у својој младости као пијанисткиња у Варшави где се музички школовала, она се ускоро орјентише на интерпретацију искључиво старих мајстора.³² То занимање ће је одвести ка чембалу као инструменту на коме је у оригиналном звуку желела да интерпретира барокни репертоар. Ландовска се сели у Париз, где активно пропагира свирање на чембалу, па чак и отвара одсек за стару музику. Током 2. св. рата одлази у Сједињене Америчке Државе, где остаје до краја живота, све време активно концертира и подучава. Турнеје које је правила широм

³² *Емил Хајек о музици и музичарима*, уредник Олга Јовановић Универзитет уметности, ФМУ, Београд 1994. стр. 132

Европе и њен, како је сама касније рекла „агресивни наступ“ учинили су да се широки круг концертне публике упозна са до тада још увек заборављеним инструментом.



Слика 6. Ванда Ландовска је утрла пут повратку чембала на музичку сцену. Током деценија, бројне композиције за чембало, писане су или посвећене управо њој.

За време свог боравка у Паризу, Ландовска је активно сарађивала са Плејелом, током конструкције његовог новог модела чембала, желећи да заправо још више умањи разлике између чембала и клавира. Из те сарадње настаје *Модел Ландовска*, чембало данас познато и под именом „Плејелово чембало“. Овако конструисан инструмент представља заправо тзв. „модерно чембало“, или чембало 20. века. Оно је далеко од барокног чембала, будући да је попримило многе карактеристике концертног клавира, као што су величина и „дубина“ дирки, метални рам (уместо дотадашњег дрвеног) као и дебљина (па и облик) резонантне кутије.³³ Укључивање

³³ Касније током 20. века (са појавом барокних копија чембала), показало се да је овако конципиран инструмент био доста мање јачине од касније рађених копија барокних чембала, будући да су жице биле оптерећене тешким металним оквиром, а сам механизам је такође садржао металне компоненте и делове који су поприлично смањивали резонирање кутије и тиме утишавали звук.

и искључивање регистара је решено помоћу механизма педала, који су омогућавали промену звучних боја без прекида у свирању, што на барокним чембалима није био случај. Новост је и шеснаестостопни регистар, код кога је за сваки тон на инструменту намењена још једна жица, штимована за октаву ниже од номиналне. Његовим укључивањем, звук поприма мутнију, масивнију и тамнију боју, која евентуално може асоцирати на оргуљски звук.³⁴

³⁴ Колико год историјски неаутентичан био (будући да у доба барока није постојао на чембалима), шеснаестостопни регистар се почео уграђивати у моделе модерних чембала, не само Плејела, већ и других произвођача. Будући да је овај регистар постојао на барокним оргуљама, сматрало се да је он погодан и за чембало, поготово приликом интерпретације Бахове музике, како би се постигао утисак оргуљске грандиозности и пуноће звука.



Слика 7. Чембало прерушено у клавир – Плејелов модел „Ландовска“. Ово модерно чембало имало је дирке које су по својим пропорцијама и дубини одговарале клавирским, жице и корпус су били причвршћени и осигурани металним рамом, док је дебљина резонантне кутије, њена боја, па чак и облик био истоветан клавирским.

Поред жеље за приближавањем клавиру, овакаво модерно чембало је резултат потребе за јаким и стабилним инструментом који ће издржати концертне турнеје и премештања, промене атмосферских утицаја и имати стабилни штим. Са друге стране, пијанистима тог доба, који су почињали да свирају чембало, контакт са барокним инструментом је неретко био изузетно стран и тешко прилагодив. Знања о посебној техници свирања чембала, била су почетком 20. века још увек „заборављена“ и свима је одговарао инструмент клавирских техничко-извођачких карактеристика.³⁵

Нови Плејелов модел, занимљиво за поменути, је своју прву јавну презентацију имао у Немачкој, у којој је „нови-стари“ инструмент наишао на неочекивани пријем.³⁶ Те презентације, подстакле су бројне немачке произвођаче (споменимо само фабрике Мендлер-Шрам – Maendler-Schramm, из Минхена и Нојперт – Neupert, из Бамберга), да започну градњу сопствених модела, по узору на Плејелово чембало, са истим распоредом регистара. Плејел је касније наставио са градњом чембала сличних моделу „Ландовска“, али мањих у тонском обиму и са смањеним избором регистара.

Током 30-их година, Нојперт започиње велику израду модерних чембала, рекламирајући свој модел као реплику историјског инструмента који је био у Баховом поседу, давши му и комерцијални назив – *Модел Бах*. Чембало које је послужило као узор у градњи, заиста је било у Баховом власништву и сачувано је након његове смрти. Током 19. века, тај инструмент је преуређен, измењена му је конструкција и додат му је шеснаестостопни регистар (који никада није имао) и као такав је узет у Берлинску збирку музичких инструмената. Тамо је инструмент приказан као аутентично Бахово чембало!³⁷ Податак о преуређењу изгледа да је промакао Нојпертовим стручњацима који су касније вршили испитивање конструкције. На страну то што је после доказано да поменути узор није

³⁵ Иако је у каснијем периоду Ванда Ландовска свирала само чембало, она никада није изградила техничку лакоћу и опуштеност руке и прстију, својствену барокној техници свирања чембала. То и није било могуће, будући да је отпор клавијатуре модерног чембала био много већи, у односу на барокне моделе, па су њени прсти и рука били често у великом грчу.

³⁶ Ripin, Schott, Barnes, Grant, Dowd, Ferguson, Caldwell, *Early keyboard instruments*, Macmillan press Ltd, London, 1989. стр. 103

³⁷ Schott, Howard, *Playing the harpsichord*, Faber and Faber, London and Boston, 1979, стр. 102

аутентичан, реклама је потпуно успела. Модерна чембала, постала су стандард у интерпретацији барокне музике дуго током 20. века, све до краја 70-их година.



Слика 8. Нојпертово модерно чембало *Модел Бах* је вратило неке карактеристике барокних чембала, као што су мање дирке и тања резонантна кутија. За разлику од Плејеловог чембала, овај модел не поседује метални рам, али је у сваком случају још увек далеко од барокних модела.

Током треће и четврте деценије 20. века, било је и доста покушаја иновирања и експериментисања у градњи чембала. Неки су више успели, други мање, али им је заједничко то да нису наишли на веће интересовање код извођача, те се нису задржали. Тако је на пример, било покушаја конструкције чембала које је у стању да производи динамичке нијансе у односу на јачину додира дирке (тзв. *Бахклавир*), међутим идеја није заживела. Нешто више успеха је било са покушајем увођења педала који би (попут десног клавирског) одизао пригушиваче и тако продужио

трајање тона и након напуштања дирке. Било је и (неуобичајених) покушаја градње инструмената са конструкцијом и резонантном кутијом у целини урађеним од метала!

Период од краја другог светског рата представља ново поглавље у развоју чембала. Током рата, многе фабрике су престале са радом, а неке су и уништене у бомбардовањима (попут Мендлерове) и нису више наставиле са производњом, или постигле предратни ниво.³⁸ Плејелова и Нојпертова фабрика настављају производњу својих модела, а повећана мобилност доприноси даљем ширењу. До новости долази из Америке, где се дешава преломни тренутак у градњи чембала у 20. веку. Радионица Хабард и Даун (Hubbard and Down) из Бостона започиње 1949. године градњу чембала – реплика историјских инструмената из 17. и 18. века, први пут у модерно време.³⁹ Зачетак „новог таласа“ је осетан и у Европи, где са израдом реплика барокних инструмената започињу градитељи појединци. Они испрва представљају тек кап у мору (посебно у Немачкој, у којој је свирање модерног чембала узело маха), али ће убрзо имати све већи пробој, захваљујући самим извођачима, које почетком 70-их година захвата нова мода – интерпретација на аутентичним инструментима прошлих епоха. До ових тенденција испрва долази у Холандији (некадашњим фламанским подручјима) и Француској, да би се оне прошириле на целу западну Европу. Оснивају се фестивали старе музике, уз интерпретацију на барокним инструментима. Њихова лака преносивост сада представља предност. Почиње се са израдом барокних чембала у већим серијама намењених за даље склапање („уради сам“), међу чему се истиче радионица Волфганга Цукермана (Zuckermann, Wolfgang). Овакви инструменти конкуришу фабричким модерним инструментима у цени која је и неколико пута нижа. Извођачи су врло брзо дали предност барокним копијама, чији је звук продорнији од звука модерних чембала.

³⁸ Ripin, Schott, Barnes, Grant, Dowd, Ferguson, Caldwell. *Early keyboard instruments*, Macmillan press Ltd, London, 1989. стр. 106

³⁹ Исто, стр. 107



Слика 9. По многимима, прави повратак чембала у музику 20. века долази са градњом копија барокних инструмената. Током 70-их и 80-их година, чембала се све више граде по узору на моделе мајстора 18. века. Једноставна конструкција, продоран звук и лака преносивост, осигурали су превагу овог типа инструмента над модерним код већине чембалиста.

Чак и дотадашњи велики произвођачи модерних чембала (Нојперт, Амер и др.), своју производњу у великој мери преусмеравају на градњу историјских реплика (копија), потискујући донекле производњу модерних чембала. Иако су са једне стране модерна чембала изгубила велики део својих извођача (махом оних који су посвећени интерпретацији само барокне музике), она нису до краја изгубила на

свом значају. Током 20. века, а нарочито то важи за године након 2. св. рата, композитори су за чембало писали музику која у свом садржају није увек необарокна, већ често авангардна. Многа од тих дела најбоље се изводе на модерним типовима чембала. Са друге стране, на музичкој сцени присутни су и они чембалисти који су се (попут нпр. још једне пољске чембалисткиње с краја века, Елизабете Чојнаке) определили за извођење само модерне музике писане за чембало.

2.8. Композитори и литература за клавијатурне инструменте у Француској у 20. веку

Музичко стваралаштво у Француској током 19. века претрпело је велике промене у односу на претходни век, када је реч о делима за клавијатурне инструменте. Степен популарности коју је чембало током 18. века уживало, клавир није успео да достигне. Француски композитори током 19. века су неговали друге инструменталне форме и у таквом окружењу клавирски опуси не заузимају значајније место. Неки од најзначајнијих клавирских романтичара као што су Франц Лист (Liszt, Ferencz 1811–1886) и Фредерик Шопен (Chopin, Frederic 1810–1849), провели су значајан део својих живота у Француској (Шопен је чак једним делом био француског порекла), међутим њихова дела настају под другим околностима и туђим националним утицајима и као таква нису део француске традиције. Уколико изузмемо пар дела за клавир Сезара Франка (Franck, Cesar 1822–1890) и Сен-Сансов (Saint-Saens, Camille 1835–1921) клавирски опус, аутентична француска музика за клавир остала је без значајнијих дела. Једна од личности која ће се значајније позабавити клавирском музиком, али и начинити први корак ка повезивању са прошлошћу је Габријел Форе (Faure, Gabriel 1845–1924). Његових 13 ноктурна, 13 баркарола, 6 емпромтија, као и 4 валцера за клавир, већ представљају значајнију збирку француске клавирске музике. Уз то, Форе се окреће старим стиловима кроз два своја дела за клавир четвороручно, *Доли свити* (*Dolly suite*) и делу *Маске и Бергамаске* (*Masques et Bergamasques*), у којима користи форму свите, али и барокне играчке ставове. До даљих промена долази

крајем 19. века, са појавом новог музичког правца у оквиру романтизма, зачетог управо у Француској. Реч је о импресионизму, стилу формираном под новим културним утицајима. Импресионизам представља корак даље у развоју романтизма, коришћењем продубљенијег хармонског језика, док се инспирација за дела често проналази у природи, далеким световима и легендама. У импресионизму ће и клавир наћи своје посебно место.

Најпознатији композиторски двојац музичког импресионизма представљају Клод Дебиси (Debussy, Claude 1869–1918) и Морис Равел (Ravel, Maurice 1875–1937), уједно најзначајнији представници овог правца у музици. У њиховом стваралаштву значајно место припада клавирским делима, међу којима су и нека у којима се може препознати повезивање са музиком 18. века, у мањој или већој мери. У Дебисијевим композицијама ово је изражено у мањој мери, већ је присутније у његовој музичкој естетици, у којој је изградио однос према клавсенистима, сматравши да француски композитори клавирске музике своје корене и инспирацију за дела треба да траже у раду клавсениста. Дебиси је у своје клавирско стваралаштво тако узео наслеђа 18. века – облик свите, као и минијатуру (развијену из карактерних комада клавсениста), као и играчке ставове барокног порекла. Сви ови елементи се могу пронаћи у његовим клавирским циклусима – *Дечјем кутку* (*Children's corner*), Бергамској свити (*Suite Bergamasque*), Малој свити (*La Petite suite*). Наслеђе карактерних комада је видљиво у Дебисијевим минијатурама – прелидима за клавир. Дебиси није у већој мери евоцирао барокни стил; можда су везе најприметније у Бергамској свити, која садржи високо стилизоване барокне игре, чији је музички језик без сумње језик импресионизма (о овоме ће касније бити више речи). Занимљиво је да је Дебиси у једном тренутку исказао занимање за чембало, које је у његово време започело повратак на музичку сцену. Својевремено, он је током компоновања соната за камерне ансамбле (које су биле замишљене као циклус од шест соната за различите саставе), шесту сонату наменио обои, хрни и чембалу; реализација је нажалост остала неостварена.

Морис Равел је у евоцирању веза са бароком отишао корак даље од свог претходника. Попут Дебисија, он испрва користи барокне форме само као инспирацију за даљу стилизацију у музику импресионизма – на пример у *Павани за*

преминулу инфанткињу (Pavane pour une infante defunte), још једној клавирској минијатури. У наредном кораку Равел већ конкретније користи елементе и стилске одлике француске музике 18. века, које уноси у своју музику. Резултат је свита *Омаж Купрену (Le tombeau de Couperin)*, реализована у клавирској и оркестарској верзији. У овај циклус, Равел је сместио типичне барокне игре, користећи поред тога и типичне барокне форме, као и композиционе поступке који се односе на музичку фактуру и орнаментацију. Конструкцију дела је начинио према барокним принципима, док је музички садржај организовао према изразу импресионизма, извршивши тим спојем везу два стила. За разлику од оркестарске верзије, клавирска садржи два става више – фуга и токата (овај други као типична клавијатурна форма), у извесном смислу представљају уљезе, будући да одударају од остатка овог француског барокно-импресионистичког коктела.

У наредним деценијама, јављају се композитори који упоредо с клавирском, почињу да пишу и музику за чембало. Појава нових инструмената и првих извођача-чембалиста, инспирисала је неке француске композиторе да за њих (или по њиховој наруџбини) пишу нова дела. Тај пут није био лак. Недовољно познавање суштине инструмента и његових изражајних могућности је резултирало занимљивим решењима. Један од примера је *Игра за чембало (Dance for harpsichord)*, Фредерика Делијуса (Delius, Frederick) из 1919. године, посвећена још једној познатој чембалисткињи с почетка века, Виолети Гордон Вудхаус (Gordon, Woodhouse Violet 1872–1948). Сам комад је покушај писања модерне музике за чембало, у конкретном случају невешт и неуспео – детаљне динамичке ознаке, скупа уз ознаке за крешендо и декрешендо, као и ознаке за употребу десног (клавирског) педала, непримењиве су на чембалу. Овај случај није усмањен. Листа неуспелих комада за чембало, махом из прве половине 20. века је дужа.

Међу групом француских композитора који су на прави начин разумели могућности тадашњег чембала, налазе се Франсис Пуланк и Жан Франсе.

Франсис Пуланк (Poulenc, Francis 1899–1963), један је од композитора (ако не и први међу њима) који је чембалу у пуном сјају вратио на музичку сцену. Он је то учинио на иницијативу Ванде Ландовске која је од њега наручила дело за чембало и оркестар. Резултат је концерт за чембало и оркестар *У природи (Concert*

Champetre), инспирисан са једне стране музиком клавсениста 18. века, са друге стране управо концертима које је Ландовска (опет по угледу на барокне уметнике) приређивала на свом имању у околини Париза. Својим музичким језиком ово дело је изузетни представник неокласицизма у музици, а додатна занимљивост је што је по први пут чембало супротстављено великом симфонијском оркестру. Како би се то спровело на најбољи могући начин, Пуланк је све време компоновања одржавао активне консултације са Ландовском, током којих је, према сопственим речима научио све што зна о француским клавсенистима. Управо уз њену помоћ и сугестије, првобитна текстура чембалистичког парта је претрпела измене; прилагођена је чембалистичким фактурама 18. века, што је у коначној верзији резултирало лаким и јасним линијама (али зато ништа мање значајним) примереним могућностима чембала. Брижљивом оркестрацијом и концептом дијалога чембала са оркестром, успешно је избегнута могућа опасност звучног поклапања чембала од стране оркестра. На крају је створено дело у коме чембало доминира галантним звуком, с мноштвом имагинарних барокних епизода у стилу Купрена и Рамоа обогаћених украсима, које евоцирају француски барок 18. века.

Пуланк се чембалу вратио још једном, кроз *Француску свиту по Клоду Жервеу* (*Suite Francaise d' apres Claude Gervais*), писану за дувачки ансамбл, ударалке и чембало. Барокни корени ове музике су директни, будући да се ради о обради барокног предлошка. Ова свита је доживела и своју клавирску верзију, тако да се може сматрати првим случајем француске музике која је имала упоредне верзије за два клавијатурна инструмента (иако је чембало у овом делу део ансамбла, оно такође доноси битне музичке теме и мотиве ставова).

Најмлађи међу композиторима ове групе је композитор и пијаниста, Жан Франсе (Francaix, Jean 1912–1997), ученик чувене француске композиторке Нађе Буланже (Boulangier, Nadia 1887–1979).

У свом изузетно разноврсном инструменталном опусу, оставио је више дела за чембало; свиту *Инсектаријум* и *Два комада*, оба дела за соло чембало, као и концерт, за чембало и оркестар и квинтет за чембало, флауту, две виолине и виолончело. У свом малом опусу (али значајном) опусу музике за чембало, Франсе најмње користи узоре 18. века, мада се они могу пронаћи пре свега у

Инсектаријуму (и у извесној мери у концерту за чембало), понајпре у композиционим поступцима који наликују оним из 18. века. Свестан изражајних могућности инструмента, користи их на прави начин како би створио у основи модерну музику.

Стваралаштво француских композитора за чембало током 20. века се наставило и у наредним деценијама. Листа дела која су током прошлог века написана за овај клавијатурни инструмент (и то само у Француској) је изузетно дугачка и укључује композиције за соло чембало, два чембала, као и бројне камерне ансамбле. Заједно с тим, јавили су се и извођачи који су се окренули извођењу само модерне музике за чембало. Велики број модерне чембалистичке музике инспирисан је барокним стилем, али је још већи број дела у којима је заступљен модерни музички језик кроз неки од праваца 20. века. Оно што је још једна разлика у односу на некадашњи барокни приступ чембалу је и то што композитори данашњице за чембало пишу тек једно или пар дела у оквиру свог опуса, па се за сада не препознаје особа која би остварила неки свој аутентични стил писања за чембало (уколико изузмемо Франсеа, са својим малим опусом за чембало). Изгледа да је, бар за сада, време великих збирки и опуса комада за чембало од стране једне особе за нама.



Слике 10. и 11. Франсис Пуланк (лево) и Жан Франсе (десно) су међу првим француским композиторима у 20. веку који су створили значајна дела оригинално писана за чембало. Пуланков *Концерт у природи*, за чембало и оркестар, вероватно је најпознатији пример концерта за чембало у 20. веку, док је Франсе створио прави мали опус композиција за чембало, соло и у ансамблу.

3. ДРУГИ ДЕО:

СТИЛСКЕ ВЕЗЕ ФРАНЦУСКЕ КЛАВИЈАТУРНЕ МУЗИКЕ 18. И 20. ВЕКА

3.1. Везе у формама

Развој музичких инструменталних облика и форми у Француској текао је од 16. до 18. века без неких великих, револуционарних промена и сводио се на устаљење циклуса свите и њен склоп, као и поредак ставова. То је уједно била и главна инструментална форма за клавијатурне инструменте (чембало и оргуље), у којој су равноправни статус током 18. века делили играчки ставови и карактерни комади.

Свита је била доминантни музички жанр у Француској (с великим утицајем пренетим и на остале европске земље) све до краја 18. века, када је под налетом нових стилских тенденција полако напуштена. Ако је водећа форма за клавијатурне

инструменте у другој половини 18. века сонатни циклус скупа са сонатним обликом, 19. век ће обележити клавирска минијатура – форма развијана у стваралаштву француских клавсениста (кроз праксу писања карактерних комада), а која је пуну популарност достигла у романтизму.

Француски композитори клавирске музике с почетка двадесетог века су и сами осећали везу са мајсторима 18. века, будући да су у неком смислу себе сматрали настављачима једног националног стила који су започели и неговали француски клавсенисти још од почетка 17. века. Док је омиљена циклична форма у немачким земљама током 19. века била соната са сонатним обликом, Французи су у већој мери остали привржени другом типу циклуса – свити. Крајем 19. и почетком 20. века, то више није била свита барокних игара и форми, али је у извесном смислу клавирска свита настављач француске барокне свите с краја 18. века. Модерне свите се састоје од програмских комада који су се развили из барокних карактерних комада. Начин на који су француски композитори у 20. веку приступили музичком програму, у основи је сличан размишљању барокних композитора. Кроз карактерне комаде, ни једни ни други не користе тонско сликање, које би опонашало неке предмете, ситуације и карактере (мада у модерној француској музици има и тога), већ музиком изражавају своје емоције и расположења као асоцијације на одређени програм.⁴⁰

Француске свите за клавијатурне инструменте (клавир и чембало) у односу на своје претходнице из 18. века су кроз 19. век развиле нов музички и хармонски језик, већу хармонску слободу и прекинуле нека правила унутар самог циклуса. Једна од кључних разлика је и заједнички тоналитет свих ставова циклуса. Тонално јединство свих ставова у барокним свитама био је фактор интегрисања у целину (уз изузетак тоналне мутације једног или пар ставова у оквиру циклуса). У модерним свитама, фактор везивања у целину преузима програм, тј. тематизам, будући да је сваки став неке свите део „слагалице“ и да ставови повезани у целину „причају“ неку причу. Ово је случај у Дебисијевом *Дечјем кутку* у ком су ставови

⁴⁰ На једнак начин и Купрен и Дебиси приступају програму. У свом комаду *Сестра Моника (Seure Monique)*, Купрен кроз музику исказује начин на који он види одређену девојку, кроз призму својих осећаја. Исто тако и Дебиси гради трећи став *Бергамске свите, Месечину (Claire de lune)*, кроз осећаје који га везују уз призор месечине, дочаравајући романтичне емоције које ова природна појава у њему изазива.

инспирисани ликовима из маште, дечјим сценама и карактерима; потом у Равеловом *Омажу Купрену*, чији ставови евоцирају барокне игре и познате форме. Ставови Фореве *Доли свите* осликавају девојчицу којој је циклус посвећен, њене пријатеље, играчке и расположења, док су у *Француској свити* Франсиса Пуланка сви ставови транскрипција касноренесансних игара.⁴¹ *Инсектаријум* за чембало Жана Франсеа кроз сваки став осликава по једног необичног инсекта. Употреба различитих тоналитета за ставове поједине свите доприноси општем музичком колориту (што није нимало чудно, будући да многа од ових дела настају у време, непосредно после, или као инспирација музичким импресионизмом).⁴² Оно што је још занимљиво је чињеница да су везе са барокним свитама француских клавсениста веће него разлике. Почев од броја ставова (који је приближно једнак код барокних и модерних свита), па до самог типа ставова (као нпр. играчки карактер ставова или ставови инспирисани неким програмом). Кроз избор примера одабраних свита 20. века указаћемо на формалне и жанровске сличности тих дела са барокним свитама.

⁴¹ Неке од ових свита су замишљене као оркестарске (Пуланкова *Француска свита*), друге су у оригиналу писане за клавирски дуо (Фореова *Доли свита*), док има и аутентично замишљених и реализованих свита само за чембало или клавир.

⁴² Доста наведених свита је доживело више инструменталних верзија, најчешће оркестарских. То је случај у Форевим свитама *Маске и Бергамаске (Masques et Bergamasques)*, *Доли*, Равеловом *Омажу Купрену* и Пуланковој *Француској свити*. Оркестарска верзија *Француске свите* чак доноси деоницу чембала у функцији тзв. „стилизованог“ континуа.

3.1.1. Габријел Форе, свита *Маске и Бергамаске* (*Masques et Bergamasques*, оп. 112, 1918)⁴³

Габријел Форе је ову свиту завршио 1918. године, као музички предложак за кореографски дивертименто на захтев принца Алберта I од Монака. Поједини ставови свите су прерада и дорада неких пређашњих Фореових музичких дела, док су други компоновани специјално за ову прилику. Битнија чињеница је да су по својим насловима ставови инспирисани играма 18. века.

Уводна *увертира* је рађена у маниру оперских увертира 19. века и по форми им је блиска, тако да не представља праву везу са барокним увертирама у музичком, већ чисто симболичком смислу. Без обзира на то, наредни ставови, *менует* и *гавота* носе своја типична барокна обележја и карактеристике, кроз форму (менует са триом), темпо (темпо барокног менуета) и карактер (покрет, тј. корак гавоте). Завршна *пасторала* по свом карактеру одговара барокном типу ове игре (мирни мелодијски покрет), какве су карактеристичне код барокних аутора.

Поред оркестарске, свита је доживела и своју клавирску верзију, рађену за клавирски дуо.

3.1.2. Клод Дебиси, *Бергамска свита* (*Suite Bergamasque*, 1905.)

Дебиси је за ову свиту узео ставове инструменталног (прелудијум) или играчког карактера (менует, паспје) што ову свиту по садржају доводи у везу са барокним свитама. Трећи став свите, *Месечина*, програмског је карактера, тј, у најближој је вези са барокним формама карактерних комада. Јасне везе са бароком овде престају, будући да је паралела са старим стилем овде на нивоу полазне идеје, док

⁴³ Израз *бергамаска* има више значења. Ради се о старом изразу, који у једном смислу може означавати свет авантура, генерално. Са друге стране, овим су се именом називали и стари плесови, посебно у италијанским земљама у доба Фрескобалдија (што ову реч у Фореовом контексту повезује са раном музиком), али највише од свега, ова реч се везује за област у северној Италији – Бергамо и њен истоимени стари град. Израз је искористио и Клод Дебиси, насловивши тако своју клавирску свиту (Бергамска свита).

су музички стил, фактура, хармонски језик и темпо ставова дубоко стилизовани и окренути ка импресионизму.⁴⁴

Насупрот оваквом „третману“ веза са бароком, стоје дела Равела и Пуланка. Форма барокних свита и њених игара, код њих нису само полазна основа за даљу стилизацију и модификацију, већ чврста основа на којој се заправо гради нови музички језик. Док је Равел у великој мери спојио и приближио стил и форме 18. века са музичким језиком 20. века, Пуланк се послужио ремоделирањем самог барокног музичког текста у који је уткао хармоније, оркестрацију и инструменте двадесетог века.

3.1.3. Морис Равел, *Омаж Купрену (Le tombeau de Couperin, 1914)*

Ова свита из 1914. године (код нас често интерпретирана као *Купренов гроб*) је циклус комада директно инспирисан стваралаштвом француских клавсениста и њиховим делима за чембало. Њен наслов непогрешиво открива очигледне намере о успостављању веза између француске музике 18. и 20. века.⁴⁵ Равел је кроз многе друге поступке, мале музичке детаље и гестове настојао да употреби форме, стил и карактеристике француске музике за чембало 18. века и кроз употребу модерног музичког језика покаже како се традиција старих мајстора пренела и у ново доба. Сам Равел је објаснио да његова свита представља омаж француској музици 18. века, пре него личну почаст Купрену, званом „Велики“.⁴⁶ Клавирска верзија свите је реализована 1914. године, док је оркестарска верзија довршена 1917. године, са

⁴⁴ С те стране гледано, Форе и Дебиси остају у својим свитама у вези са бароком само на нивоу предлошка који узимају за своје ставове, које ће развијати у новом музичком језику 20. века.

⁴⁵ У нашој музичкој пракси наслов овог дела је преведен у значењу које ова реч данас има (а без осврта на њено значење када је реч о музичкој форми), те се сасвим погрешно и неоправдано преводи као „Купренов гроб“. У циљу разумевања правог контекста назива, током рада ћемо користити наслов који је на српском језику најпримеренији оригиналном значењу – Омаж Купрену.

⁴⁶ *Le tombeau de Couperin and other works for solo piano*. Dover Publications, inc. Mineola, New York, 1997, стр. 60

редукованим бројем ставова.⁴⁷ Равел као поднаслов наводи одредницу *6 комада за клавир (6 pièces pour piano)*, што је прва јасна асоцијација на француске клавсенисте који су своје свите означавали као *комаде за клавсен (Pièces de clavecin)*. Избором ставова за своју свиту, Равел је начинио другу везу са француским бароком, пошто су у свиту ушли прелудијум, форлан, ригодон и менует – типични француски играчки ставови. Два преостала става циклуса, фуга и токата су нефранцуски ставови, али са друге стране представљају омаж нефранцуским композиторима из доба барока, Баху (највећем европском мајстору полифоније) и Скарлатију (једном од најбољих виртуоза барокне епохе). Сваки од преостала четири „француска“ става, на посебан начин дочарава везе са бароком. Менует и форлан су најближи бароку, када је реч о формалној конструкцији. Равелов менует је преузео карактеристике барокног менуета, усвојивши темпо и покрет игре, које је Равел дефинисао кроз детаљне артикулационе ознаке, створивши својеврсну дикцију једног барокног менуета, садржану кроз фразу на два такта, уз наглашену прву четвртину сваког двотакта. Менует садржи и трио, у виду мизете, још једног карактеристичног играчког става, чиме је испоштована форма менуета 18. века (*menuett en trio*).⁴⁸

Формална веза са барокним стилем је присутна и у форлану и то путем два повезујућа фактора. Значајан фактор у прилог овоме је тај да је Равел приликом писања овог става у извесној мери транскрибовао форлан из Купреновог *Краљевског концерта*, преузевши Купренов ритмички модел.

Други фактор који повезује овај став са барокним стилем је сама форма. Равел став гради на форми рондоа са куплетима који су (иако необележени)

⁴⁷ Из оркестарске верзије су изостављене фуга и токата, ставови карактеристични за клавијатурне инструменте, али и једини „нефранцуски“ ставови циклуса.

⁴⁸ У мизети је Равел применио својеврстан начин компоновања, својствен Купрену и још неким клавсенистима 18. века, који су за чембало писали тзв. *Укрштене комаде*. Њихова посебност је писање деонице (мелодије) леве и десне руке у оквиру исте октаве, због чега је извођење ових комада могуће само на двомануалном чембалу (где свака рука свира на једном, независном мануалу). Равел овакав начин компоновања користи у делу мизете (а не током целог комада, попут клавсениста), чиме је њено извођење на клавиру релативно закомпликовано укрштањем руку и преплитањем мелодијских линија, што се мора урадити на једној клавијатури; у случају извођења ових деоница на двомануалном чембалу, проблем се природно решава.

препознатљиви, будући да су јасно одвојени понављањем рефрена, тј. теме форлана.

Везе почетног прелудијума и четвртог става ригодона са барокним формама истог типа су у формалном смислу мање изражене, али су и даље присутне. Сам прелудијум је у формалном смислу далеко од француског барокног прелудијума, поготово уколико тражимо везу са неметричким прелудијумима. Утисак слободног покрета и јасног линеарног слога остаје, а веза са клавсенистима се постиже кроз асоцирање прозрчане фактуре богате украсима и константним, непрекинутим мелодијским кретањем.⁴⁹ Равелов ригодон има изражен виртуозни елемент а форма је таква да (попут менуета) садржи унутрашњи (формално необележен) међустав, док везу са барокним ригодonom представља једноставност ритмичког покрета и метар самог става.

3.1.4. Франсис Пуланк, *Француска свита према Клоду Жервеу*, (*Suite Francaise d' apres Claude Gervais*, 1935)

Реч је о делу које је највише од свих модерних свита француских аутора сјединило рану и модерну музику. *Француска свита* је настала као музика за позоришни комад Едуарда Бурдеа (Bourdet, Eduard), *Краљица Марго (la Reine Margot)*. За изворни музички материјал, Пуланк се окренуо колекцији шеснаестовековних француских игара из *Књиге игара (Livre de dancieries)* композитора Клода Жервеа.⁵⁰ Одабране комаде је транскрибовао, задржавајући основни четворогласни (хорски) слог и сам музички и тематски материјал, притом луцидно убацујући елементе музичког језика, као и сопствене музичке фразе 20. века. Тако је настала свита од седам комада са препознатљивим позноренесанским музичким језиком, али са довољно елемената модерног стила. Пуланк се трудио да у што већој мери задржи основну форму оригиналних ставова која се састоји од репетиција основних двотактних или четворотактних фраза.

⁴⁹ Мелодијски покрет је можда једина израженија веза са неметричким прелудијумима који су такође били грађени на линеарном мелодијском принципу.

⁵⁰ Daniel W. Keith. *Francis Poulenc: His Artistic Development and Musical Style*, UMI Research Press, 1982, стр. 113

Ако је у форми остао доследан оригиналу, Пуланк је вешто убацивао своје ауторске делове и мењао оригиналне, (ренесансне) каденце, како би тај простор употпунио модерним хармонским језиком и дисонанцама 20. века. Детаљним ознакама за темпо и карактер, Пуланк је покушао да сваки став усклади са оним за шта је сматрао да је приближно основној Жервеовој намери.

Наслови ставова, иако барокног типа, нису сви оригинални; Пуланк је поједине наслове променио, вероватно како би постигао већу разноврсност, те су тако у свиту ушли ставови, како ренесансних, тако и барокних игара.⁵¹

Пуланк је Француску свиту замислио и реализовао у клавирској и оркестарској верзији. Клавирска је реализована 1935. године, док је оркестарска морала да сачека до 1948. године. Из партитура оба аранжмана, види се да је Пуланк и у начину поставке фактуре остао веран оригиналном предлошку. Задржао је четворогласни хорски слог, уз понеки убачени полифони моменат. Оркестарска верзија за дувачке инструменте и ударалке (две обое, два фагота, две трубе и три тромбона) доноси још једну везу и асоцијацију према бароку и раној музици – чембало. Његовом употребом у оркестрацији, Пуланк је начинио симулацију деонице континуа, и хармонске подршке, коју је наменио чембалу. Пошто је целокупна фактура међутим конципирана хомофоно, чембало је ту ипак у функцији звучне боје која треба да асоцира на некакав барокни призив.⁵²

Француска свита остаје занимљив пример својеврсног ремоделирања једног предлошка ране музике, како би музички материјал био прихватљив и у новом времену. Пуланков приступ раној музици стога остаје (бар за време у ком је свита настала) јединствен и јасан доказ како је могуће спојити елементе старе и нове француске музике у компактну целину, без жеље да се стари стил сакрије (он се

⁵¹ Наслови ставова у Француској свити су *Bransle de Bourgogne, Pavane, Petite marche militaire, Complainte, Bransle de Champagne, Sicilienne, Carillon*. У Жервеовом оригиналу, *павана* је заправо *Енглеска павана (Pavane d'Angleterre)*, *мали војнички марш* је *Bransle simple, сичилијана* је *галарда*, док су *звона (carillons)* још један *bransle simple*. Порекло и (евентуални) оригинални наслов *тужбалице (complainte)* остају непознати, будући да је Пуланкова мелодијска и хармонска структура изгледа измењена у толикој мери да се оригинални предлогак за овај став не може пронаћи.

⁵² Деоница чембала у партитури и није нотирана попут баса са исписаним шифрама. Она је у потпуности исписана облигатно и укусно уткана у музичко ткиво тако да не долази у колизију са великим звуком лимених и дрвених дувача. Штавише, чембалу је поверено и неколико солистичких момената, приликом доношења тематског материјала.

штавише и потенцира, кроз хармонску модалност и саму фактуру) или додатком модерних поступака искаркира. Иако се у датом случају не ради о музици која је инспирисана 18. веком (већ много ранијим добом), немогуће је заобићи ово дело које представља пример очигледних веза између француске музике у различитим вековима. Управо због тих веза, могуће је остварити интерпретацију клавирске верзије ове свите и на чембалу, без већих потешкоћа.

3.2. Везе у фактури и мелодијском покрету

Фактуре француске музике за чембало у 18. веку, најкраће би се могле описати као јасне и прозачне. У ширем смислу, оне би се могле описати с више карактеристика.

Иако је данас уврежено мишљење да је једно од основних обележја и начела барокне музике полифонија (наспрот хомофонији каснијих стилова), то је ипак само делимично тачно, бар када је о француској музици реч. Француски ствараоци (за разлику од нпр. немачких), неговали су посебан, условно речено необавезујућ и слободан однос према фактури и формирању мелодијског покрета. Полифони слог је зато у француској музици готово увек слободан и неоптерећен великим бројем гласова унутар текстуре. Ово је највидљивије у играма као што су алеманда, куранта и до извесне мере сарабанда. Мелодијском гласу алеманде, најчешће се супротставља један (пратећи) глас (такође линеарно вођен), који само повремено преузима тематско вођство, а углавном га допуњује хармонски. Фактура куранти је већ гушћа, укључује додатне гласове и честе акордске склопове, али је и она генерално линеарно вођена. Естетика вођења и формирања мелодијске линије је једно од обележја француске чембалистичке музике и о њеној лепоти и развоју је вођено много рачуна, управо због тежње приближавања идеји вокалности на чембалу.⁵³ Имитациони поступци у француској чембалистичкој музици су ређе коришћени и своде се углавном на кратку имитацију неке основне почетне мелодијске теме у другом гласу (попут Рамоовог *тамбурена* из свите у е-молу).

⁵³ Већ у 17. и 18. веку, француски клавсенисти су велику пажњу посвећивали тзв. певности инструмента и начинима како би се она могла што више потенцирати.

Сходно томе, строги полифони покрет и форме попут нпр. фуга нису у фокусу клавсениста.⁵⁴

Хомофона фактура је с друге стране присутна у много већој мери и на њој се граде скоро сви остали ставови у француским циклусима за чембало, од менуета, гавота, ригодона, па све до пасакаље и чаконе.⁵⁵ Њихова пратња је јасна (неретко и једноставна), са јасним хармонским основама и покретом. Утолико је већа пажња посвећивана лепоти и кретању саме мелодије, као и њеном развоју и орнаментацији. Често је једноставна мелодија постајала много комплекснија управо захваљујући осмишљеној орнаментацији.

Француски композитори с почетка 20. века су задржали основно обележје и карактеристике музике својих барокних претходника – лаку, јасну фактуру и линеарност приликом креирања тематског материјала. То је приметно без обзира на генерацију композитора (Дебиси, Равел, Пуланк или Франсе) или инструмент за који се компонује (чембало или клавир). Равелов *Омаж Купрену* је најбољи почетак за тражење паралела са старим мајсторима. Фактура почетног прелудијума је на свом почетку хомофона, са карактеристичним дугачким мелодијским покретом (састављеним од више мелодијских фраза које се константно међусобно надовезују), да би се деоница леве руке убрзо развила у допунски глас који води поврмени дијалог са основним, стварајући на тај начин слободни полифони слог. Менует из исте свите је конципиран на хомофоном принципу, али са брижљиво спроведеним мелодијским покретом, обogaћеним осмишљеном орнаментацијом.

На дугачком мелодијском покрету и Франсе гради почетни став *Инсектаријума, Стоногу*; цео став је изграђен на непрекидном мелодијском покрету (слично као у Равеловом прелудијуму), са ненеметљивом хармонском подршком (трозвучи као хармонски пунктови су уткани у мелодијски покрет). Наредни став исте свите је

⁵⁴ Фуге се могу наћи и у француској, махом камерној музици (Ф. Купрен, А. Д. Филидор и др.), али су оне то више по називу и почетном гласовном излагању теме. О неком дијалогу и надметању подједнако важних мелодијских линија и гласова не може бити превише речи, будући да је у француским фугама контраст основном гласу (мелодијског инструмента) само басова деоница континуа.

⁵⁵ Током раног 17. века, чак су и алеманде биле хомофоног склопа (фактуре) за шта нам је један од доказа увид у стваралаштво Луја Купрена.

већ јасно хомофано конципиран; лагана мелодија у десној руци је подржана пратећим акордима леве руке.

♩ = 116
I 8 Acc

Пример 2. Константни мелодијски покрет, употпуњен хармонском подршком карактерише *Стоногу* први став Франсеовог *Инсектаријума*.

♩ = 60
I 4 seuls
II Renf
legato

Пример 3. Ж. Франсе, *Бубамара*. Јасна хомофона фактура одликује овај став, чинећи га погодним и за евентуалну клавирску интерпретацију.

Начело полифоније и дијалога гласова, Франсе користи и у концепцији *Два комада за чембало (Deux pieces pour clavecin, 1977)*. Први комад је формиран на линеарном мелодијском покрету два гласа (леве и десне руке) који међусобно контрастирају. Други комад, иако конципиран виртуозније, са бројним скоковима и акордским кретањем, садржи у бројним моментима дијалог који се одвија приликом шетања тематско-мотивског материјала из једне у другу мелодијску линију.

На основу приказаних примера, јасно је да укупне фактуре комада нису густе, нити претрпане великим бројем гласова – јасне су и прегледне, са истом тенденцијом вокалности као и њихове барокне претходнице.

Наредни примери, показују колики је утицај наслеђе француског барока имало на композиторе 20. века, који су га користили као узор, али и основу за даљу надградњу.

3.2.1. Морис Равел, *Форлан (Омаж Купрену)*

Приликом избора ставова за своју свиту, Равел се између осталог определио и за форлан, игру заправо италијанског порекла, која се у 17. веку одомаћила у француској музици, те је убрзо попримила француски идентитет. Инспирацију за свој форлан, Равел је потражио директно у стваралаштву Франсоа Купрена. Купренов четврти *Краљевски концерт (Quatrieme Concert royaux, за флауту и континуо)* закључује великим форланом, карактеристичног ритмичког покрета за сваки куплет.

На идентичном ритмичког покрету, Равел је градио и свој форлан. У мелодијама његових куплета могу се чак пронаћи и назнаке мелодија из Купреновог форлана, највише на основу интервалског кретања мелодије, уз помоћ карактеристичних ритмичких фигура, које је Равел преузео у изградњи свог става. Хармонски језик Равеловог форлана ипак јасно указује на музику 20. века. И Купренов и Равелов форлан су по форми ронда са куплетима, што је још једна тачка која их везује. Једина разлика се огледа у крајевима – Купренов формлан завршава понављањем теме ронда, док Равел завршава с последњим куплетом, уз мали ритмички мотив, подсетник на тему свог ронда.

Forlane
Rondeau

gayement

Fin. *1^{er} Couplet*

Пример 4. Ф. Купрен, Форлан из четвртог Краљевског концерта; тема рондоа инспирисана је пунктираним ритмом сичилијане.

pp

1^a *2^a*

Пример 5. М. Равел, Форлан из Омажа Купрену; Равел је инспирацију за свој форлан нашао у Купреновом форлану, од кога је преузео јасне ритмичке образце. Ритмички образац Купренове теме рондоа Равел је разрадио у свом тзв. другом куплету.

27

Пример 6. Други куплет Купреновог форлана одликује разрађен покрет у ритму сичилијане

Allegretto $\text{♩} = 96$

Пример 7. Исти ритмички покрет, Равел је искористио за тему свог форлана.

Пример 8. У трећем куплету Купреновог става води се ритмичко-мелодијски дијалог солисте и континуа.

Пример 9. Везе француске музике 18. и 20. века на делу; Равел од Купрена за свој трећи куплет преузима исти тоналитет (Е-дур), ритмички покрет и дијалог леве и десне руке. Занимљиво је да Равел чак на истом месту користи и украс (мордент на почетку мотива). Мелодија Равеловог куплета почива на сличним хармонско-мелодијским основама као Купренова.

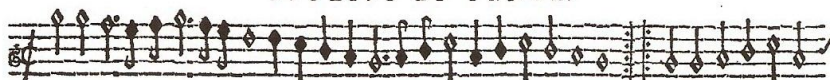
3.2.2. Мелодијске карактеристике *Француске свите* Франсиса Пуланка

Мелодијска основа свих ставова ове свите се налази у *Књизи игара* Клода Жервеа, француског композитора предбарокног периода. Пуланк је од Жервеа преузео мелодије, задржавајући притом покрет и хармонски хомофони слог. Спој старе и нове (модерне) француске музике, Пуланк је направио на начин да је оригиналним Жервеовим мелодијама додао своје наставке, који су некада просто компоновани у стилу барока (попут т. 9-12 у *Павани*, видети пример бр. 15), а понекад урађене тако да укажу на музички језик 20. века (завршетак „звона“ т. 58-65, пример бр. 16). Пуланк мења Жервеове мелодије и хармоније до одређеног степена, приликом позајмљивања пасажа.⁵⁶ Један од примера је почетни став циклуса, *Бургоњска битка* (*Bransle de Bourgogne*); Пуланк је прву основну модалну мелодију преуредио у тоналну, да би потом изменио њен крај, додавши јој свој завршетак. Почетак наредне мелодије је такође преузет из Жервеовог оригинала, а крај је поново дописан. Пуланков новокомпоновани материјал, који је доста опширан, укључује каденцирајуће фразе, проширења и допуне и наизглед неповезане пасаже.⁵⁷ Спајање и дорада мелодијског покрета, са циљем формирања нових мелодија су изведени прилично успешно (захваљујући имагинарном барокном стилу), да би без увида у оригиналну партитуру било тешко одредити који део ког става је аутентично позајмљен а који дописан.

⁵⁶ Daniel W Keith. *Francis Poulenc: His Artistic Development and Musical Style*, UMI Research Press, 1982, стр. 114

⁵⁷ исто

SVPEIVS ET TENOR.



Bransle II.



Tenor. Bransle II.



CONTRATENOR ET BASSVS.

XXIII.



Bransle II.



Bassus. bransle II.



Пример 12. Бранл (Битка) из Жервеове Књиге игара. Иако је комад намењен инструменталном извођењу, хармонски слог је расписан по узору хорских гласова, што ове комаде чини изводивим у разним инструменталним комбинацијама.

Gai, mais sans hâte

PIANO

f *ff*

6 *p*

12 *mf*

Sans ralentir

17 *f* *ff* *ff*

The image shows a piano score for a piece titled 'Gai, mais sans hâte' and 'Sans ralentir'. The score is written for piano and consists of four systems of music. The first system is marked 'PIANO' and 'f' (forte). The second system is marked '6' and 'p' (piano). The third system is marked '12' and 'mf' (mezzo-forte). The fourth system is marked '17' and 'Sans ralentir' (without slowing down), with dynamics 'f' (forte), 'ff' (fortissimo), and 'ff' (fortissimo). The score features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and a key signature of one sharp (F#).

Пример 13. Пуланкова обрада Жервеовог бранла. Четвороглас је задржан и прилагођен клавирском извођењу кроз два линијска система. Основни миксолидијски модус оригинала је променом ноте еф у фис постао Ге-дур. Музички језик 20. века је наговештен појавом дисонантности (сазвучје ноне, а-ге, у басу, у првом такту), а спој музике два далека времена Пуланковом изменом каденце, чиме је цео комад заправо пребацио у Це-дур.

SVPERIVS ET TENOR.

P *Pavanne d'Angleterre.*

Tenor. *Pavanne d'Angleterre.*

Contratenor. *Pavanne d'Angleterre.*

Bass. *Pavanne d'Angleterre.*

The image shows four staves of musical notation for the vocal parts of 'Pavanne d'Angleterre'. The top staff is for Soprano (SVPERIVS), followed by Tenor (TENOR), Contratenor, and Bass (BASS). Each staff contains a melodic line with various note values and rests, all within a single system.

Пример 14. Жервеова *Енглеска павана*

Grave et mélancolique

PIANO

p

5

mf

10

p

The image shows a piano score for a piece titled 'Grave et mélancolique'. It consists of three systems of music. The first system starts with a piano (*p*) dynamic. The second system, starting at measure 5, features a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third system, starting at measure 10, returns to a piano (*p*) dynamic. The score is written for piano with treble and bass clefs, and includes various chordal textures and melodic lines.

Пример 15. Пуланкова обрада Енглеске паване. Скоро у потпуности су задржани мелодијски покрет и хармонска основа.



Пример 16. Ф. Пуланк, *Француска свита – Звона*: јасне назнаке модерног музичког језика су присутне у хармонском језику, у завршници комада (од т. 58).

3.2.3. Мелодијске и фактурне карактеристике *Инсектаријума* и *Два комада за чембало* Жана Франсеа

Везе са музиком 18. века могу се пронаћи чак и онда, када музички језик на први поглед (тј. слушање) не евоцира барокни стил. Оне се и поред тога могу наћи, што у самој фактури дела, што у начину мелодијског третмана.

Франсеов начин размишљања и приступа чембалу, на први поглед је такав да он у њему не гледа инструмент из барокног доба, већ нови клавијатурни инструмент 20. века. Ово је у великој мери тачно, не само у случају *Инсектаријума*, већ и у другим делима које је Франсе компоновао за чембало. Франсе не евоцира барокни стил директно (у смислу необарока, тј. неокласицизма, попут Пуланка), већ посредно; то се види на примеру *Инсектаријума* који је по својој форми свита, тј. циклус карактерних комада. Још више веза са музиком клавсениста се огледа у одређеним композиционим поступцима које Франсе користи у креирању музике за чембало. Највећа веза *Инсектаријума* са тим барокним поступцима је заправо у самој музичкој фактури ставова, која је приређена тако да до пуног изражаја долази на чембалу. Линеарност у мелодијском концепту, прозрачност фактуре, пажљиво

осмишљени разбијени (арпеђирани) акорди и већа сазвучја, као и орнаментација у функцији акцената, елементи су који на прави начин омогућавају да ова музика приликом извођења на чембалу, иако модерна и авангардна, буде пријатна и прикладна (што није случај са много бројнијим делима за чембало, која као да су писана за клавир) за извођење на чембалу. Фактура је често слободно полифона, што подразумева истовремено вођење више независних мелодијских линија, без обзира имају ли неке од њих тематску тежину или не. Чак и када је фактура хомофона (нпр. у ставу *Водени паук – Araignee d' eau*), сви акорди су некако са укусом укомпоновани у музичко ткиво и прожети мелодијским кретањем, а задата регистрација таква да „умекшава“ њихову тврдоћу и утисак грубости и акцената на које се на чембалу не би могло одговорити мањим динамичким притиском. Ово важи и у последњем ставу *Мравима (Les Fourmis)*, који по свом композиционом концепту, карактеру и виртуозитету представља праву токату за клавијатурне инструменте модерног типа. Поступком латентног вишегласја и линеарног кретања у неком од гласова, Франсе ублажава први доживљај овог става као виртуозне скоковито-акордске музичке фактуре примереније клавиру него чембалу.

Два комада за чембало (Deux pieces pour clavecin, 1977), су још један Франсеов допринос солистичкој литератури за чембало из последње четвртине 20. века. Ове две минијатуре су обogaћене бројним ознакама, за артикулацију али и за динамику. Иако делује чудно, Франсе се на овај корак одлучио из посебних разлога.

Уписивањем ознака за артикулацију, Франсе се заправо враћа барокном начину третирања инструмента. Оне не требају бити схваћене у буквалном смислу, већ као путоказ на који начин се слуша кретање мелодије, као и међусобни однос међу тоновима (њихово слушање и правац кретања, интонирања). Ознакама за артикулацију се представља „интерпретација мелодијског кретања“ која је по свом приступу блиска барокној интерпретацији.

Значај *Два комада* је управо у томе – намери да се путем артикулације постигне одговарајући музички израз на инструменту који путем јачине додире дирке не реагује променом јачине звука. Поред тога, Франсе у овим комадима више не користи регистарске (као раније у *Инсектаријуму*), већ динамичке ознаке,

највероватније да би сугерисао промену мануала (у циљу постизања ефекта фортеа и пиана) и некакву мање стриктну намеру него у Инсектаријуму.

3.3. Карактеристике и сличности орнаментације француске музике 18. и 20. века

Тенденција орнаментације (украшавања) у музици је стара засигурно колико и сама музика. Од својих почетака, па преко различитих периода у музици, постојао је изванредан степен украшавања самог музичког ткива. Украси су временом добијали своју форму, ознаке и начин извођења.

Као једно од кључних обележја барока у музици, украси у извођаштву су имали вишеслојну улогу и њихово постојање се никако не би смело схватити као пука жеља за китњастим музичким ткивом (иако је и то мишљење до одређене мере оправдано). Функција украса је била вишеструка. Они су у музички текст често убацивани како би произвели музички нагласак, то јест акценат (што је посебно битно када се у обзир узме немогућност динамичког нијансирања на чембалу), стварајући самим тим и хармонски ефекат, који се огледао у појави дисонанце. Такође, украси су служили и за богаћење мелодије повећавајући и истичући њену изражајност.⁵⁸ Оваква функција украса у музици је максимално искоришћена управо у стваралаштву француских композитора 18. века, одакле је ширена у остатак Европе.⁵⁹

Пракса орнаментације је у француску чембалистичку музику ушла из лаутистичке праксе. Ту су се украси испрва записивали ситним нотним вредностима (у виду фигурација), да би се временом извршила класификација и стандардизација. Нотно исписивање украса, заменили су посебни симболи чије је значење било да укажу на начин на који се нека нота украшава. За исписивање украса је коришћено више различитих симбола што је тадашње извођаче, ненавикле на такав начин орнаментације, неретко доводило у забуну (посебно зато

⁵⁸ Не сме се пренебегнути да је естетска функција украса у музици тако једнака функцији украса у архитектури, сликарству и књижевности истог доба.

⁵⁹ Сам Јохан Себастијан Бах ће у својој књижици за Вилхелма Фридемана применити табелу украса, чије се извођење врши према француским ознакама и стилу. Ако упоредимо симболе и објашњење за њихово извођење, Бахова табела украса по свој прилици за узор има д' Англберову табелу украса.

што су поједини композитори при обележавању истих украса користили различите симболе). Због тога су већ композитори с краја 17. века почели да у своје збирке композиција уносе тзв. табеле украса из којих се са сигурношћу могло знати како се који симбол изводи. Табеле прве генерације француских барокних композитора (Шамбонијера, Отетера, Лебега и других), су релативно мале (будући да не укључују превише симбола). Промена у односу према орнаментацији се може приметити са објављивањем д'Англберових *Комада за клавсен*, 1689. године. Он је у табелу украса унео чак 29 различитих симбола, са објашњењем за њихово извођење. Са оваквим детаљним приступом, пракса орнаментације одмакла се од нечега што је до тада представљало стилску карактеристику и манир и постало уметничка категорија. Украси су постали битно изражајно средство, будући да су им приписиване различите улоге. Тако је нпр, дуги трилер заправо имао за циљ да подражава вибрато, какав се користио на гудачким инструментима, али и на клавикорду, а који на чембалу није могућ. Други су симболи објашњавали начин извођења и свирања украшене ноте (кратко, одсечно или са закашњењем), што је било чињено са намером да произведе утисак акцента. Циљ свих ових поступака је био да се направи стандардизација симбола орнамената у француској музици и некакав поредак. Па и поред тако детаљних упутстава и табела, међу музичарима извођачима су се водиле дискусије око разних питања која су се тичала самих орнамената. Једно од најчешћих је било око слободе извођача да по сопственој жељи додаје украсе у туђа дела приликом извођења, будући да су поједина дела (попут д'Англберових) обилувала бројним украсима који су неретко били компликовани за извођење.⁶⁰ Право извођача да по својој процени ово чини бранио је еминентни теоретичар Сен Ламбер (Saint Lambert), аутор првог познатог трактата о свирању на чембалу (*Principes du clavecin*). Дијаметрално супротно Купреновом ставу, Сен Ламбер је заговарао потпуну слободу у извођењу и тражио од извођача да по свом нахођењу не само додају, већ и изоставе поједине прописане украсе, или

⁶⁰ Са истом проблематиком и дилемама се суочавају и извођачи данашњице, што само говори о томе колико су многа питања и онда била разматрана према њиховој примени у пракси насупрот њиховој поставци у теорији. У данашње време, пред извођачима барокне музике поставља се нпр. још и питање оправданости репетиција означених у делима барокних композиција – још један еклатантни пример поставке чињеница у теорији и извођачкој пракси.

их замене неким прикладнијим.⁶¹ Са друге стране, Франсоа Купрен је у предговору треће свеске комада за чембало тражио да се сваки украс и исписани симбол мора испоштовати и извести, те да се ништа не може додати или одузети, будући да за сваки украс постоји оправдани музички разлог. И заиста, ако се погледа доследност са којом је Купрен уносио украсе у своје комаде (као и Рамо), закључује се да је том подручју пришао са највећом могућом пажњом. Украси су код Купрена коришћени у бројним функцијама акцента, певности мелодије и њеног богаћења, чак и тонског сликања.⁶² Купрен је на почетку својих комада за клавсен такође издао опширну табелу својих украса. Експресивност коју украси пружају, Купрен је користио максимално и на тај начин допринео још већој аутентичности своје музике у односу на друге композиторе.

⁶¹ Frederick Neumann. *Ornamentation in baroque and post-baroque music, with special emphasis on J.S. Bach*, Princeton University Press, 1983, стр. 35

⁶² Украси у функцији тонског сликања се могу пронаћи и код Рамоа; свита у е-молу доноси став *Зов птица (Rapelle des oiseaux)* у ком су украси јасна асоцијација на цвркул који се преноси међу гласовима.

Tremblement simple Tremblement appuyé Cadence autre
 Double cadence autre sans tremblement sur une tierce Pincé
 autre Tremblement et pincé Cheute ou Port de voix en montant en descendant Cheute et pincé Coulé sur une tierce autre
 Sur 2 notes de suite autre autre Cheute sur une note Cheute sur 2 notes Double cheute à une tierce Idem à une note seule
 Arpégé autre autre autre Détaché avant un tremblement Détaché avant un pincé

Пример 17. Табела украса из д'Англберових Комада за чембало, из 1689. године

Повећана комуникација међу европским земљама у 18. веку је допринела ширењу француског стила у орнаментацији на друга музичка подручја, нарочито немачко, где је у првом реду прихваћено од самог Баха. На неким местима у појединим делима, Бах користи старије француске симболе за украсе, које касније

напушта. Ово је најупечатљивији пример у којој мери је француски стил орнаментације био препознат као посебан и поштован и у другим земљама.

Еlegantна и софистицирана уметност француских украса је цветала до прве половине 18. века, да би достигла свој врхунац у префињеним комадима Купрена. Неизбежна декаденција (и на овом пољу) догодила се половином 18. века и била је праћена дезинтеграцијом дотад сувереног француског стила у интернационални музички језик предкласике под јаким италијанским утицајем. Француска чембалистичка школа која је поставила најјачи стандард у пракси орнаментације широм музичког света, била је сада у пуном паду, исто као што су и увертира и балетска свита рапидно излазиле из моде. Француска опера је након Рамоове смрти чак морала да позове странце како би одржала живим своје традиције. Под овим околностима, није изненађујуће што је креативност на пољу орнаментације нестала и да су Французи, који су постигли толико пуно на овом подручју, сада имали тако мало да додају.⁶³

Појава украса у музици за чембало у 20. веку (као и у клавирским делима) која евоцирају барокни стил, није неуобичајена, али су сами украси генерално доста мање коришћени него у доба клавсениста. Равел, Пуланк и Франсе у својим делима користе украсе, али више у сврси евоцирања барокног стила, него са јасном техничком или музичком функцијом коју су украси у бароку носили. Што се самог избора коришћених украса тиче, може се рећи да су у 20. веку у примени основни типови украса француске музике из 18. века – трилер (*tremblement*), мордент (*pince*) и апођатура (*port de voix*). Они се најчешће срећу код Равела (*Омаж Купрену*) и Пуланка (*Concert Champetre*, за чембало и оркестар), док су код Франсеа присутни у нешто мањој мери. Поред поменутих типова, код Пуланка се још могу срести и арпеђо (такође сматран типом орнаментације у доба барока), али и обрнути, силазни арпеђо (извођен од највише ка најнижој ноти акорда), својевремено напуштен са барокном праксом и поново враћен у 20. веку. Занимљиво је да ни Равел ни Пуланк не користе графичке симболе како би записали украсе, већ их исписују ситним

⁶³ Frederick Neumann. *Ornamentation in baroque and post-baroque music, with special emphasis on J.S. Bach*, Princeton University Press, 1983, стр. 36

нотама. У свом концерту за чембало и оркестар, Пуланк ће већ користити и неке симболе (углавном за обележавање дугачког трилера) за означавање украса. Треба приметити и да се код ових композитора пралтрилер увек изводи од основне ноте, за разлику од француске (али и немачке и позноиталијанске) барокне праксе, када се изводио увек од горње ноте.⁶⁴ Једини пример пралтрилера од горње ноте се среће у Равеловом форлану из Омажа Купрену и то само на једном једином месту. Равел је ипак желео да осигура стилску и интерпретативну везу својих украса са барокним украсима, па је у сваки став своје свите ставио напомену у којој је навео да ситне ноте (украсе) треба увек изводити на удар (откуцај), а никако пре њега. Овим је у праксу враћен барокни начин интерпретације украса, насупрот романтичарском који је увео праксу извођења украса пре откуцаја.

Пуланк је у *Француској свити* користио сразмерно мање украса него Равел, али на исти начин. Већ у концерту за чембало, Пуланк води много више пажње о функцији украса, вероватно под утицајем Ванде Ландовске, са којом је за све време компоновања концерта вршио консултације. У овом делу, Пуланк је употребио барокни начин схватања украса – они су овде у функцији акцента, или богаћења мелодије и чине је изражајнијом. Овај Пуланков потез је разумљив, будући да је реч о музици која је оригинално писана за чембало, те су тражене све могућности које би искористиле пуну изражајност инструмента.

⁶⁴ Овакав начин извођења пралтрилера (од основне ноте навише) је наслеђе 19. века, када су клавирски композитори писали композиције у којима су украсе изводили на тај начин. Временом, такав начин извођења је пренет на целокупну праксу орнаментације, па су данас бројна клавирска извођења барокне музике (углавном Баха и Хендла, али и Купрена и Рамоа) у којима се украси изводе на погрешан начин.

a)

Allegro moderato ♩=92

pp

This musical score is for a piano piece in 3/4 time, marked 'Allegro moderato' with a tempo of 92 beats per minute. It features a treble and bass clef. The music is written in a key with one sharp (F#). The piece begins with a piano (*pp*) dynamic. The melody in the treble clef consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass clef provides a steady accompaniment with quarter and eighth notes.

б)

This musical score is a piano piece in 3/4 time, marked 'Allegro moderato' with a tempo of 92 beats per minute. It features a treble and bass clef. The music is written in a key with one sharp (F#). The piece begins with a piano (*pp*) dynamic. The melody in the treble clef consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass clef provides a steady accompaniment with quarter and eighth notes.

в)

This musical score is a piano piece in 3/4 time, marked 'Allegro moderato' with a tempo of 92 beats per minute. It features a treble and bass clef. The music is written in a key with one sharp (F#). The piece begins with a piano (*pp*) dynamic. The melody in the treble clef consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass clef provides a steady accompaniment with quarter and eighth notes.

г)

4

bref *tr*

CL. et P. C. *fff* *tr*

This musical score is a piano piece in 2/4 time, marked 'Allegro moderato' with a tempo of 92 beats per minute. It features a treble and bass clef. The music is written in a key with two flats (Bb and Eb). The piece begins with a piano (*pp*) dynamic. The melody in the treble clef consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass clef provides a steady accompaniment with quarter and eighth notes. The score includes a box containing the number '4', a 'bref' marking, and a 'tr' marking. The dynamic marking is *fff*.

Пример 18. Типови украса у делима Равела и Пуланка. У *Омажу Купрену* Равел користи трилере од основне ноте (подпример а, *менует*), док је једино место на коме се трилер изводи од горње ноте такт 79 у *форлану* (подпример б). Пуланк у свом концерту за чембало користи апојатуре, морденте, као и трилере од основне ноте (подпример в), али и симболе за обележавање дугог трилера (подпример г).

3.4. Карактеристике прсторед француске клавијатурне музике у 18. и 20. веку

Однос према прсторедима у клавијатурној музици 18. и 20. века је, може се рећи, остао сличан, као што је и опстала извесна веза ове техничке категорије у два далека периода. Са једне стране, модерни прстореди какве данас познајемо на клавиру (а који се без проблема најчешће и употребљавају приликом интерпретације на чембалу), зачети су и формирано управо у 18. веку. Са друге стране, француски композитори 20. века су свој естетски поглед и став према прсторедима формирали на основу начела о прсторедима клавсениста 18. века. Па ипак и поред набројаних фактора повезивања, логично је да је интерпретација клавијатурне музике у 20. веку наметнула друга начела и друге начине коришћења прсторед, а који су условљени природом инструмента и фактуром саме музике. Но, кренимо редом у изношењу ставова.

Прстореди у француској чембалистичкој музици 17. и прве половине 18. века (као и осталих чембалистичких „школа“), разликовали су се од данашњих модерних прсторед. Тадашњи систем старог прсторед је био базиран и развијан још од 16. века на принципу тзв. *упаривања*, што значи да је у извођењу неког мелодијског покрета свирано са два (или три) прста. Овакав систем је био базиран на позиционом кретању руке (која тако није померала свој основни положај) и свирању са само три или четири прста руке. Генерално, прстореди у употреби у време Баха и Купрена је карактерисала тенденција изостављања екстремних спољних прстију, палца и малог прста – осим у секстама и октавама, великим акордима, као и на почетку и крају фразе.⁶⁵ Колико год са данашњег гледишта ово делује чудно, у оно време је то било сасвим разумљиво – у 17. и 18. веку, фактуре музичких дела и техничке карактеристике клавијатурних инструмената (величина и дубина дирки) су биле такве да су допуштале извесни степен несистематичности прсторед. Поврх свега, прстореди су ретко кад (скоро никада, заправо) уношени у партитуре. Сматрало се да ће учитељ подучавати и указати ученику на могуће прсторедно решење, у зависности од потреба и способности ученика. До промене

⁶⁵ Howard Schott. *Playing the harpsichord*, Faber and Faber, London and Boston, 1979, стр. 93

односа према прсторедима долази у 18. веку. Развој музичких текстура у то доба постаје комплекснији, карактери комада и њихова темпа виртуознија. Користе се нови, до тада неуобичајени тоналитети који захтевају нове прсторедне позиције. У таквом окружењу, као логична нужност се намеће коришћење свих пет прстију и постепено се формира систем прсторедом какав данас познајемо. У 18. веку долази и до првих примера систематизације прсторедом. Франсоа Купрен у свом трактату *О уметности свирања на чембалу* (1716), даје примере могућности коришћења прсторедом, предвиђа употребу палца равноправно са осталим прстима, као и начине вођења скала и двозвука; истовремено, задржава и стари начин прсторедом који се огледа у пребацивању дужег прста преко краћег (нпр. прсторед 3434, у десној руци узлазно). На истом месту, Купрен је предвидео и уписао прсторедоме у одломцима неких комада из своје две свеске комада за чембало.

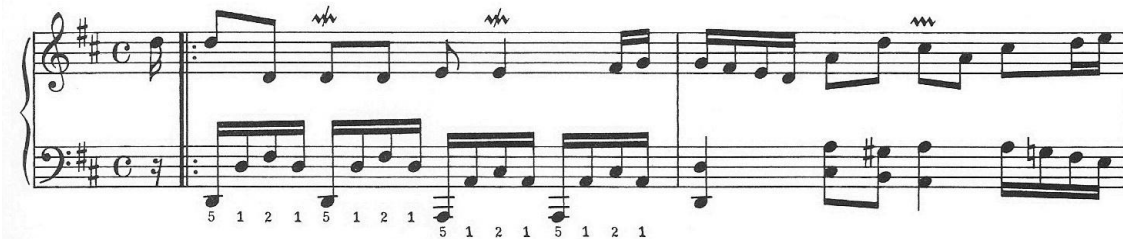
Недуго након Купреновог трактата, Рамо објављује своју збирку *Комада за чембало* (1724), уз текстуални додатак о техници свирања на чембалу. Самим принципима прсторедом посвећује се мање детаљно од Купрена, али је из образложеног приметна промена естетике када је прсторедом у питању. Рамо заговара равноправну употребу свих пет прстију, као и заобљен положај прстију за клавијатуром. Рамо није уписивао прсторедоме у своје комаде, али је значајан пример и вредан документ менует у це-дуру, из прве свеске комада за чембало. Рамо је у менует овом приликом унео детаљан прсторед (као пример за принцип поставке прсторедом) који је у својој основи зачетак модерних прсторедом – користећи свих пет прстију и напуштајући принцип позиционог прсторедом у корист прилагођавања прсторедом музичкој фрази.⁶⁶

⁶⁶ Рамо је унео још једну новину у музички текст. Будући да је фактура његових музичких дела већ виртуозна, Рамо ставља ознаке на местима на којима сматра да неки материјал треба извести руком која природно не свира у том регистру (ознаке за коришћење леве и десне руке)

Menuet *en* Rondeau

Пример 19. Рамоов менует у Це-дуру са детаљним прсторедом, штампан у књизи *Комада за чембало* из 1724. године. Зачетак система прсторедом какве користимо данас.

Мишел Корет је (попут Купрена) на крају својих комада за чембало такође уписао прсторедоме за поједине одломке ставова, за које је сматрао да су потребни. Корет је по свој прилици прсторедоме записао како би пропагирао нов, модеран начин – са упадљивим коришћењем палца и петог прста, као и прсторедом који прати кретање мелодије.



Пример 20. Алеманда у Де-дуру, из Коретове друге свите за чембало, са оригиналним прсторедом композитора. Још један пример ширења употребе палца и петог прста.

Однос према прстореду од стране француских композитора у 20. веку се формира на истим начелима као и однос према тој категорији током 17. и прве половине 18. века. Аутори француске клавијатурне музике у 20. веку такође генерално нису стављали прстореди у своја дела, иако се неретко радило о делима чија је фактура захтевна. Преовладало је мишљење по коме се појединац може најбоље прилагодити неком музичком делу уколико користи свој прсторед, те некакво искључиво решење не треба наметати. Овакав начин размишљања представља директну интерпретативну везу са естетиком 18. века, када је о прстореду реч. Да ово није засновано само на претпоставкама, најбоње показује пример Клода Дебисија. У предговору за своје клавирске етуде, убацио је занимљиво запажање;

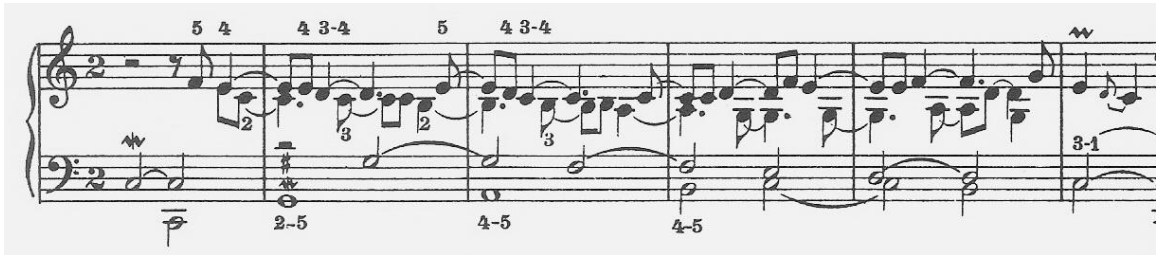
Наши стари мајстори – под којим подразумевам наше изврсне клавсенисте – никада нису означавали прстореди, верујући без сумње у генијалност својих савременика... нека свако пронађе свој прсторед!⁶⁷

Сумње дакле нема. Стваралаштво клавсениста и њихов однос према прсторедима, путоказ су за Дебисија, али и за многе друге композиторе с почетка 20. века.

Оно што је додатно занимљиво је чињеница да се неретко поједина места у клавирским делима 20. века могу сасвим згодно одсвирати користећи се елементима старе технике прстореди 18. века, као што је нпр. прелазак трећег преко четвртог прста. Још један детаљ из прстореди 18. века је примењив у музици 20.

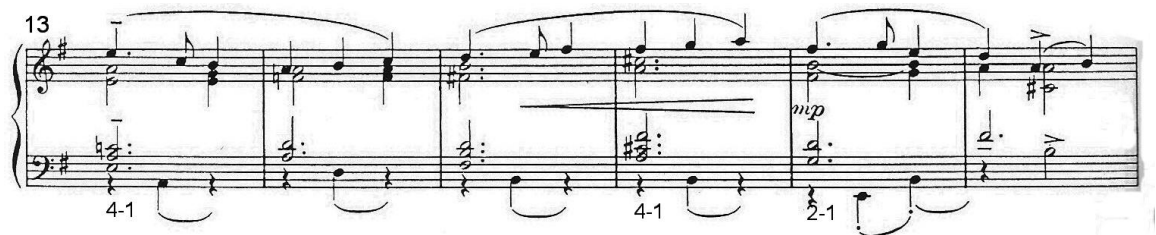
⁶⁷ Debussy, Claude, *Douze études, Premier livre*, edition Durand, Paris 1916, стр. 1

века, када се она изводи на чембалу. Реч је о супституцији прстију, тј. нечујној промени прстију на једној дирци, без прекида трајања тона. Ову технику је промовисао и у својим делима применио Купрен, описавше је у *Уметности свирања на чембалу* погодном ради постизања што већег и бољег легата и саливеног тона.



Пример 21. Ф. Купрен, почетак првог прелудијума из *Уметности свирања чембала*. Купрен је унео детаљне ознаке за коришћење замене прстију на истој дирци, ради што бољег легата.

Супституција се на исти начин и са истим основама може применити и у делима 20. века и то оним која се изводе на чембалу. Пример за такав рад је *менует* из Равеловог *Омажа Купрену*. Друга реченица овог става (такт бр. 9) у левој руци доноси материјал који се може на прави начин интерпретирати тек ако се у поставку прстореда укључи принцип супституције. Будући да је једино тим системом могуће успоставити прописано трајање тона.



Пример 22. Могућност примене супституције Купреновог типа у Равеловом менуету из *Омажа Купрену*, у циљу продужења басовог тона и хармоније, приликом интерпретације на чембалу.

4. ТРЕЋИ ДЕО:

ИНТЕРПРЕТАТИВНЕ КАРАКТЕРИСТИКЕ ФРАНЦУСКЕ КЛАВИЈАТУРНЕ МУЗИКЕ 18. И 20. ВЕКА

4.1. Регистрација у чембалистичкој музици

По својим звучним карактеристикама чембало је инструмент с највише могућности у промени тонске боје у оквиру целокупног модерног инструментаријума (уколико изузмемо оргуље и електронске инструменте, који поседују још већи број комбинација тонских боја). Регистарске могућности великог двомануалног чембала (било да се ради о копији или модерном инструменту) велики су изазов за извођача, будући да носе немали број комбинација којима се неки комад или цели циклус може осмислити и обојити.

Узмимо за пример модел великог двомануалног француског типа чембала са којим ће се већина солиста срести на подијуму; инструменти овог типа поседују два мануала (са две различите звучне боје), могућност њиховог повезивања у унисоно звучање (путем копела), као и четворостопни регистар и регистар лауте. Међусобне комбинације свих ових регистара пружају могућност остваривања чак девет различитих звучних боја.

По свој прилици, могућности богате регистрације на чембалу у барокно доба нису биле у првом плану, бар када је стваралаштво за чембало (и клавијатурне инструменте) у питању. Многи инструменти током 17. и 18. века имали су скромне регистарске могућности, па велика већина извођача није могла рачунати на већу палету могућности. У италијанским земљама, традиција извођења камерне музике је поставила стандард градње искључиво једномануалних чембала, са два основна (осмостопна) регистра. На великом немачком подручју, у извођачкој пракси су у највећој мери коришћени спинети, вирцинали, као и клавикорд – сви са само једним основним регистром. Оваква пракса је у великој мери била последица економске ситуације у којој је градња и продаја великих чембала била неисплатива. Чак и у Француској током 17. века (али и касније, током 18. века), постојање једномануалних инструмената је честа појава, док ће извођење на двомануалним

инструментима као општу праксу поставити градитељи и материјално благостање из 18. века.

Генерално гледајући, могућности регистрације су у бароку коришћене из чисто техничко-практичних разлога – што је ансамбл у коме чембалиста учествује био бројнији или су учествовали инструменти јачег звука, прибегавало се укључивању већег броја регистара у циљу јаснијег и јачег звука. Такође, уколико би се свирало са каквим слабијим солистичким инструментом (попут одређеног типа траверсо флауте) или соло глас, довољан је био само један основни регистар.

До првих промена у начину размишљања долази у 18. веку, у доба цветања и врхунца солистичке литературе за чембало. Сами композитори добијају идеје за коришћење различитих регистрација у интерпретацији, чије могућности ће бити образложене у наредним одељцима.

4.1.1. Могућности регистрације на барокном чембалу

Приликом интерпретације неког комада или циклуса, извођач се у највећем броју случајева руководи сопственим укусом, када је у питању избор регистрације. Међутим, иако у суштини индивидуални избор, пракса је током деценија установила извесна правила приликом извођења.

Интерпретација на основном (осмостопном) регистру, практикује се најчешће у лаганим ставовима које одликује мирни и нежни карактер, прозрочна и јасна фактура. Овом типу припадају алеманде, сарабанде, менуети и бројни карактерни комади лежерног тока. Неметрички прелудијуми се такође изводе на једном регистру уколико се извођач определи за концепт мирне и медитативне карактеризације. Приликом понављања одсека, могуће је са једног прећи на други мануал (други осмостопни регистар) чије ће звучање и друга боја привући пажњу, али и потенцијално изазвати извесни динамички ефекат, будући да јачина звука међу мануалима понекад може варирати.

Интерпретација са оба укључена регистра (тзв. свирање на копелу) користи се углавном код свих покретних, брзих ставова, који изискују конкретан покрет и већу оштрину у звуку. Овом регистрацијом послужићемо се у интерпретацији

куранти, жига, гавота, као и многих карактерних комада који са собом носе оштрину у карактеру. На општем музичком плану, коришћење копела након неког лежерног става (са једним укљученим регистром) имаће и динамички ефекат, који се тако спроводи на глобалном нивоу, у оквиру целог циклуса. Приликом репетиције музичког одсека, са доњег мануала (код кога је укључен копел) се може прећи на горњи (самостални осмостопни регистар), па ће се тиме такође постићи динамички ефекат (јачи – тиши звук).

Четворостопни регистар у барокној музици се користи најчешће је уз још један или оба основна регистра, а јако ретко као самостални регистар. Овај регистар превасходно се употребљава као додатни, у функцији колорита и постизања јачег, пунијег звука инструмента (*тути* на чембалу). Коришћење овог регистра се оставља за ставове чији карактер захтева пун звук и јачину инструмента. Ако се користи са укусом и не сувише претерано у оквиру неког дела, „тути на чембалу“ може произвести ефекат на аудиторијум, па га треба користити само у појединим ставовима. Употреба „четворке“ је карактеристична за завршне ставове великих димензија, како би се пружио утисак грандиозности – ради се свакако о чаконима и пасакаљама (или појединим другим ставовима варијационог типа или облика рондоа).

Посебан ефекат пружа и коришћење регистра лауте. Мека и тиха боја овог регистра (који својим кратким, денфованим звуком подсећа на звук лауте) може бити искоришћена да привуче пажњу слушалаца, а у комбинацији са свирањем на другом мануалу може истаћи неку мелодију.

Претходни одељак о употреби регистара треба ипак прихватити условно, као генерално схватање. Није немогуће да ће од интерпретације до интерпретације долазити до измењених, па чак и супреотних решења. Она могу бити условљена доживљајем карактера композиције од стране чембалисте, али и самом природом инструмента на ком се изводи. Поједини инструменти поседују изразито јаке основне регистре, тако да и само укључење копела може бити беспотребно (чак и у карактернијим комадима, као што су куранта или жига), док ће код других модела тек коришћењем регистарског тутија бити постигнута јачина у звуку. Многе

сарабанде поседују својврсну грандиозност у фактури и изразу, која се на прави начин може истаћи тек укључивањем и четворостопног регистра.

Барокни композитори нису уписивали регистрације у своје комаде. Разлози су бројни и сигурно се у великој мери односе на чињеницу да током барока није постојао стандард у градњи инструмената. Поред тога, музичка естетика тог доба није ишла у правцу динамичког нијансирања на микро плану, па се самим тим ни од извођача није тражило да комбинује динамичке нивое и звучне боје инструмента.⁶⁸

Постоји ипак један пример регистрације која је захтевана од стране композитора, а разлози за њено поштовање се налазе у техничком приступу могућностима инструмента. Реч је о конадима, који су писани искључиво за двомануална чембала а од стране клавсениста названи *pieces croises*, што у буквалном преводу значи „укрштени комади“.⁶⁹ О чему се заправо ради? У овим композицијама, деонице леве и десне руке писане су у оквиру исте октаве (чиме се постиже занимљив музички прозачни ефекат). Уколико би интерпретација била покушана на само једном мануалу, дошло би до неминовног укрштања линија леве и десне руке, што би заправо онемогућило реализацију. Због тога су композитори (као и пракса) наложили да свака рука свира на различитом мануалу. Тиме су деонице руку раздвојене и могуће је постизање специфичног звучног ефекта који би на било ком једномануалном клавијатурном инструменту (чембалу или клавиру) изостао.

⁶⁸ Истина је такође и да заправо никад са сигурношћу нећемо знати какав је заиста био однос према регистрацији у 18. веку. Постоје сачувани трактати и документи о свирању на чембалу, али без посебних упутстава о коришћењу одређених регистрација. Међутим, врло је вероватно да извођачи јесу користили могућности комбинације регистара, али у коликој мери и на какав начин, остаје непознаница. Са извесном сигурношћу можемо тврдити да тадашња пракса није укључивала честе промене или колоритне комбинације у оквиру једног става. Да јесте, сигурно је да би многи композитори, поучени таквим начином интерпретације почели да (попут њихових наследника у 20. веку) у нотни текст записују жељене регистрације.

⁶⁹ Српски превод овог француског термина, у свом буквалном значењу може звучати невешето (подједнако је и у француском језику). Будући да се приликом интерпретације ових комада руке у извесном смислу заиста укрштају (штавише, прекрштају), за потребе рада, употребљаваћемо термин „укрштени комади“.

Укрштени комади се срећу у стваралаштву композитора још у 17. веку, али су праву популарност стекли у 18. веку, у делима Франсоа Купрена.⁷⁰ Иако је могућност компоновања оваквих комада угашена нестанком чембала са музичке сцене крајем 18. века, поступци у компоновању који подражавају стил укрштених комада ће се срести у делима за чембало (чак и у клавирским делима) у 20. веку.

Један од примера укрштених комада у модерној француској музици је свита *Омаж Купрену*. Равел је делове појединих ставова (форлана, менуета и ригодона) компоновао у стилу барокних укрштених комада, тј. са деоницама леве и десне руке писаним у оквиру исте октаве и самим тим, њиховим укрштањем. Приликом извођења на клавиру, ово са собом носи извесни технички проблем, будући да је потребно ускладити положај једне руке изнад друге у скученом простору једне октаве. Поред тога, потребно је спровести динамички баланс мелодијских линија и истаћи ону која је у неком тренутку водећа. Интерпретација на двомануалном чембалу решава ове проблеме и олакшава интерпретацију. Најпре се пружа могућност да свака рука свира на по једном мануалу, чиме се избегава сукоб мелодијских линија и технички проблем укрштања руку. Захваљујући различитим тонским бојама мануала, свака мелодијска линија ће бити примерно истакнута и јасна у свом покрету. Користећи композиционе поступке клавсениста (укрштене комаде), Равел је начинио стилску везу са музиком 18. века, док се интерпретативна веза постиже управо извођењем на чембалу. С те стране, чембало пружа боље интерпретативне могућности од клавира у реализацији идеје.

⁷⁰ Код Купрена, укрштени комади се срећу први пут у његовој трећој свесци *Комада за чембало*. У предговору ове свеске, он даје упутство за њихово извођење, уз напомену да у случају интерпретације на једномануалном чембалу, леву руку треба изводити за октаву ниже, како би се избегло преклапање деоница (али чиме се губи посебни звучни ефекат). Исте комаде, Купрен такође препоручује као погодне за извођење на два мелодијска инструмента.

4.1.2. Регистрација на модерном чембалу.

Композитори дела за чембало почетком 20. века су испрва пришли проблему регистрације на исти начин као и њихови барокни претходници, без неких посебних захтева у погледу комбинације регистара.

Један од најпознатијих концерата за чембало из 20. века – *Пуланков Концерт у природи (Concert Champetre, 1928.)*, у целокупној деоници чембала нема исписаних ознака за промену регистара. Познато је да је Ванда Ландовска (за коју је концерт и написан) ово дело изводила са богато осмишљеном регистрацијом и честим променама тонских боја.⁷¹

У трагању за новим и изнова занимљивим звуком, чембалисти су започели експериментисање са бројним регистарским могућностима, на само у области модерне, већ потом и барокне музике, чиме су начинили отклон од стила, који је тада поклекао пред људском креативношћу. Још једна новина коју су чембалисти 20. века добили, јесте и могућност коришћења шеснаестостопног регистра, који је почео да се уграђује у инструменте модерног типа. Његова тамна боја тона даје укупном звуку утисак тежине и пуноће (насупротив прозачном и деликатном звуку барокних чембала), па су га многи извођачи (погрешно) користили како би постигли „оргуљски“ призив. У време повратка чембала, овај регистар је био обилно коришћен у интерпретацијама, међутим, његова претерана употреба доводи до замућења звука. Стога је то регистар коме би требало приступати са дискрецијом и пажњом. Искоришћен са мером и укусом, шеснаестостопни регистар може створити занимљиви ефекат.⁷² Трбало је да прође још неко време да би и композитори увидели све могуће предности које је донело модерно чембало са системом педалне промене регистара. Ово је омогућило тонске промене у току самог свирања, без прекида, па је постало сасвим могуће стварање утиска динамичких промена, али што је још битније, различито тонско бојење неког комада и стварање посебних звучних ефеката, какви су нпр. на клавиру сасвим

⁷¹ Многи чембалисти данашњице су своје регистрације за извођење овог концерта преузели на основу снимака интерпретације Ландовске, али и из партитуре у коју је она уписала своје регистрације.

⁷² Schott, Howard, *Playing the Harpsichord*, Faber and Faber, London and Boston, 1979, стр. 135

немогући. Описане тенденције у извођаштву и све већи број чембалиста који су музички израз постизали честим и вештим променама и комбинацијама регистара, утицале су на поједине композиторе да у својим делима планирају и означе жељене регистрације, које су у великој мери одредиле карактер комада, али и одузеле право извођачима да по својој вољи креирају регистрацију.

4.1.3. Проблеми у регистрацији

Иако је могућност брзе промене регистара путем педала извођачима и композиторима пружила могућност за креативно делање, постоје и поједини случајеви у којима задата регистрација може представљати извесне проблеме. Како и под којим условима, тема је наредног одељка.

Приликом интерпретације музике на копији барокног инструмента, регистарске могућности су мање-више у оквирима барокног стила, будући да су пред данашњим извођачима могућности сличне онима код барокних извођача. Модерно чембало пружа опцију „бојења“ текстуре, не само између ставова циклуса, већ и у оквиру једног става. Такве могућности је свесно искористио Жан Франсе приликом компоновања свите за чембало *Инсектаријум* (*L' Insectarium pour clavecin*, 1953.), осмисливши и записавши детаљне регистарске промене у сваком ставу.

Музика за чембало има у Франсеовом опусу значајно место. Као студент композиције Нађе Буланжер (Boulangier, Nadia) на Париском конзерваторијуму, Франсе је био у прилици да се сретне са чембалом и проникне у специфични начин компоновања за овај инструмент. Поред *Инсектаријума*, Франсе је за чембало компоновао концерт са малим оркестром, *Два комада*, као и камерни квинтет.

Инсектаријум је завршен 1953. године и посвећен је Ванди Ландовској, а прво јавно извођење је уследило тек након четири године. Садржај свите осликава свет познатих или мање познатих инсеката, представљених у шест ставова. Чињеница да је за дочаравање и карактеризацију инсеката одабрао чембало, говори о томе колико је Франсе чембало посматрао не само као историјски и барокни инструмент, већ и инструмент будућности чије изражајне могућности могу

послужити и да осликају неку нову врсту музике и емоција.⁷³ Као резултат таквог размишљања је уследило и осмишљавање и записивање регистрације. Све регистрације у циклусу, у највећој мери су у циљу приказа посебног карактера, док су у мањој мери у функцији динамичког нијансирања. Сви почетни распореди регистара, њихово укључење и искључење, као и промене мануала, детаљно и прегледно су означени и унесени у нотни текст. Међутим, до првих проблема у реализацији Франсеове замисли доћи ће приликом извођења на било ком типу модерног чембала, из техничко-конструкционих разлога. Наиме, приликом регистрације, Франсе је (очигледно) на уму имао Плејелов модел чембала који за разлику од свих каснијих модела модерних чембала има другачији распоред регистара. На Плејеловом моделу, на доњем мануалу су смештени осмостопни, четворостопни и шеснаестостопни регистри, док се два лаутска регистра укључују путем педала. На свим каснијим моделима модерних инструмената, четворостопни регистар се смешта на други мануал, а регулисање лаутских регистара се врши мануелно, повлачењем малих полуга изнад клавијатуре (што спречава њихово укључивање и искључивање током свирања). У данашње време, потенцијални интерпретатори Инсектаријума, Плејелов модел инструмента ће највероватније пре срести у неком музеју музичких инструмената, него у активној употреби. Тако је принуђен на интерпретацију на другом моделу инструмента и том приликом наћи ће се у колизији са основном идејом регистрације, што ће бити образложено у наредних пар примера.

Први проблем у регистрацији се среће у другом ставу свите, *Бубамари (La Coccinelle*, прилог бр. 3). Основна почетна регистрација је записана у следећем распореду: доњи мануал са четворостопним соло регистром (свира десна рука), горњи мануал са осмостопним назал-регистром (свира лева рука). Приликом интерпретације на осталим типовима модерних инструмената ова регистрација се

⁷³ Франсеов однос према чембалу се може сагледати из кратког предговора који је он лично приредио за издање својих концерата за разне инструменте на компакт диску; *Чембало има једну од најчуднијих историја међу свим инструментима. Након дугог периода доминације, скоро у потпуности је замењено клавиром, упркос дугим и комплексном развоју и усавршавању. Након дуге одсутности, његов шарм и непогрешива аутентичност је поново откривена. У свом концерту, покушао сам да искористим изражајне могућности инструмента како бих приказао различите утиске: брбљање деце и меланхоличност ироничних расположења.* (Wergo WER 6198-2, 1994, стр. 6)

мора изменити, будући да су код њих назал и четворостопни регистар на истом мануалу.⁷⁴ У том случају и деоница леве руке мора прећи на доњи мануал како би свирала на осмостопном регистру. Чак и ако би се регистрација променила и поступило по изнад предложеном, дошло би до новог проблема. Такт бр. 13 истог комада предвиђа укључење доњег осмостопног регистра (поред четворостопног) како би се постојећа мелодија још више истакла, такт бр. 16 искључење четворке, да би у такту бр. 19 обе руке прешле на други мануал без прекида у свирању, што би проузроковало нову тонску боју без прекида звука. Тражене боје и звучања је немогуће добити приликом интерпретације на другом типу модерног чембала, па је потребно прибећи измени основне регистрације.⁷⁵

Следећи случај проблематичне регистрације се налази у четвртом ставу, *Морским бувама* (*Les Talitres*). Основна регистрација којом став почиње је укључен лаутски регистар на горњем мануалу, на ком и почиње интерпретација. Оваква регистрација вероватно за циљ има тих, лак и прозрчан тон (који може лако асоцирати на скакутање ових инсеката по површини воде). У такту бр. 25, укључује се четворостопни регистар, док већ наредни такт предвиђа искључење лаутског регистра. Овај поступак је могућ само на Плејеловом моделу чембала, код кога се лаутски регистар укључује и искључује педалима; на осталим типовима, било би потребно прекинути свирање и искључити регистар, што је у случају овог става апсолутно немогуће, будући да је у датом такту музички ток активан. Већ у такту 42, лаутски регистар се поново укључује, такође у оквиру активног музичког тока.

⁷⁴ Занимљиво је да би проблем био решен уколико би се изводило на копији барокног инструмента, код које је четворостопни регистар такође на доњем мануалу. Тиме би овај проблем био решен, али би многе друге регистарске комбинације биле онемогућене услед недостатка педала.

⁷⁵ Приликом извођења *Инсектаријума* на копији (услед немогућности интерпретације на модерном чембалу), морали би се правити додатни компромиси у регистрацији, будући да барокно чембало не поседује шеснаестостопни регистар (као и њему припадајући регистар лауте), али ни могућност промене регистара у току свирања, што је од виталне важности приликом извођења овог дела. Могућа су два решења; прво је да се ставови изводе на регистрацији расположивој на копији барокног инструмента, при чему ће врло често сама звучна реализација (тонске боје) бити другачија. Самим тим, карактер и утисак о неком ставу ће бити другачији од Франсоове замисли. Друго решење је помоћ „регистратора“ – особе задужене да (поред извођача) укључује и искључује регистре на инструменту током свирања. Оваква пракса није необична, а такође се често примењује на оргуљама, услед великог броја различитих регистара на овом инструменту.

Евентуално поштовање ове регистрације на неком другом модерном инструменту, захтевало би поред извођача и особу-помоћника, која би стајала поред и у датом тренутку искључивала и укључивала регистре.

Слична проблематика око распореда регистара, среће се безмало у свим осталим ставовима; међутим, у њима је могуће (у већој мери) постићи тражени звучни ефекат док се у претходно описаним примерима звучна идеја композитора мора изменити у корист реализације.

Постоји више могућих одговора на питање зашто је регистрацију своје свите Франсе прилагодио типу инструмента, који је почетком 50-их година већ био превазиђен и потиснут од стране бројних других типова модерних чембала, која су имала међусобно унифициран распоред регистара. Са једне стране, Плејелови инструменти (захваљујући свом француском пореклу) у поратној Француској, још увек су били у употреби и сигурно је да су коришћени како у настави на конзерваторијуму, тако и у извођачкој пракси, пре него што ће бити потиснути повратком барокних копија. Још један могући разлог је и тај да је *Инсектаријум* посвећен Ванди Ландовској, која је до краја живота остала верна интерпретацији на Плејеловом инструменту, конструисаном према њеним упутствима.

Без обзира на целокупну проблематику око регистрације, оно што је битно јесте чињеница да су кроз ово дело регистарске могућности чембала искоришћене до свог максимума и на начин на који барокни музичари вероватно нису ни помишљали. Многобројне звучне боје помажу у стварању слике о сваком ставу (инсекту) понаособ. Први став *Стонога (La Scolopendre)* је у основи замишљен за извођење на две повезане (купловане) „осмице“, *Бубамара* и *Водени паук* су обојени нежним самосталним звучањем четворостопног регистра. За закључни став циклуса, *Мраве* искоришћена је пуна звучност инструмента (тути чембала са многим комбинацијама четворостопног и шеснаестостопног регистра), како и доликује сјајном завршетку једне свите, слично маниру француских клавсениста 18. века.

Поред исписане регистрације, треба споменути и занимљив приступ артикулацији и изражајним могућностима на чембалу, категоријама које Франсе уочава и цени. У партитури се могу пронаћи ознаке *renforce* (значајно, снажно) и

attenué (уздржано), као и знаци + и – (плус и минус), који у комбинацији с претходним изразима упућују на мање или више енергичан или уздржан начин свирања. Овако осликане, ове ознаке пре погодују каквом техничком схватању тог процеса, него исказивању изражајности на музичком инструменту.

4.1.4. Регистрација у служби динамике

У креирању интерпретативног концепта неког музичког дела, чембалисти су безмало пред истим задатком као и сви остали инструменталисти – како спровести неку музичку идеју, то јест динамички план композиције? На првом месту, то битно зависи од самог типа инструмента који је на располагању. Уколико се ради о мањем инструменту, можда са само једним основним регистром, извођач ће тада утисак динамике створити путем различитих начина артикулисања музичке фактуре, као и потенцијалним агогичким могућностима. Далеко бројније могућности на овом подручју пружају велико двомануално барокно чембало или модерно чембало, захваљујући бројним регистрима које поседују.

У тренутку у коме чембалиста одлучи да у некој интерпретацији користи регистарске могућности инструмента, може то учинити са различитим поривима и циљевима – регистрацију може спровести са циљем стварања динамичких разлика, или са циљем оркестрације. Када је током друге половине 20. века у извођаштву дошло до промене интерпретативне естетике према барокној музици (тј. са појавом нове „традиционалистичке“ чембалистичке школе), дошло је и до промене односа према регистрацији на чембалу. Сматрано је да је свака иоле чешћа регистрација у оквиру неког музичког дела сувишна, неприкладна и у супротности са естетским начелима барокне музике. Штавише, покушаји стварања динамичких разлика се неретко оцењују и као клавијирски начин размишљања.⁷⁶ И поред свега, чињеница је да су први трагови о регистрацијама на чембалу сачувани још из барокног времена. Тада су чак и грађена поједина чембала са већим бројем регистара од уобичајеног барокног стандарда, али је све остало у домену прототипа. Уосталом, барокне

⁷⁶ Притом се пренебегава чињеница да су у касном 18. веку у Француској грађена чембала са механизмима који су имали за циљ стварање утиска динамичког нијансирања.

оргуље су у 18. веку поседовале велики број регистара за сваки мануал, као и педалну клавијатуру, а њихово увођење је сигурно и уследило из захтева тадашње извођачке праксе. У зрелом бароку наилазимо и на прве случајеве тзв. „задате“ регистрације од стране композитора и то управо у служби динамичког нијансирања и оркестрације музичког дела – реч је о Баховим композицијама за чембало, Италијанском концерту и Француској увертири. Будући да је дотичне форме Бах приредио за извођење на солистичком инструменту, сматрао је за сходно да регистарским могућностима чембала подражава контрасте тутија и солиста у форми концерта грота.

Како год било, један од резултата регистрације на чембалу је подражавање динамичких промена, чак и у циљу стварања крешенда и декрешенда. У овој намери, модерни тип чембала је за степен испред копије будући да систем педала допушта промене регистара и звучних боја у току свирања. Са друге стране, код копије је овај поступак сведен само на промене између ставова или одсека. Једноставност механизма барокног чембала (а за разлику од масивније и комплексније махом металне конструкције модерних чембала) и својеврсна осетљивост саме клавијатуре чине да се самом артикулацијом учини јако пуно у стварању динамичких ефеката.

Задржимо се за тренутак на могућностима које пружа модерно чембало, а које до извесне мере можемо пренети и на интерпретацију барокне музике.

4.1.4.1 А. Форкре – *Леклер (Le Leclair)*, четврти став из друге свите за чембало

На примеру овог става (види прилог бр. 1) може се објаснити како се регистри на чембалу могу применити у сврси динамике. Форкреове свите за чембало пружају ту могућност из више разлога; оне се у извесном смислу разликују од типичног француског стила у свитама за чембало. На првом месту по свом пореклу, будући да се ради о транскрипцијама свита које су у оригиналу писане за виола да гамбу и континуо. Оне су потом приређене за извођење на чембалу задржавши особену ниску мелодијску регистарску лагу, нетипичну за прозрачност француске чембалистичке музике. По свом музичком стилу и фактури реферирају ка

италијанском музичком бароку, који је постао популаран у Француској половином 18. века. Њихов карактер стога много више одликује темпераментност карактеристична за италијански стил, него сензибилитет и суптилност својствени француском бароку. Ово је очигледно и у коришћењу бројних смелих хармонских решења, као и дисонанци, које су биле новост чак и за оно време.

Карактер става посвећеног Леклеру (још једном барокном музичару и композитору, популарном у своје време) је дат кроз аутентичну композиторову ознаку (*tres vivement et detache* - јако живо и деташе), али се додатно може подржати и почетном регистрацијом (8'+8" + 4) чија јака и светла боја (захваљујући четворостопном регистру) даје утисак снажног и јасног почетка.⁷⁷ Након изношења теме става, уследиће смирење и диминуендо који ће бити подржан искључењем четворостопног регистра већ на половини трећег такта. Уколико се у наставку определимо за звучну градацију (по логици мелодијског покрета), можемо је започети укључењем шеснаестостопног регистра (нпр. у такту 9) чиме ћемо добити извесно појачање укупног звука у басовим тоновима, а затим као додатну градацију укључити и четворостопни регистар, који ће појачати мелодију десне руке.⁷⁸

Утисак крешенда и декрешенда се још боље може постићи у другом делу истог става (такт 21 до краја). Последњи редови обилују пасажима и фигурацијама који припремају музички врхунац и разрешење. Будући да музички ток у том тренутку протиче веома брзо, додавање и одузимање регистара ће се стопити у приказ поступног крешенда и декрешенда. У такту 27 (у ком започињу силазни пасаж) основна регистрација је 8'+8", да би се на почетку такта бр. 28 додао четворостопни регистар, а на крају и шеснаестостопни, који ће допринети утиску постепеног крешенда. Потом се (почетак т. 29) последња два регистра могу искључити како би се добио утисак тренутног стишавања (*piano subito*) из кога започињу нови фигурирани пасаж с мелодијским покретом навише. Уз нове градације и поновно укључење четворостопног регистра (т. 30) али не и шеснаестостопног! Овог пута,

⁷⁷ Бројчане ознаке у загради означавају регистре на чембалу и њихове комбинације.

⁷⁸ Шеснаестостопни регистар треба користити са нарочитим опрезом и јасном идејом о томе шта се његовом употребом жели постићи, будући да његова боја и неопрезна употреба доприносе општем замућењу звука. На описаном месту се може применити, будући да даје подршку дубокој звучној лаги.

мелодија води у звучни регистар прве октаве у којој би звучање шеснаестостопног регистра при великој брзини створило ефекат замућености, више него јачине.

4.1.4.2. Жан Франсе – *Стонога (La Scolopendre)* из свите *Инсектаријум*

Регистри у функцији динамике се срећу и у модерној музици за чембало, а први став Франсеовог *Инсектаријума* је пример за то. Иако је у овом циклусу Франсе регистре чембала користио првенствено као извор разних боја и њихових комбинација, за први (али и за последњи) став их је употребио у функцији динамичког нијансирања.

Прописана регистрација на почетку првог става предвиђа свирање на доњем мануалу са спојеним осмостопним регистрима (тзв. свирање на копелу). У такту бр. 9 (види прилог бр. 2), копел се искључује и свирање се наставља на самосталном доњем осмостопном регистру, тишег звука. Наредна промена је у такту бр. 12, где се прелази са доњег на горњи мануал, што за последицу има још тиши звук. У такту бр. 29 се поново прелази на доњи мануал. До краја комада, све промене регистра се одвијају по истом принципу, некада чак и од такта до такта (ефекат форте – пиано). Логично је да идеја овако осмишљене регистрације од стране композитора за циљ има утисак финог динамичког нијансирања које се условно може сместити у распон од нивоа мецо форте до пиана.

У претходно описаном примеру, промене регистра (тј. динамике) се одвијају са променом фраза, на пар тактова. Код Франсеа постоје и случајеви у којима је промена регистрације тј. динамичког нијансирања чешћа, као што је случај у ставу *Јеленак (Le Scarabee)*. Овде се од такта до такта (чак и на само пола такта) укључује и искључује доњи осмостопни регистар, чиме се ствара утисак динамичког нијансирања на микро плану.

The image displays three systems of musical notation for a piano accompaniment. The first system is in bass clef, 6/4 time, with a tempo marking of $\text{♩} = 56$. It includes the instruction *legatissimo* and a dynamic marking of *I*. The second system continues in bass clef, featuring a *+8* registration change in the right hand and a *-8* change in the left hand. The third system is in treble clef, with a *-8* registration change in the right hand and a *+8* change in the left hand. The score is marked with *I* and *II* for manual changes and includes various dynamic and articulation symbols.

Пример 23. Жан Франсе, *Јеленак* из свите *Инсектаријум*. Франсе је у партитуру уносио детаљне ознаке за мануале (I ман., II ман.), као и припрему, укључивање и искључивање регистара (16 seul, +8, -8) на модерном чембалу.

Регистрација последњег става (*Мрави – Les Fourmis*) је осмишљена са истом намером, али уз коришћење свих регистара модерног чембала, што је свакако последица карактера музике, али и повећања динамичког дијапазона (од форте до пијано пијанисимо). Основна регистрација започиње на тутију ($8'+8''+4$), што асоцира на форте звук, да би се на почетку наредног музичког одсека прешло на други мануал са само једним осмостпним регистром, чиме се дочарава утисак субито пиано. Слични поступци у регистрирању се јављају током целог става, те би било сувишно описивање сваког од њих понаособ. Потребно је нагласити да фактура, али и брзина ставова погодују примени регистрације у функцији динамичког нијансирања. Оваквим третманом регистара се постиже већи музичко-експресивни ефекат.

Франсе је из барокне праксе преузео још један карактеристични композициони поступак повезан са регистрацијом и својствен клавсенистима. Реч је о већ спомињаним укрштеним комадима. Попут барокних композитора и Франсе у пар наврата деонице леве и десне руке пише у оквиру исте октаве. Овакав начин је применио у чак три става циклуса (*Бубамара*, *Водени наук* и *Јеленак*), међутим са неким разликама у односу на барокне укрштене комаде. Сваки од ова три става садржи и епизоде у којима се руке „удаљавају“ то јест, свирају у оквиру различитих октава. *Водени наук* започиње као укрштени комад, да би се руке у једном тренутку раздвојиле и до самог краја поново свирале у оквиру различитих октава. Тако да је овај комад само делимично конципиран као укрштени комад. Још једна разлика у односу на барокни стил укрштених комада је у регистрацији; Франсе деонице леве и десне руке записује у оквиру исте октаве (и тако се и изводе); реално звучање међутим не пружа такав утисак, захваљујући задатој регистрацији. У *Бубамари*, деоница леве руке се изводи на основном, осмостопном регистру, док се деоница десне руке изводи само са укљученим четворостопним регистром, који је интониран за октаву више. На овај начин, Франсе је максимално искористио колористичке могућности инструмента како би истакао мелодију, али и добио одређену боју (мекоћа четворостопног регистра, или извесна прозачност самостално укљученог шеснаестостопног).

Исти је почетни распоред регистрације и у *Воденом науку*, док је у *Јеленку* нешто другачији; лева рука свира на самостално укљученом шеснаестостопном регистру (на доњем мануалу), а десна на осмостопном регистру горњег мануала. Ова комбинација даје реално звучање у две различите октаве (иако руке технички свирају у истој октави), али и две сасвим другачије тонске боје.

Франсеови укрштени комади то остају само са основе техничко-композиционог аспекта. Међутим, као последица задате регистрације, резултат је звучање деонице сваке руке у различитој октави, што представља битну разлику у односу на барокни концепт укрштених комада.

4.1.5. Регистрација у служби оркестрације

Пре конкретног приступа и анализе појединачног дела, потребно је образложити појам оркестрације на чембалу. Како је објашњено на почетку, захваљујући богатом спектру регистара (бар што се великог модерног инструмента тиче), могуће је на чембалу остварити низ различитих тонских боја које се могу међусобно комбиновати приликом концепције музичког дела. Брижљивим комбиновањем и контрастом тонских боја је могуће створити утисак дијалога разнородних инструмената, налик њиховом дијалогу у каквом ансамблу или оркестру. Када се регистрација врши са тим циљем, говори се о оркестрацији на чембалу. Битно је нагласити да циљ оваквог начина размишљања ни у ком случају не треба да буде имитирање појединих инструмената или инструменталних група – на чембалу то нити је могуће, нити је сврсисходно. Поента је у максималном коришћењу разноврсног звука којим ће се уз помоћ различитих тонских боја „осветљавати“ истицати и потенцирати поједини музички моменти, мелодијске линије, као и поједина ефектна места. Управо на начин како се то чини и у оркестрирању, са истим циљем. Принципи оркестрације на чембалу нису тековина 20. века. Већ је споменуто да је оваквим начином размишљања кренуо још Ј.С. Бах, кроз *Италијански концерт*, где је кроз ознаке у партитури (форте и пиано) сугерисао дијалог између тутија и солисте, кончерта и рипиена. Иако је у овом поступку користио само две основне регистрације (8'+8"+4 за тути и 8" за солисту), начин размишљања и места у партитури на којима се поједине комбинације користе јасно упућују на намеру оркестрације.

Принцип оркестрације, боље се може применити приликом интерпретације модерне музике на чембалу. Пуланкова *Француска свита* пружа доста могућности за такав начин размишљања, поготово ако је једна од инспирација оркестарска верзија циклуса. Приликом конципирања овог дела за извођење на чембалу, могуће је применити принцип оркестрације. Ставови свите су махом хомофоне фактуре (што је логично, будући да сам извор садржи хорски концепт вођења гласова, тј, деоница), али је у сваком скривена и битна мелодијска линија или тема коју је потребно истаћи на прави начин управо коришћењем неке друге тонске боје.

У креирању оркестрације, као први путоказ или узор нам може послужити управо оркестарска верзија овог музичког дела, писана за дувачки ансамбл, чембало и перкусије. Ова верзија може бити делимична инспирација у креирању оркестрације (регистрације) на чембалу, будући да се на основу познавања партитуре може доћи до одговора због чега је одређени део неког става оркестриран (и регистриран) на одређени начин. Примери за коришћење тонских боја у овом делу су бројни, па ће овде бити издвојени неки карактеристични моменти појединих ставова.

4.1.5.1. Франсис Пуланк – *Мали милитарни марш (Petite marche militaire)*

Наслов става и карактер музике сугеришу на извесну оштрину и јачину звука. У оркестарској верзији, главну тему доносе трубе, док је на чембалу за постизање ефекта јачине и праскавости згодно користити регистрацију $8'+8''+4$ – као почетну. Пратећи даљи ток комада уз осврт на динамичке ознаке, можемо упоредо користити регистре и у функцији динамичког нијансирања. Друго карактеристично место у ставу је такт 51 (види прилог. бр. 4) У оркестарској верзији, на том месту наступа цео ансамбл уз ритмичко-басовску подршку тимпана и чембала. Својеврсну масивност и пуноћу таквог звука, на чембалу ћемо постићи укључивањем свих регистара чембала ($8'+8''+4+16$), док ћемо ефекат тимпана постићи тако што ћемо поједине акорде у левој руци изводити нарочито оштрим типом арпеђа.

4.1.5.2. *Тужбалица (Complainte)*

Излагање меланхоличне мелодије не почетку овог става доноси у оркестарској верзији соло обоа. Приликом интерпретације на чембалу, исту тему је могуће изводити на осмостопном регистру другог мануала, који карактерише тих звук, али и назална боја тона. Следећи музички моменат наступа у такту бр. 9 (види прилог бр. 5); наредна четири такта на идентичан начин доноси и у оркестарској верзији чембало, стварајући у контрасту према осталим инструментима нарочито мрачну

тонску боју, која у том окружењу асоцира на какву злокобност. Исти ефекат је могуће произвести и на чембалу, наравно на начин да се осмостопном регистру с почетка пронађе одговарајућа контрастирајућа боја. Решење је у регистрацији 8'+16L (шеснаестостопни регистар са укљученом лаутом), која се изводи на доњем мануалу. Резултат је тих и мрачан тон (не и замућен, пошто је шеснаестостопни регистар пригушен лаутом), чији карактер може сугерисати извесну мистериозност. Већ наредни, тринаести такт доноси нов музички материјал и нову боју (као уосталом и у оркестарској верзији, у којој се на овом месту укључују дрвени дувачи).⁷⁹

4.1.5.3. Сичилијана (*Sicilienne*)

Основно регистрирање у овом ставу се базира на принципу мелодијског дијалога, који се постиже свирањем на доњем или горњем мануалу са укљученим одговарајућим осмостопним регистром. Током става се јављају моменти у којима наступа тути, уз крешендо, постигнут додатним укључењем регистара (у т. 12-16, види прилог бр. 6). Врхунац става (мада је можда боље рећи, антиклимакс, разрешење) се налази у тактовима 32-37, који својеврсним медитативним карактером припремају завршетак. Ту је у оркестарској верзији закључна мелодија чембала праћена хармонском подршком лимених дувача. Приликом интерпретације овог става на чембалу, јавља се проблем издавања и истицања мелодијске линије „заробљене“ између завршног дисонантног акордског ритмизованог педала, будући да су обе линије писане у оквиру исте октаве. Једно од решења је и својеврсна регистрација, која ће донети две различите боје, тј. два различита инструмента. Мелодија ће бити свирана на горњем мануалу (8"+4) који ће истаћи њену јасноћу, док ће дисонантност акорда (це-еф-ха) у левој руци бити умирена регистрацијом самосталног шеснаестостопног регистра на доњем мануалу.

⁷⁹ Тактове бр. 13-16, Пуланк је очигледно преузео из концерта за чембало и оркестар. Други став концерта доноси у т. 86-89 у соло деоници чембала исти музичко-ритмички тоналитет (који је чак у истом тоналитету ге мола, као и Тужбалица у Француској свити), али у нешто једноставнијем хармонском слогу. Одсеци у оба ова инструментална музичка дела чак носе и идентичну карактерну ознаку – *plaintif*, плачно (видети примере бр. 24 и 25)

4.2. Могућности транскрибовања за чембало

Под транскрипцијом (обработом) неког музичког дела се између осталог подразумева приређивање и прилагођавање неког музичког дела за извођење на инструменту (или групи инструмената) за који није оригинално писано. Током транскрипције се врше техничке или музичке корекције и модификације (транспоноване појединих тонова у неку другу октаву, промена акордског склопа, ритмичке корекције и др.), будући да су техничке и изражајне могућности инструмената међусобно врло различите и самим тим на различитим нивоима развијености. Један од најчешће коришћених инструмената у реализацији транскрипција је клавир, управо захваљујући његовим хармонским интерпретативним карактеристикама које омогућавају да се велики број камерне, па чак и оркестарске музике приреди за клавирско извођење.

Пракса транскрипција за клавијатурне инструменте је започела много пре појаве клавира на музичкој сцени, а управо је чембало био инструмент за који је рађено највише транскрипција.⁸⁰ Током 18. века, значајан број инструменталне музике је прерађен за извођење на чембалу. У овоме су предњачили француски композитори, обзиром да је у тој земљи солистичко извођење на чембалу и имало највећу традицију.

Купрен је наводио да се његови укрштени комади за чембало могу добро изводити на флаутама, обоама, виолама или виолинама, а овој листи додаје и фагот, у свом предговору за четири *Краљевска концерта* (оригинално писана за чембало, али јако ретко извођена тако у данашње време). Марен Маре (Marin Marais) у својој трећој књизи за виолу да гамба иде још даље, наводећи већину њених комада прикладним

⁸⁰ Корене транскрипција можемо заправо тражити и много даље кроз музичку историју, у самим зачецима самосталне инструменталне музике. Редовна пракса је била да је неко музичко дело извођено на различитим инструментима различитих група, већ према расположивости инструментаријума. Како је и онда било разлика у техничкој покретљивости и тонском обиму међу инструментима, извођачи су у складу с тим вршили корекције нотног текста и прилагођавали га могућностима одређеног инструмената.

„за оргуље, чембало, виолину, сопран-виолу, теорбу, гитару, флауту, блок-флауту и обоу.⁸¹

Примери транскрипција за чембало у 18. веку се могу пронаћи у делима Рамоа и Форкреа. Пет комада за соло чембало из 1741. године су Рамоове транскрипције ставова из сопствених *Концертних комада за чембало (Pieces de clavecin en concerts)*, писаних за камерни ансамбл (виолину или флауту, виолу или другу виолину и облигато чембало). Приликом транскрибовања, Рамо се трудио да задржи мелодијско-хармонски склоп и постојећи музички материјал уз што мање измене прилагоди солистичком извођењу на чембалу.⁸²

Пет свита за чембало Жан Батисте-Антоана Форкреа су настале такође као последица транскрипција свита за виола да гамбу и континуо, које је компоновао његов отац, Антоан Форкре. Приликом своје транскрипције, Жан Батист-Антоан је задржао форме, па чак и специфични звучни регистар виола да гамбе, због чега су комади за чембало најчешће у неуобичајеној, басовој лаги. Фактуру чембалистичке верзије, додатно је обогатио гушћим акордским склоповима, бројним и честим дисонанцама, као и виртуозним текстурама. К свему томе, Форкре млађи је за трећу свиту написао и три додатна става (сматрајући да оригинални циклус садржи недовољан број ставова), чиме је свите обогатио додатном, аутентичном чембалистичком музиком. Ван Француске, у оквиру наслеђа барокне музике, остале су нам и транскрипције за чембало од стране Ј.С. Баха. Подручје његових транскрипција су концерти и кончерта гроса различитих композитора, тако да данас имамо 16 кончерата за чембало соло, прераде Вивалдијевих, Марчелових и Телеманових кончерта гроса. Бах је за чембало вршио и прераде својих кончерата за мелодијске инструменте (нпр. соло, дупли или трипли концерти за виолину), створивши прве озбиљне концерте за чембало и гудачки ансамбл, претече клавирских кончерата. И француски композитори у 20. веку су вршили транскрипције својих дела, поменимо само Пуланка (*Француска свита*) и Равела

⁸¹ Colin Tilney. *A. Forqueray Pieces de Clavecin*, Heugel & Cie, editions Alfonse Leduc & Cie, Paris 2003, стр VII

⁸² Немачки чембалиста и музиколог, Зигберт Рампе (Rampe, Siegbert) објавио је у оквиру тротомне редакције Рамоових свита за чембало и своје транскрипције свих пет Рамоових *Концертних комада* за извођење на соло чембалу.

(*Валцер, Омаж Купрену, Моја мајка гуска*). Они су такође своја оркестарска дела транскрибовали за клавир.

4.2.1. Транскрибовање клавирских дела за чембало. Шта и зашто се транскрибује

Оживљено занимање за музику старих мајстора половином 19. века, вратило је барокну музику на репертоаре и музичке сцене. Дела за чембало из пера Баха, Скарлатија, Рамоа и других, почела су се изводити на клавиру. Почетак 20. века је вратио занимање за звук старих инструмената, па се музика 17. и 18. века почела изводити на инструментима за које је била оригинално писана. Половина 20. века доноси бројне нове могућности интерпретације и улогу чембала у до тада незамисливим ситуацијама. Коришћење чембала у џез и електронској музици, препарирано чембало, или просто извођење модерне музике на чембалу, само су неке од нових улога старог инструмента. Једна од намера овог пројекта јесте и да покаже како се музика оригинално писана за клавир може изводити и на чембалу, наравно када се једном утврде музичко стилске и техничке сличности те музике са барокном. Тада је потребно начинити обраду, будући да се два клавијатурна инструмента, упркос својим генералним и родним сличностима веома разликују у техничким могућностима и изражајним средствима.

Када се извођач одлучи на корак транскрипције клавирског дела, мора се на првом месту запитати која су то дела која се могу обрадити за извођење на чембалу. Аутор овог уметничког пројекта је изабрао да у оквиру свог реситала на чембалу изведе Равелов *Омаж Купрену* и Пуланкову *Француску свиту* – два музичка дела у оригиналу писана за клавир. Како је од почетка описано и образложено, поменути циклуси по својим бројним карактеристикама – жанру, форми, самој фактури и музичко изражајним средствима показују велике везе са музиком клавсениста 18. века, те би чембало као инструмент тог доба могло да својим изражајним могућностима подржи интерпретацију модерне музике и још више асоцира на сличност два далека периода у француској клавијатурној музици. Треба за транскрипцију дакле узети дела која својим особинама показују сличност са чембалистичким делима барока. Јасна и прозачна фактура, полифоно (строго

или слободно) вођење музичког материјала су неки од показатеља да би дотично дело било успешно изведено на чембалу. Са друге стране композиције гломазне (густе) акордске фактуре, великих мелодијских скокова и тонског распона који у великој мери превазилази распон чембала, неприкладне су за саму природу инструмента и треба их избегавати као могућност за извођење на чембалу.

4.2.2. Практични проблеми приликом транскрипције

Прва чињеница са којом се сусрећемо приликом прераде неког клавирског дела јесте тонски опсег. На чембалу нам је (у најбољем случају) на располагању нешто више од пет октава (ЕФ' до ге'''), у поређењу са више од седам октава колико поседује модерни клавир.

Пуланкова *Француска свита* је сама по себи транскрипција ренесансног предлошка, па је и њен тонски распон у целини прилагођен тонском распону чембала 18. века. Равелов *Омаж Курпену* међутим у појединим ставовима превазилази тонски обим чембала. Наведимо пар примера, најпре из Равеловог дела; при завршетку *прелудијума*, мелодијски покрет залази у област треће и четврте октаве. Извођење на чембалу могуће је уколико се ознака која означава свирање „за октаву више“ занемари и њено подручје изведе у оквиру друге и треће октаве. На исти начин, мелодија се у једном тренутку спушта све до ноте Е' које на чембалу нема. Решење је поново у занемаривању ознаке „октава баса“ и извођење тог одсека као да је писан без дотичне ознаке. Треба имати у виду да су ове измене незнатне и да као такве не угрожавају мелодијски покрет и његово кретање, али се једино губи тзв. „мелодијски врх“. Темпо става је довољно брз да у извођењу ово не дође до великог изражаја. Слична је проблематика и у *менуету*, као и у *ригодону*. У *ригодону* се међутим највиши тон (ха''' у т. 8) једноставно мора изоставити из акорда коме припада, пошто не постоји могућност за његово надомештање (или надомештање целог акорда) у нижој лаги. Треба још нагласити да промене оваквог типа имају смисла све док су спорадичне и јављају се само пар пута у оквиру става. У супротном, у случају великог одступања од тонског

амбитуса чембала, логично се намеће питање сврсисходности транскрипције неког комада за чембало.

Следећи проблем који се јавља приликом обраде је трајање тона. Поменути композитори су музику у својим циклусима писали са идејом коришћења могућности десног клавирског педала и продужавањем тона, све у циљу стварања додатних мелодијских нивоа и хармонија које се не могу остварити у исто време са једном или чак обе руке. Чембало ову могућност не поседује, па је и продужење звука потребно добити на други начин. Можемо се просто послужити артикулацијом тамо где је то могуће, како би се створио утисак што дужег трајања. Пуланкова „Француска свита“ и у овом случају представља мањи проблем. Будући да је њен хармонски слог Пуланк преузео из оригиналног извора, сама употреба десног педала овде није од пресудне важности, али се на њу ипак рачуна у циљу већег легата и повезивања (у овом случају често хомофоне) фактуре.

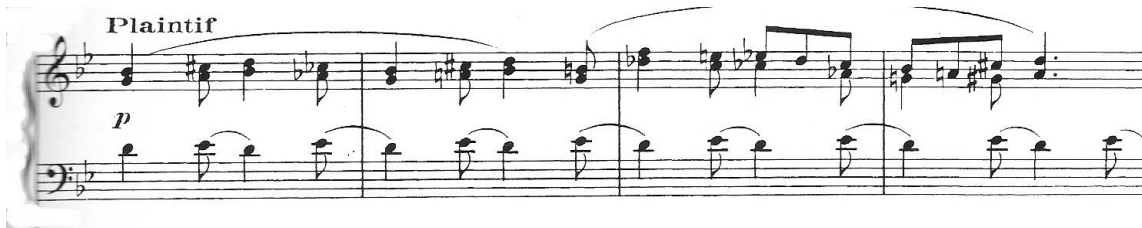
Музички материјал у ставу *Тужбалица*, који се јавља почев од 13. такта, мали је пример како се на чембалу може створити утисак употребе десног клавирског педала. Овај и наредних пар тактова су повезани луковима за легато и фразирање и на клавиру би могли бити одсвирани уз подршку десног педала. На чембалу, тај утисак је могуће створити тако што се нота мало ге у басу може задржати и преко свог трајања (тако да траје пола такта) и тако логично створи басову подршку тонике присутног ге мола.

12

plaintif

pp

Пример 24. Ф. Пуланк, *Тужбалица* из *Француске свите*. Нота ге у басу (почев од т. 13), може се задржати до половине такта, како би се постигао ефекат звучања хармоније.



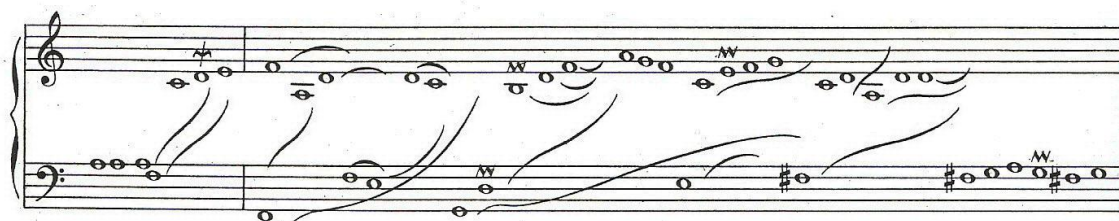
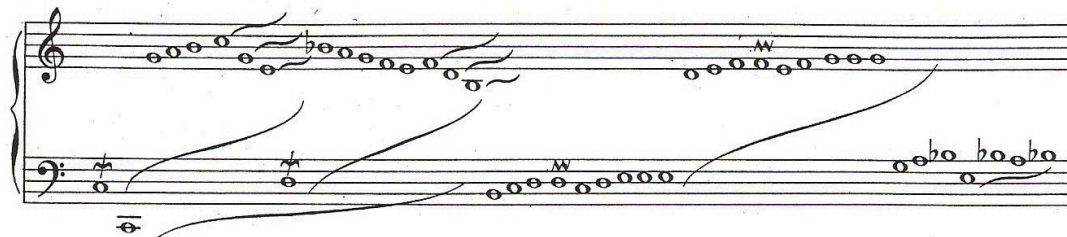
Пример 25. Ф. Пуланк, *Концерт у природи*, за чембало и оркестар, 2. став. Пуланк је често музички материјал из једног свог дела користио у другом. Материјал из *тужбалице* (види претходни пример), пренет је из другог става концерта за чембало и оркестар. Осим по очигледној хармонској основи и ритмичком покрету, ово се види и по ознаци карактера (*plaintif*).

Материјал претпоследњег става *Француске свите*, *Сичилијне* се састоји од мелодије уклопљене у акордску хармонску подршку. Константно низање акорада (које узгред речено, за негативну последицу има ефекат константног вертикалног уместо линеарног покрета) на клавиру се лако ублажава динамичким нијансирањем, али и решавањем односа између наглашенијих и мање наглашених акорада (на тешким и лаким тактовим деловима). Будући да је на чембалу динамичко нијансирање и истицање мелодијског тона у оквиру акорда практично немогуће, потребно је прибећи другим средствима која би помогла истицање мелодије, а истовремено спровела композиторову идеју. Један од начина је и решење при коме се одређени тонови у акордима неће константно понављати, већ ће се изводити на начин као да су повезани лигатурама. Овим се ублажава вертикални покрет (који на чембалу често има за последицу константну акцентуацију), а мелодија долази до већег изражаја и чујности. Задржавањем тонова акорада и њиховим продуженим звучањем се такође ствара утисак коришћења десног клавијирског педала и његове функције продужења тона, његовог одзвука, као и формирање хармонија.

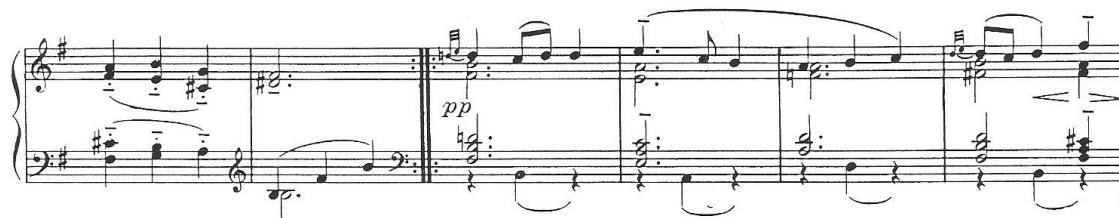
Приликом креирања интерпретације *Омажа Купрену* на чембалу, недостатак функције десног педала се као проблем јавља у много већој мери, будући да је у

формирању и спровођењу мелодијских линија и комбинације хармонских боја Равел рачунао са његовом употребом. Иако је у целом циклусу десни педал оригинално обележен само на два места (крај прелудијума и крај менуета), његова употреба на бројним другим местима је потпуно логична. Најбољи показатељ тога је у типичној ознаци која сугерише трајање неке ноте (њеног одзвука) и након трајања њене вредности; овакви специфични лукови за продужење тона (одзвук) нису карактеристични само код Равела; у француској клавирској музици с почетка 20. века срећемо их и код Дебисија, као и код Пуланка (идентичан начин продужавања тона се среће у *Француској свити*) и увек сугерише употребу десног педала ради стварања одзвука. Оно што је најзанимљивије је да се овакво означавање трајања тона проналази управо у француској барокној музици за чембало, тачније у неметричким прелудијумима. Клавсенисти су посебним луковима и са истом идејом означавали продужено трајање појединих битних тонова, како би се њиховим трајањем створило одређено хармонско звучање. С те стране гледано, овај поступак је још једна интерпретативна веза између француске музике у два века.

Будући да су код Равела поменуте ознаке честе, намеће се питање њиховог извођења на чембалу. Решење је донекле једноставно; где год је могуће, поменуте тонове треба држати до прописаног трајања одзвука. Тамо где технички услови и фактура то не допуштају, не остаје друго осим да се поменути тон отпусти, али уз посебну мекоћу додиром приликом извођења на чембалу, како би се избегао сувише јасан прекид трајања. Такође, на бројним местима на којим би се приликом клавирског извођења десни педал користио у функцији бојења (колорита), на чембалу можемо послужити задржавањем могућих тонова, како би се произвео ефекат спајања и стапања аликвота у једну звучну целину.



Пример 26. Почетак неметричког прелудијума у Це-дуру, Луја Купрена. Јасно су видљиве линије које означавају трајање битних, махом басових нота, као и тонова који формирају акордска звучања. Све ноте означене на овај начин, треба задржати све време трајања лука.



Пример 27. М. Равел, *менует* из свите *Омаж Купрену*. Француски композитори 20. века (Дебиси, Равел, Пуланк) су попут француских клавсениста некад, на исти начин користили лукове који су сугерисали трајање неке ноте, преко њене прописане вредности (попут басових нота у деоници леве руке датог примера). У музици 20. века, ово се постиже махом коришћењем десног клавирског педала.

4.2.3. Остали аспекти транскрипција

Приликом транскрипција клавирског дела за чембало треба у виду имати још неке детаље. На првом месту, то је изузетно широк спектар динамичких нијанси који је на клавиру изводив, а које чембало не поседује. Ово је од извесне важности, будући да је динамика једно од главних изражајних средстава у музици. Она се на чембалу може постићи путем регистрирања или путем артикулације. Логично је да ће се приликом конципирања чембалистичког извођења обратити пажња на оригиналне клавирске динамичке ознаке. Тада треба размислити у којој и коликој мери је могућа њихова симулација на чембалу. Уколико се изводи на барокном двомануалном или модерном чембалу, извођачу стоје на располагању бројне регистарске (динамичке) могућности. Ако је реч о мањем типу чембала, динамика ће се спроводити на основу што ширег спектра артикулационих поступака. Ту треба имати у виду још један детаљ; у клавирским делима, нарочито оним од доба романтизма, композитори су детаљно записивали ознаке за артикулацију и фразирање, са јасном идејом о ефекту и карактеру који се тиме постиже. Изражајне могућности чембала се у великој мери разликују од клавира, па је с тим у вези начин артикулације (тј. однос према артикулацији) на чембалу битно различит од клавирског. Стога ће мање фразе и мелодијске линије на чембалу бит другачије (или с већом пажњом) артикулисане, будући да се тако користи пун потенцијал тонских могућности и израза чембала. Резултат је да ће неки одсек из нпр. *Француске свите* на чембалу бити артикулисан на начин другачији од оног који је прописан у клавирским нотама. Али не зато да би се постигла различитост. Управо супротно – да би се спровела музичка идеја композитора, али преко другог медијума, тј. инструмента на коме се иста мисао спроводи другим средствима.

4.3. Чембалистичке школе у 20. веку. Карактеристике и разлике у интерпретацији

Чембалисти прве генерације 20. века су у својој интерпретацији највећу пажњу посвећивали регистарским могућностима инструмента како би на чембалу постигли музички израз, али и динамичке промене и контрасте.⁸³ У извесном смислу овакав приступ и третман инструмента је проистекао као последица клавирског начина размишљања и тумачења литературе.

Регистарске могућности инструмента су на првом месту доживљене као динамички нивои, тј. нијансе, у неком релативном распону од пианисима до фортисима. Сматрано је да је основна разлика у звуку два мануала на првом месту њихов волумен – доњи, који је сматран јачим и горњи, који је тиши.⁸⁴ Спајањем два мануала путем копела, добијао се звук који је сматран за степен јачим од звука само једног регистра. Додатно укључивање четворостопног или шеснаестостопног регистра, као и два лаутска регистра, доприносили су утиску крешенда или декрешенда, било укључивањем, било искључивањем. Будући да је на модерном типу чембала укључивање и искључивање свих регистра у потпуности регулисано путем педала, чембалистима двадесетог века је пружена могућност прављења разних звучно-динамичких комбинација, без прекида у свирању. На извођачу је било да слободно планира, осмисли и спроведе промену регистрације, што је у пракси доводило до многобројних креативних решења.⁸⁵ Као пример може послужити стил извођења било које Бахове фуге; чембалисти тзв. „старе школе“ често су тему започињали на једном мануалу и његовом основном регистру.⁸⁶

⁸³ Још тада је зачета предрасуда (која се код осталих инструменталиста, али и теоретичара задржала до данашњих дана) о чембалу као неизражајном инструменту, погрешно поистовећујући овај термин са термином нединамички.

⁸⁴ Оваква теза је неоснована ако се примени на примеру копије барокног чембала. На многим инструментима, горњи мануал је (иако тамнији и назалнији у боји тона) понекад јачи, продорнији и оштрији у звуку од доњег.

⁸⁵ У извођењу барокних дела, извођачи су регистрацију припремали по свом нахођењу. Композитори 20. века, који су компоновали за чембало, почели су да сами уписују жељену регистрацију у своја дела.

⁸⁶ У циљу отклањања потенцијалне забуне, битно је образложити термине „стара“ и „нова“ који се односе на два извођачка приступа чембалу, једног који је развијан од почетка 20. века и био доминантан до краја 70-их година и другог, који се развија од 60-их година

Одговор би био свираан на другом (јачем) мануалу, да би се већ у следећем уласку теме у наредном гласу укључио додатни регистар. Током даљег тока, комбиноване су бројне звучне комбинације у циљу постизања жељене динамике. Слична је и ситуација са Скарлатијевим сонатама. Чембалисти су детаљно разрађивали регистарске комбинације у циљу динамичког, али и звучног ефекта. Како би регистрација била спроведена, од велике важности је било спретно и брзо укључивање и искључивање педала. Бројне комбинације и позиције укључених и искључених педала (тј. регистара) траже додатну вештину, па је увежбавање њиховог укључивања и искључивања од скоро исте важности као и увежбавање нотног текста и музичког плана неког дела. Неретко су учестале промене педала, као и брзе промене мануала права виртуозна категорија, али су постигнути музичко-динамички резултати изузетно ефектни.

За разлику од каснијих генерација чембалиста, извођачи прве половине двадесетог века, нису се у већој мери користили разноврсним нивоима артикулације као изражајним средством. Ово је и разумљиво, будући да је конструкција модерних чембала (нарочито је то приметно код отпора и хода дирки) била таква да се различитим артикулацијама није могао постићи различити музички израз.

Сама техника свирања код чембалиста „старе школе“ у великој мери је слична са клавирском техником, будући да је и сам контакт са дирком наликовао (условно) клавирском. За ово постоји још један разлог; величина, облик и дубина дирки (мензура) модерних чембала је била скоро идентична клавирским диркама, те је сам положај руке и прстију сличио положају и држању руку и прстију на клавиру.⁸⁷

двадесетог века. Термин „стара чембалистичка школа“ означава генерације чембалиста који су музику изводили на модерном типу инструмента, служећи се у добијању израза првенствено регистарским потенцијалима чембала. За разлику од њих, извођачи „нове школе“ за циљ имају начин интерпретације на копијама барокних инструмената, користећи технику свирања која се сматра аутентично барокном. Стога називи „стара“ и „нова“ не треба да збуњују, будући да логика налаже да се под старом школом подразумева управо барокни начин свирања. Овде се бавимо старом и новом школом свирања у 20. веку. Са тог аспекта „нова“ школа је донела нови принцип у интерпретацији, који је заправо повратак барокном начину.

⁸⁷ На Плејеловом моделу чембала (модел „Ландовска“ из првих деценија 20. века) дирке су по својим пропорцијама, материјалу, тежини и боји заправо клавирске. Чембала немачке фабрике Нојперт (која и дан данас производи како копије барокних, тако и модерна

Приликом свирања на инструменту таквих карактеристика, велику важност у добијању тона је играла чврстина руке и прстију, будући да је клавијатура (поготово у случају више укључених регистара) пружала велики отпор и захтевала конкретан и прецизан туше.⁸⁸

Све практичне потешкоће у свирању ипак нису омеле чембалисте да у неким другим параметрима изађу из оквира стила и зађу у један вид декаденције. Један од примера јесу темпа, одређивана на искуствима пијанистичке традиције. Тако су, на пример хитри и брзи ставови и комади често попримали прави виртуозни карактер, непримерен стилу из ког су потекли, док би поједине кантилене у жељи за испевавањем, звучале у извесној мери сувише развучено и преспоро. Тиме је нарушен барокни стилски принцип у коме је темпо одређиван на основу параметра такта и метричко-пулсовских пропорција према другим ставовима циклуса. Резултат је да је јасноћа мелодије и разазнавање тона услед брзих темпа доведено у питање. Жеља за регистрацијом по сваку цену доводила је до разних гротескних резултата. Велика опчињеност басовим шеснаестостопним регистром (који су многи чембалисти сматрали за својеврсну оргуљску боју), учинила је да се овај регистар почне користити пречесто, што је за последицу имало прегломазан и неразазнујућ звук (нарочито изражен у брзим темпима), у нескладу са прозрачним карактером тонске боје чембала.

Чембалисти прве половине двадесетог века, скоро у потпуности су имали искуства као пијанисти и неретко су истовремено свирали оба инструмента, или се бавили извођаштвом на чембалу тек упоредо са клавиром. Самим тим, њихова техника је у великој мери била сродна клавирској, будући да је у постојећим условима отклон од ње био скоро немогућ.

чембала) из тридесетих година већ имају смањене пропорције дирки, лакши материјал и „барокни“ распоред боја (веће дирке црне, мање беле), али су оне и даље веће од барокног стандарда 17. и 18. века.

⁸⁸ Сачувано је и нешто видео записа саме Ванде Ландовске (углавном пред крај њеног живота, касних педесетих година), која је до краја живота интерпретирала музику на Плејеловом моделу чембала. Са снимака се да видети да су покрети њених прстију изузетно конкретни, али и са извесним степеном грча целе шаке, попут каквих канци. Ово је разумљиво, пошто је на чембалу са укљученим тутијем (свим регистрима осим лаутских) отпор дирке велики, будући да перце у том случају истовремено окида чак четири жице.

На претходно описаним принципима интерпретације, базирала се чембалистичка школа прве половине двадесетог века, такозвана „стара школа“, која је у Европи остала доминантна и у деценијама након другог светског рата. Пракса извођења на модерним инструментима и коришћење њихових регистарских могућности, била је раширена подједнако од Западне Немачке до Шпаније, од Италије до Чехословачке и Југославије. Велики број чембалиста школованих на описаним принципима био је и у Сједињеним Америчким Државама, у којима се (након бега из окупиране Европе) настанила Ванда Ландовска. Она је тамо наставила да изводи и снима музику за чембало, као и да школује нове послератне генерације чембалиста, оставши до краја живота (1959. године) верна свом начину свирања и Плејеловом моделу чембала.

Извођаштво чембалиста ове школе полако замире с краја шездесетих година, најпре у самој Америци, а потом и у земљама западне Европе (Велика Британија, Француска, Холандија). Са једне стране, ово је условљено све интензивнијом изградњом копија барокних модела чембала, али и све већим интересовањем и музиколошким научним истраживањима у једној много широј области музике прошлих времена – ренесансе, барока и предкласике, као и интерпретацијом на бројним старим инструментима, не само чембалу. У тренутку када су извођаштво и музиколошка пракса пружиле једно другој руку, постало је извесно да ће и интерпретација на чембалу кренути у једном новом – или старом смеру.

Нова чембалистичка школа двадесетог века профилише се у све већој мери и већој улози, упоредо са повећаним интересовањем за аутентичну интерпретацију барокне музике, на аутентичним инструментима. Ове тенденције су потекле из појединих западних земаља (В. Британија, Француска и Холандија), да би се у наредном периоду рашириле и на друге земље западне Европе. На музичким академијама, школама и конзерваторијумима постојећи одсеци за чембало и оргуље прерастају у читаве одсеке за тзв. „рану музику“, на којима се учи свирање на периодним инструментима (чембалу, оргуљама, виоли да гамба, барокној виолини, фортепиану и др.)⁸⁹ Деловање ових одсека има за циљ повратак интерпретацији

⁸⁹ Термин *рана музика* данас се користи не само у означавању временске одреднице настанка музике (средњевијековна, ренесансна, барокна), већ и у означавању начина и

барокне музике у свом оригиналном звуку, на инструментима за које је била писана и на којима је била извођена, како би се искористиле могућности које су пружали инструменти епохе, без оптерећености достигнућима модерне музике.

Повратак традицији и стилу у интерпретацији је између осталог за последицу имао и промену у односу чембалиста према самом инструменту и начину интерпретације на њему. На самом почетку, променио се сам тип инструмента на коме се изводи. Уместо дотад коришћених модерних инструмената, чембалисти током седамдесетих и осамдесетих година, све више се опредељују за свирање на копијама барокних инструмената. Барокни тип чембала, лаке конструкције и другачијих димензија у односу на модерна чембала, пружају нову перцепцију звука. Њихова конструкција, у највећој мери лишена вештачких материјала, ослобађа звук који је, подржан резонирањем танког дрвеног корпуса кутије инструмента, доста јаснији, продорнији и звонкији од звука модерних чембала. Димензије барокне клавијатуре, као и мензура дирки је таква да тражи од извођача једну нову свирачку технику. Сада је од велике користи и утицаја по звук, свирање лаким и опуштеним прстима и шаком, а први узор чембалистима постају управо стари трактати и упутства о свирању на чембалу из пера Купрена, Рамоа, Карла Филипа Емануела Баха. Изучавање старих техника свирања укључује и занимање за старе прстореди, новооткривену категорију чији је смисао такође препознат. Сматра се да се применом оваквих прстореди постиже одређени артикулациони, као и аутентичнији стилски израз, који је био изгубљен под утицајем развоја пијанистичке технике.

Наредна важна разлика у односу на дотадашњу чембалистичку праксу у двадесетом веку је и однос према регистрацији, који је претрпео велике промене. Ово је првенствено одређено (поново) жељом за аутентичном интерпретацијом, али ништа мање практичним регистарским (не)могућностима барокне копије. Чембалисти „нове школе“ напуштају интерпретацију засновану на шароликој употреби различитих регистара и њиховим комбинацијама. Могућности копија су

средстава интерпретације. У том контексту, термин се користи да означи извођење музике старог стила на одговарајућем инструменту те епохе (тзв. извођење на периодним инструментима). Те се тако под раном музиком подједнако сматрају извођење енглеске музике 16. века на вирцинулу, али и извођење музике Шуберта или Бетовена, уколико се изводи на клавиру 18. и почетка 19. века – фортепиану.

такве да не допуштају брзе промене регистара без прекида свирања., што аутоматски искључује могућност претераног „бојења“ саме музичке текстуре. Чембалистима „нове школе“ који се залажу за стилску аутентичност то и није проблем – ни барокни чембалисти нису имали те могућности.

Музички израз и призвук динамике они постижу на други начин – путем различитих нивоа и начина артикулације, оштрином или мекоћом тушеа, те третманом густине музичке фактуре. Промена регистара и мануала се као динамичка могућност користи само између ставова или већих одсека.⁹⁰ Многе копије барокних чембала су међутим једномануални инструменти па су регистарске могућности тада још мање.

Чембалисти нове школе ће улогу свог инструмента сагледати не само у светлу солистичког, већ и камерног – континуо инструмента, са местом у скоро сваком барокном инструменталном ансамблу. Жеља за стилском интерпретацијом је вратила у двадесети век давно заборављену дисциплину старих времена – вештину генералбаса, која подразумева музичку реализацију хармонске подршке на основу басове мелодије обележене бројевима (шифрама) који означавају хармоније и њене склопове.

Како би реализација генералбаса била што богатија и занимљивија, чембалисти су морали да обнове још једну важну музичку дисциплину, која се, такође у време класицизма, изгубила из класичне музичке праксе. Реч је о уметности импровизације. Способност креирања нових мелодија, варирање постојећих, као и примена различитих музичких фактура у неком делу, импровизовање пасажа и пратња у вокално-инструменталним делима, читање старих музичких кључева, па и система нотације – све су то области којима је чембалиста морао да овлада како би у пуној мери искористио могућности инструмента, али и карактеристике старих стилова.

⁹⁰ Барокна пракса је познавала поједине примере тзв „планираних регистрација“. Примери за то су пре свега поједина Бахова дела за чембало, као што су *Голдберг варијације*, *Италијански концерт* или *Француска увертира*. Док је у *Голдберг варијацијама* Бах користио ознаку „за 1. или 2. мануал“, у Концерту и Увертири користи ознаке форте и пиано, не у стриктно динамичком смислу, већ како би упутио на разлику између „тутија“ и „солисте“ (тути деонице се свирају на доњем мануалу, са свим расположивим регистрима инструмента, док се деонице „солисте“ изводе на другом мануалу, са својим основним регистром).

Уз овакав нови (заправо стари) приступ инструменту и његовим могућностима, као и изучавању поменутих вештина и дисциплина, чембалисти друге половине 20. века су остварили пуну професионалну и интерпретативну независност свог инструмента у односу према другим клавијатурним инструментима, нарочито према клавиру.

Чембалисти с почетка 20. века дошли су до чембала углавном (и скоро искључиво) преко клавира, те је и њихов техничко-музички начин интерпретације у великој мери био под утицајем клавирске школе. Због тога је и чембало након повратка у музички живот у првим деценијама 20. века модификовано и модернизовано низом иновативних поступака, како би се његове разлике у односу на клавир што више умањиле. Тадашњи извођачи нису могли (а вероватно ни желели) да побегну од јаке пијанистичке традиције створане током 19. века, па су многи чембалисти старе школе своје музичке каријере и музички идентитет градили кроз интерпретације и на чембалу и на клавиру, користећи све могућности које је музика у свом развоју до тог тренутка могла да им пружи. На другој страни, чембалисти нове школе 20. века су свој идентитет изградили на удаљавању од пијанистичке традиције и третману чембала као потпуно независног клавијатурног инструмента.⁹¹ Колико је тиме постигнуто у последњих пар деценија, говори и податак да су дисциплине генералбаса и импровизације нешто што је класичним пијанистима непознаница. Ово иде у прилог негирању увреженог мишљења да је чембало инструмент који по својим карактеристикама може свирати сваки извођач неког клавијатурног инструмента. Важно је с тим у вези напоменути да је један од напредака „нове школе“ и у томе што је кроз претходни период чембалу привукла велики број свирача којима је чембало први клавијатурни инструмент.

⁹¹ Док је код чембалиста старе школе интерпретација била усмерена како према барокним, тако и према модерним делима писаним за чембало, чембалисти нове школе су у већој мери окренути скоро искључиво према интерпретацији ране музике, без нарочите жеље за прихватањем модерних дела за чембало.

5. Закључак

На почетку 21. века, могућности за интерпретацију француске чембалистичке музике су бројне, било да се ради о историјском или модерном типу чембала. У првом реду, захваљујући великом периоду од 200 година барока, који је за собом оставио прегршт чембалистичке литературе. Стваралаштво француских композитора за клавијатурне инструменте је још разноврсније и богатије ако се има у виду повратак чембала у 20. веку и с њим поље за развој нове литературе. Не заборавимо ни музику необарока (или просто музику инспирисану неким

елементима барока), која је, иако понекад писана за клавир, сасвим изводива на чембалу, захваљујући везама које су презентоване током рада. Поред свега наведеног, формирана су нека практична питања, везана махом за интерпретацију и њене могућности. Дан данас, међу извођачима су присутне поједине недоумице, али и предрасуде, нарочито оне везане за слободу интерпретације. Иако на ова питања можемо дати оквиран одговор, на нама је (као и на времену пред нама) да их кроз даља истраживања још више учврстимо.

Прво је питање везано за тип инструмента који треба користити. Популарност модерног типа чембала, од последње четвртине двадесетог века је опала, а предност у интерпретацији барокне музике је дата барокном типу чембала. Ако се у обзир узме аргумент о аутентичној интерпретацији, такво становиште је сасвим разумљиво, али је изродило и неке предрасуде које живе чак и у новом веку. Уврежено је мишљење према коме модерну музику не можемо добро изводити на историјском типу чембала, нити модерно чембало може довести до израза сву лепоту барокне музике. Барокну или модерну музику заправо можемо интерпретирати било на једном, било на другом типу инструмента. Сваки од њих пружа бројне могућности, али и међусобне разлике које понекад отежавају извођење музике уколико се она интерпретира на типу инструмента за који можда није била писана. Уколико модерну музику изводимо на историјском инструменту, морамо се додатно потрудити да све музичке идеје композитора спроведемо са свим расположивим средствима која нам такво чембало пружа. Извођење барокне музике на модерном чембалу може пружити додатне могућности, које су на барокном инструменту можда биле теже изводиве или немогуће. При том треба да имамо у виду у ком степену ћемо се можда удаљити од стила у ком су дела настала и просудити да ли у такво поступање улазимо свесно.

Стога питање не треба да буде на ком типу чембала изводити музику, већ *како је изводити* на одређеном типу. Регистарске могућности модерног чембала су понудиле један нови изражајни пут интерпретације барокне музике. Захваљујући смелим регистарским комбинацијама, композиције се могу обојити новим бојама и пружити нови ефекат. Овај поступак је занимљив, једнако као и интерпретација барокне музике на модерном клавиру, што је у данашње време такође реалност.

Поред тога, управо је модерни тип чембала са свим својим интерпретативним могућностима био инспирација за настанак нове музике (необарокне или авангардне) и то се не може порећи нити поништити. Од почетка 70-их година, копије барокних чембала доживеле су велику популарност и извођачима који су посвећени искључиво раној музици, овај тип је једина опција. Копија барокног инструмента пружа нови доживљај барокне музике – захваљујући својој сонорности, могуће је чак и у већим концертним просторима изразити сву деликатност и суптилност звука чембала на само једном регистру, често без икаквих микрофонских појачања (која су код модерних чембала у великим салама ипак нужност). Барокна копија пружа могућност да се данашњи интерпретатор у својим могућностима до краја изједначи са барокним интерпретатором и тако најбоље оствари аутентичну интерпретацију.

Узмемо ли све чињенице у обзир, доћи ћемо до закључка, да одговор на питање *како до стилске аутентичности* не лежи у избору типа чембала, већ у начину интерпретације. Осврнимо се на следеће; уколико се определимо за варијанту интерпретације музике искључиво на оном типу инструмента за који је писана лако ћемо отићи у следећу крајност да ранобарокну италијанску музику изводимо само на италијанском типу инструмента, музику енглеских композитора 16. века на вирциналу, а Бахова дела на немачком типу чембала, можда чак и на клавикорду. Сувише потешкоћа за извођача приликом планирања програма. Истом логиком, претпоставља се да ће интерпретацији модерне музике одговарати само модерни тип чембала. Међутим, понекад је управо барокни тип чембала погодан за интерпретацију модерне музике, као нпр. у случају Равеловог *Омажа Купрену*. Прозрачност и јасноћа мелодијских линија, као и лакоћа звука и звонкост тона најбоље се могу постићи управо интерпретацијом на барокном чембалу, употребом само једног изабраног осмостопног регистра. На тај начин се остварује и извесна блискост са извођачким карактеристикама импресионизма, тј. тоном и звуком каквом се тежи приликом клавирских интерпретација. Поједина дела барокне музике могу се без проблема изводити и на модерном чембалу, применом средстава стилске интерпретације (артикулација, орнаментација) уколико њен карактер то допушта. Ово се у највећој мери односи на музику Антоана Форкереа,

чија емотивност, афекат и генерални карактер превазилазе чак и чембало, тежећи некаквом оркестарском звуку. Таква идеја се може потенцирати пуноћом звука модерног инструмента. Питање стилске интерпретације не треба доводити у питање, тј. мешати га са питањем о избору инструмента.

Одговор на питање – *да ли један тип чембала може надоместити други* би ипак био негативан. Сваки тип пружа своје могућности, сваки поседује извесне предности и мане, али је сигурно да у моментима када су на располагању, треба искористити и један и други. Чембало је преживело барокну епоху, као и музику тог доба. Пред нама је ново време, у ком ће се музика развијати у новим правцима. У том времену, дела 20. века писана за чембало постаће такође класици (мада су заправо то већ сада) и сасвим је разумљиво да ће сам инструмент добити улогу много ширу од оне која се везује за интерпретацију барокне музике.

Наредно питање тиче се интерпретације клавирских дела на чембалу. Треба ли и зашто изводити поједина клавирска дела на чембалу? Одговору ћемо прићи с више страна. Свакако да је интерпретација многих клавирских дела из безмало свих досадашњих музичких епоха на чембалу могућа, али се одмах намеће питање да ли је то потребно и нужно. За већину дела свакако није, за још више дела је и немогуће. Међутим, код појединих дела, интерпретација на чембалу је сасвим прихватљива. Као што смо кроз рад видели, из више разлога. Уколико је реч о делима насталим под утицајем музике 18. века (или барокне епохе), која су као таква фактурно и мелодијски прилагођена изражајним могућностима чембала, онда ће оно само још више указати и асоцирати на сличности музике два далека периода. Друга страна одговора је у слободи избора коју су нам пружили, прво двадесети век, а затим и нови, двадесет први век. Уколико нам је у осамнаестом веку избор био само чембало, у деветнаестом само клавир, онда је двадесети век већ на свом почетку понудио обе опције, док нам се на његовом крају реално смеши трећа, нпр. електронска опција. Пијанисти од половине деветнаестог и током двадесетог века, вратили су музику Баха, Хендла и Скарлатија из заборавља и ови композитори захваљујући томе представљају клавирске класике. Данас већ нису малобројни пијанисти који на свом репертоару имају дела Рамоа, чак и Купрена. Њихова музика, која није писана за клавир, може се сасвим добро

прилагодити и интерпретирати на њему и то тек онда уколико користимо све изражајне могућности које клавир пружа. Исто тако ће и чембалиста прићи нпр. *Омажу Купрену*. Када утврди да ли постоје технички услови (тонски обим инструмента, трајање тона итд.) да се циклус изведе, његов задатак је да средствима које му чембало пружа, реализује идеју композитора, без напора да достигне волумен клавира. Јер, као што пијаниста при интерпретацији барокне музике не треба да тежи за „имитирањем чембала“ (што је код многих пијаниста погрешан синоним за стилску интерпретацију), тако ни чембалиста у овим ситуацијама не треба да тежи томе да имитира клавир. Коришћење свих потенцијала било ког инструмента, одговор је који гарантује успех у интерпретацији.

На почетку 21. века пред извођачима је спектар могућности у интерпретацији као никада пре тога. Пре свега, ту је количина сазнања и избор музике из периода дужег од три стотине година. Данашњи чембалисти, у предности су над некадашњим извођачима из осамнаестог, али и онима током двадесетог века, са више аспеката. Најпре што се тиче избора музике. Доступност информација и мобилност учинили су могућим сагледавање целокупне барокне литературе, какво барокни извођачи нису имали (и захваљујући чему су тако дуго у барокној Европи дуго опстали различити стилови). Бројни барокни трактати, школе о начинима свирања и стилу изнова су откривани током 20. века и сада су доступни, у разним формама (штампаним или рупкописним), преведени на бројне светске језике. Они представљају драгоцен материјал са којим ће извођач бити у потпуности образован и музички освешћен. Још више од тога, пред чембалистима данашњице је и велики избор практичне и теоретске музичке литературе 20. века, од тренутка када је чембало наставило да живи свој музички живот. Листа нових дела се из дана у дан допуњује и сигурно је да ће у будућности број модерних дела за чембало бити изједначен (ако не и већи) са барокним делима. На чембалистима је да ту музику интерпретирају и преносе публици.

Затим је ту технички развој инструмента. Иако технички усавршено до краја 18. века, барокно чембало није задовољило модерне градитеље који су тежили да га почетком 20. века „унапреде“, чиме су несвесно одвели развој инструмента у новом

правцу. Слабе (махом акустичке) стране модерних чембала препознате су од стране извођача с краја века и тиме вратила барокни инструмент у широку употребу, уз моду аутентичне интерпретације до детаља који се тичу конструкције, одржавања и штимовања инструмента. Али не треба заборавити да су се већ музичари 18. века тежили да конструкцију инструмента усаврше и пронађу што савршеније начине штимовања у сврси што бољих могућности интерпретације. Сва та настојања су и одвела музику у данашњем правцу развоја. Исто тако је и појава модерног чембала са свим његовим могућностима узроковала појаву нове музике за овај инструмент. Уз постојање само барокне копије сигурно је да та музика не би била иста, нити би отишла у истом правцу.

На ово се нужно надовезује и начин интерпретације. Почетак 20. века је неговао култ чембалисте-извођача, појединца који је музици коју је изводио давао лични печат. Жеља за враћањем барокној естетици током 70-их година, одвела је ка стилски коректној и аутентичној интерпретацији и овај тренд је свеприсутан и данас. У том периоду поред чембалисте-извођача, приметна је појава чембалисте-интерпретатора, који музику изводи на основу историјских сазнања о интерпретацији неког стила. Извођачи данашњице, у могућности су да и од једне и од друге стране извуку најбоље елементе и оправдано их искористе. Управо зато нису ретки чембалисти који завређују пуну пажњу аудиторијума интерпретацијама које понекад и нису стилски најаутентичније, али су зато музички сасвим оправдане.

Слобода у избору интерпретације треба да се односи и на избор литературе која се на чембалу изводи. Не треба заборавити да пијанисти данашњице (не само они већ и остали инструменталисти) изводе бројна дела која у оригиналу нису писана за клавир, већ чембало, оркестар или неки други инструментални (или чак вокално-инструментални) ансамбл. Исто тако, ни чембалисти не треба да се плаше интерпретације музике која није у оригиналу намењена њиховом инструменту, наравно ако се та музика на прави начин прилагоди чембалу.

Уз увиђање и примену свих досадашњих искустава и праксе, отвореност ума ка извођачким слободама и идејама на почетку новог века, чембалисти ће обезбедити сигуран напредак и развој музике за чембало далеко у будућност.

Нотни прилози:

Прилог бр. 1 Жан-Батист-Антоан Форкре: Леклер (*Le Leclair*), из друге свите за
чембало у Де-дуру

Прилог бр. 2 Жан Франсе: *Стонога (La Scolopendre)*, из свите *Инсектаријум*

Прилог бр. 3 Жан Франсе: *Бубамара (La Coccinelle)*, из свите *Инсектаријум*

Прилог бр. 4 Франсис Пуланк: *Мали милитарни марш (Petite marche militaire)*, из

Француске свите

Прилог бр. 5 Франсис Пуланк: *Тужбалица (Complainte)*, из *Француске свите*

Прилог бр. 6 Франсис Пуланк: *Сичилијана (Sicilienne)*, из *Француске свите*⁹²

Прилог бр. 1

⁹² Извори:

прилог бр. 1 – A. Forqueray *Pieces de clavecin*. red. Colin Tilney. Paris,
Heugel & Cie, editions Alfonse Leduc & Cie

бр. 2, 3 – *L'Insectarium pour clavecin*. Jean Francaix, Mainz, Schott Music

бр. 4, 5, 6 – *Suite Francaise d' apres Claude Gervaise (16e siecle)*.
Francis Poulenc, Paris, editions musicales Durand S.A.

10. La Leclair.

tres Vivement et détaché.

The first system of music is in G major and 12/8 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piece starts with a series of eighth notes in the right hand, followed by a repeat sign. The bass line consists of chords and single notes. A fermata is placed over the final note of the first phrase.

The second system starts at measure 3. The right hand features a triplet of eighth notes followed by a series of sixteenth notes. The bass line continues with chords and single notes.

The third system starts at measure 5. The right hand has a series of eighth notes with a fermata over the final note. The bass line features chords and single notes.

The fourth system starts at measure 7. The right hand has a series of eighth notes with a fermata over the final note. The bass line features chords and single notes.

The fifth system starts at measure 10. The right hand has a series of eighth notes with a fermata over the final note. The bass line features chords and single notes.

13 12 *Reprise*

Musical notation for measures 13 and 14. Measure 13 begins with a first ending bracket. Measure 14 is a second ending bracket labeled "Reprise". The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

15

Musical notation for measures 15 and 16. The right hand continues the melodic line with eighth notes and sixteenth-note patterns. The left hand accompaniment consists of chords and moving lines.

17

Musical notation for measures 17, 18, and 19. Measure 17 has a melodic line in the right hand. Measure 18 features a more complex right-hand part with sixteenth-note runs. Measure 19 continues the melodic development.

20

Musical notation for measures 20 and 21. Measure 20 has a prominent sixteenth-note run in the right hand. Measure 21 continues with similar rhythmic patterns.

22

Musical notation for measures 22 and 23. Measure 22 features a melodic line in the right hand. Measure 23 concludes the section with a final chord and a melodic flourish.

24

Musical notation for measures 24 and 25. Measure 24 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a supporting line. Measure 25 continues the melodic development in the treble and adds a more active bass line.

26

Musical notation for measures 26 and 27. Measure 26 shows a change in texture with a more rhythmic bass line. Measure 27 features a complex melodic figure in the treble.

28

Musical notation for measures 28 and 29. Measure 28 has a dense, rhythmic bass line. Measure 29 features a melodic line in the treble with a more active bass line.

30

Musical notation for measures 30 and 31. Measure 30 has a complex melodic figure in the treble. Measure 31 features a melodic line in the treble with a more active bass line.

32

Musical notation for measures 32 and 33. Measure 32 features a melodic line in the treble with a more active bass line. Measure 33 has a complex melodic figure in the treble. A first ending bracket labeled '1' spans measures 32-33, and a second ending bracket labeled '2' spans measures 32-33.

Jean Françaix

I. La Scolopendre

(dite: mille - pattes)

Der Tausendfüßler

$\text{♩} = 116$
I 8 Acc

Musical notation for measures 1-4. The score is in 2/4 time and features a complex, rhythmic accompaniment with many chords and moving lines in both hands.

5

Musical notation for measures 5-8. Measure 8 contains a triplet in the right hand.

9

Musical notation for measures 9-12. Measure 9 is marked with a fermata and 'Acc'. Measure 12 is marked with a fermata and 'Pré Att'.

13

Musical notation for measures 13-16. The piece concludes with a final cadence in measure 16.

17

Musical notation for measures 17-20. Measure 17 is marked with a fermata and 'II'. The score continues with complex rhythmic patterns.

21

- Att

This system contains measures 21 through 25. The right hand features a melodic line with a trill in measure 21 and a triplet in measure 22. The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes and chords. The tempo marking '- Att' is placed at the end of the system.

26

I

This system contains measures 26 through 30. The right hand has a melodic line with a trill in measure 26 and a triplet in measure 27. The left hand continues with eighth-note accompaniment. A first ending bracket labeled 'I' spans measures 28 to 30.

31

II

This system contains measures 31 through 34. The right hand has a melodic line with a trill in measure 31 and a triplet in measure 32. The left hand continues with eighth-note accompaniment. A second ending bracket labeled 'II' spans measures 33 to 34.

35

+ Att

This system contains measures 35 through 38. The right hand has a melodic line with a trill in measure 35 and a triplet in measure 36. The left hand continues with eighth-note accompaniment. The tempo marking '+ Att' is placed at the end of the system.

39

I II

This system contains measures 39 through 42. The right hand has a melodic line with a trill in measure 39 and a triplet in measure 40. The left hand continues with eighth-note accompaniment. First and second ending brackets labeled 'I' and 'II' are present, spanning measures 41 to 42.

43

Musical score for measures 43-46. The system consists of two staves. Measure 43 features a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The right hand has a triplet of eighth notes in the first measure, followed by eighth and sixteenth notes. The left hand has a triplet of eighth notes in the first measure, followed by eighth and sixteenth notes. Fingerings I, II, and I are indicated above the right hand. The system ends with a double bar line.

47

Musical score for measures 47-50. The system consists of two staves. Measure 47 features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The right hand has a triplet of eighth notes in the first measure, followed by eighth and sixteenth notes. The left hand has a triplet of eighth notes in the first measure, followed by eighth and sixteenth notes. Fingerings II and - Att are indicated above the right hand. The system ends with a double bar line.

51

Musical score for measures 51-55. The system consists of two staves. Measure 51 features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The right hand has a triplet of eighth notes in the first measure, followed by eighth and sixteenth notes. The left hand has a triplet of eighth notes in the first measure, followed by eighth and sixteenth notes. Fingerings + Att and - Att are indicated above the right hand. The system ends with a double bar line.

56

Musical score for measures 56-60. The system consists of two staves. Measure 56 features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The right hand has a triplet of eighth notes in the first measure, followed by eighth and sixteenth notes. The left hand has a triplet of eighth notes in the first measure, followed by eighth and sixteenth notes. Fingerings I, II, and I + Att are indicated above the right hand. The system ends with a double bar line.

61

Musical score for measures 61-65. The system consists of two staves. Measure 61 features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The right hand has a triplet of eighth notes in the first measure, followed by eighth and sixteenth notes. The left hand has a triplet of eighth notes in the first measure, followed by eighth and sixteenth notes. Fingerings II and - Att are indicated above the right hand. The system ends with a double bar line.

65

I

+ Acc

69 II + Att

- Acc

73

77

I

Pré - Att

81

II (-Att)

85 I

Pré+Att

89

93 II

97 - Att I

101 II + Att

Der Marienkäfer

$\text{♩} = 60$
I 4 seuls

II Renf

legato

4

7 - Renf

+ Renf

10

13 +8

- Renf

The image shows a musical score for a piece titled "Der Marienkäfer". The score is written for piano and includes a vocal line. The tempo is marked as quarter note = 60. The key signature has one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 9/8. The score is divided into systems, with measure numbers 4, 7, 10, and 13 indicated. The first system (measures 1-3) features a vocal line in the upper staff and piano accompaniment in the lower staff. The second system (measures 4-6) continues the vocal line and piano accompaniment. The third system (measures 7-9) shows the vocal line and piano accompaniment. The fourth system (measures 10-12) continues the vocal line and piano accompaniment. The fifth system (measures 13-15) shows the vocal line and piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like "legato".

16

-4
- Renf

19

II

Pré -8 +4

+ Renf

I

22

25

- Renf

I

II

(II)

28

-4 +8

+ Renf

31

- Renf

III. Petite marche militaire

Mouvement de pas redoublé

PIANO

f *sc*

7

13

ff

ten.

19

mf

25

p

The musical score is for a piano piece titled 'Petite marche militaire' in 4/4 time. It consists of five systems of music. The first system is marked 'PIANO' and begins with a dynamic of *f* and an articulation of *sc*. The second system starts at measure 7. The third system starts at measure 13 and includes a *ten.* marking. The fourth system starts at measure 19 and includes a *mf* marking. The fifth system starts at measure 25 and includes a *p* marking. The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests, with dynamic markings ranging from *f* to *p*.

31

ff *p subito* *clair*

38

mf *f* *sec*

45

52

58

mf

65

ff *sff* *sec*

IV. Complainte

Calme et mélancolique

PIANO

p

7

p

12

plaintif

pp

17

mp

pp

22

pp

ppp

laissez vibrer

ppp

laissez vibrer

VI. Sicilienne

Très doucement

PIANO *pp* *mp*

5

9 *mélancolique* *f*

13

The image displays a musical score for a piece titled "VI. Sicilienne". The score is written for piano and is divided into four systems. The first system begins with the tempo instruction "Très doucement" and the dynamic marking "PIANO". The music starts with a piano (*pp*) dynamic and gradually increases to mezzo-piano (*mp*). The second system is marked with the number "5" and continues the melodic and harmonic development. The third system is marked with the number "9" and includes the performance instruction "mélancolique" and a dynamic marking of "f". The fourth system is marked with the number "13" and concludes the piece with a final cadence. The score uses a grand staff with a treble and bass clef, and a 6/8 time signature. The music features a mix of chords and single-note passages, with some melodic lines spanning across systems.

17

p

21

pp *mp*

25

29

(dessus) *ppp*

33

morendo *laisser vibrer*

Литература:

Књиге:

1. Anthony, James R, *French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau*. London, B.T. Batsford Limited, 1978.
2. Bond, Ann. *A guide to the harpsichord*. Portland, Amadeus press, 2001.
3. Boquet, Pascale; Rebours Gerard. *50 Renaissance and Baroque standards with Variants, Examples and Advice for Playing and Improvising on any Instrument*. Bressuire, Edition Fuzeau, 2007.
4. Bouchet, Paule du. *Veličastni Johann Sebastian Bach*, (prev. Maks Veselko). Ljubljana, Državna Založba Slovenije, 1997.
5. Bugelski, Victoria C. *The Keyboard Music of Jean Françaix*. Buffalo, SUNYAB, 1965
6. Burns, Caryn. *Concerto for Harpsichord, Flute, Oboe, Clarinet, Violin and Violoncello by Manuel de Falla: an (Auto)biographical Reading*, a presented thesis. University of Akron, 2006.
7. Christensen, Jesper Boje, *18th Century Continuo Playing – A Historical Guide to the Basics*. Kassel, Barenreiter, 2002.
8. Corrette, Michel. *Le Maître de Clavecin pour l'Accompagnement/Prototypes* (facsimile). Paris, 1753/54.
9. Dandrieu, Jean-Francais. *Principes de l'Accompagnement du Clavecin* (facsimile). Paris, 1719.
10. Dielitz, Alexandra Maria, Perreau, Stephan, *Poulenc - Organ Concerto, Concert Champetre, Suite française*, knjižica predgovor – dodatak kompakt disku, Naxos 8.554241, 1999.
11. Dolmetsch, Arnold. *The Interpretation of the Music of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. London, Novello and Co, Ltd, 1972.
12. *Emil Hajek o muzici i muzičarima*, priredila Olga Jovanović, Beograd, Univerzitet umetnosti, FMU, 1994.

13. Ferguson, Howard. *Keyboard interpretation from 14. to 19 century*. Oxford, Oxford University press, 1975
14. Francaix, Jean. *Concerto pour clavecin et ensemble instrumental, Trio pour violon, violoncelle et piano, Concerto pour guitare et orchestre a cordes*, predgovor kompakt disku, Wergo WER 6198-2, 1994
15. Gillespie, John. *Five Centuries of Keyboard Music: an Historical Survey of Music for Harpsichord and Piano*. New York, Dover Publications, 1972.
16. Hofman, Sholmo. *L'Oeuvre de clavecin de Francois Couperin le grand. Etude stylistique*. Paris, editions A. & J. Picard & Cie, 1961.
17. Hotteterre, Le Romain. *L' Art de Preluder sur La Flute Traversiere, Sur la Flute-a- bec, Sur le Haubojs, at autres Instrumens de Desus, Paris 1719*, Firenze, S.P.E.S. 1999.
18. Howat, Roy. *The Art of French Piano Music: Debussy, Ravel, Fauré, Chabrier*. Yale University Press, 2009.
19. Kirkpatrick, Ralph. *Domenico Scarlatti*. Princeton, Princeton University Press, 1983.
20. Keith W, Daniel. *Francis Poulenc: His Artistic Development and Musical Style*. UMI Research Press, 1982.
21. Kottick, Edward. *A History of the Harpsichord*. Bloomington, Indiana University Press, 2003.
22. Mellers, Wilfrid. *Francis Poulenc*. New York, Oxford University Press, 2003.
23. ———— *Francois Couperin and the French Classical Tradition*. London&Boston, Faber and Faber, 1987.
24. Neumann, Frederick. *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music, With Special Emphasis on J. S. Bach*. Princeton University Press, 1983.
25. Popović, Milan. *Moderno čembalo – razvoj tokom 20. veka*. stručni rad. Beograd, 2010.
26. ———— *Nemetrički preludijum kao područje kreativne interpretacije*. stručni rad. Beograd, 2011.

27. ————— *Opšte karakteristike interpretacije francuskog šifrovanog basa*. stručni rad. Beograd, 2011.
28. Ripin, Edward. *Early Keyboard Instruments*. London, Macmillan Press Ltd, 1989.
29. Schott, Howard. *Playing the Harpsichord*. London and Boston, Faber and Faber, 1979.
30. Tilney, Colin. *The Art of the Unmeasured Prelude for Harpsichord*. London, Schott&Co. Ltd, 1991.
31. Walter, Emery. *Johann Sebastian Bach Italianisches Konzert und Französische ouverture. (Zweiter Teil der Klavierübung)*, Kassel, 1977.
32. Zank, Stephen. *Maurice Ravel: a Guide to Research*. Routledge, 2005.

Нотна литература:

33. Antoine Forqueray. *Pieces de Clavecin*. Ed. Colin Tilney, Paris, Heugel & Cie, editions Alfonse Leduc & Cie, 2003.
34. Claude Debussy. *Douze etudes, Premier livre*. Paris, edition Durand, 1916.
35. Francois Couperin. *L' Art de toucher le Clavecin*. Wiesbaden, Breitkopf & Hartel Nr. 5560, bez podatka o god. izd.
36. ————— *Concerts Royaux, Les Gouts Reunis*. Paris, Anne Fuzeau Productions, FZ 4894, bez podataka o god. izd.
37. Francis Poulenc, *Concert Champetre, pour calvecin (ou piano) & piano concertant*. Paris, Editions Salabert SLB 5043, 2008.
38. ————— *Suite Francaise, d' apres Claude Gervaise (16e siecle)*. Paris, editions musicales Durand S.A, bez podataka o god. izd.
39. Jean Francaix. *L'Insectarium pour clavecin*. Mainz, Schott Music ED 4977, 1987.
40. Jean-Henry D'Anglebert. *Pieces de Clavecin*. Ed. Kenneth Gilbert Paris, Heugel & Cie, editions Alfonse Leduc & Cie, 1976.

41. Jean-Philippe Rameau. *Pieces de Clavecin*. Ed. Kenneth Gilbert, Paris, Heugel & Cie, editions Alfonse Leduc & Cie, 1979.
42. Jean-Philippe Rameau. *Pieces de Clavecin, Nouvelle edition integrale I*. Ed. Siegbert Rampe, Kassel, Barenreiter BA 6581, 2004.
43. Louis Couperin. *Pieces de clavecin*. Ed. Alan Curtis, Paris, Heugel & Cie, editions Alfonse Leduc & Cie, 1975
44. Maurice Ravel, *Le tombeau de Couperin and other works for solo piano*. New York, Dover Publications, inc. Mineola, 1997.
45. Michel Corrette. *Premier Livre de Pieces de Clavecin, Oeuvre XIIIe*. Mainz, Schott Music, ED 6939, 1981.

Интернет извори:

46. clavecin-en-france.org, internet sajt; pristup sajtu 26.05.2012.
47. http://www.youtube.com/watch?v=mspSsjOUp_A, *Pavane - Claude Gervais*, video snimak, pristup 03.05.2012.
48. musique.baroque.free.fr, internet sajt; pristup sajtu 22.04.2012.
49. www.jeanfrancaix.org, oficijelni sajt kompozitora Žan Fransea; pristup sajtu 19.03.2011.
50. www.youtube.com/watch?v=93VEYGMFO6c, *Jean Francaix – La scolopendre (L'insectarium)*, video snimak, pristup 18.04.2012.
51. www.youtube.com/watch?v=k2a-sVaUSOQ, *Jean Francaix – Les Talitres*, video snimak, pristup 18.04.2012.
52. www.youtube.com/watch?v=o5z5jVICBVM, *La Cocinelle*, video snimak, pristup 18.04.2012.

