

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ



ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

Полиинструментална катедра

Јована Топалов

НАРАТИВНИ ПОТЕНЦИЈАЛ ЧЕМБАЛА: ЕЛЕМЕНТИ ИМПРОВИЗАЦИЈЕ И
МУЗИЧКА РЕТОРИКА У ИНТЕРПРЕТАЦИЈИ АЛЕМАНДИ И ЛАМЕНТАЦИЈА СА
ПРОГРАМСКИМ НАСЛОВИМА ЈОХАНА ЈАКОБА ФРОБЕРГЕРА

докторски рад

Ментор:

Др ум. Милан Поповић, доцент

Београд 2018

САДРЖАЈ:

Списак примера	V
Списак слика	VII
Увод	3
Концепција докторског уметничког пројекта	5
Програм концертне презентације	9
I. ЈОХАН ЈАКОБ ФРОБЕРГЕР	11
I.1. Биографија: национални, друштвени и политички утицаји	11
I.2. Фробергеров опус	22
I.3. Рађање форме слободне алеманде	26
I.4. Појам програма у Фробергеровом опусу	28
I.5. Извори	29
II. ИМПРОВИЗАЦИЈА	36
II.1. Импровизација, композиција, интерпретација	36
II.2. Елементи импровизације заступљени у алемандама са програмским називима и ламентацијама Ј. Ј. Фробергера	37
II.3. <i>À discretion</i> - ритмичке слободе	39
II.4. <i>Style brisé</i> - формирање чембалистичке изражајности	47
II.5. Орнаментација	53
III. РЕТОРИКА	59
III.1. Музичка реторика	60
III.2. Однос музичких и реторичких принципа композиције	62
III.3. Афекти	64
III.4. Музичко-реторичке фигуре	65
III.5. Други елементи музичко-реторичког израза	67
III.5.1. Мелодијски и хармонски интервали	68
III.5.2. Темпо, ритам и њихове алтерације	69
III.5.3. Динамика, артикулација и орнаментација	72

III.6.Музичка реторика у алемандама са програмским називима и ламентацијама Ј. Ј. Фробергера	73
III.6.1. Реторички потенцијал ламента	74
III.6.2. Појам меланхолије	77
III.6.3. Носиоци музичко-реторичког садржаја у оквиру слободних алеманди и лamentsација	79
IV. ИНТЕРПРЕТАЦИЈА	83
IV.1. Приступ интерпретацији	83
IV.2. Елементи интерпретивне анализе	85
IV.2.1. Избор одговарајуће температуре за интерпретацију алеманди са програмским називима и лamentsација Ј. Ј. Фробергера	86
IV.2.2. Врсте програма и свест о њиховој несталности	94
IV.2.2.1. Посвете	94
IV.2.2.2. Аутобиографске композиције	99
IV.3. Интерпретативна анализа	103
IV.3.1. Јохан Јакоб Фробергер - Посвете царској породици	105
IV.3.1.1. Партита у Де Дуру (FbWV 611)	105
IV.3.1.2. Партита у Це-Дуру (FbWV 612)	111
IV.3.1.3. <i>Лamentsација поводом изузетно потресне смрти његовог царског величанства Фердинанда III... (FbWV 633).....</i>	118
IV.3.2. Избор композиција Фробергерових савременика	123
IV.3.2.1. Микеланђело Роси – Токата бр. 7	123
IV.3.2.2. Луј Купрен – Прелудијум бр. 6 (у имитацији г. Фробергера) ..	125
IV.3.2.3. Јохан Каспар Керл – Пасакаља у де молу	127
IV.3.3. Јохан Јакоб Фробергер – Аутобиографске композиције	129
IV.3.3.1. <i>Лamentsација над оним што ми је украдено... (FbWV 614)</i>	129
IV.3.3.2. Партита у е молу (FbWV 614)	134
IV.3.3.3. Партита у а молу (FbWV 630)	140
IV.3.3.4. <i>Медитација о мојој будућој смрти... (FbWV 620)</i>	146
Наративни потенцијал чембала	151
Литература	155

Пример 30. Убрзање представљено кроз узлазни пасаж	121
Пример 31. Завршни одсек треће репетиције Ламентације FbWV 633.....	122
Пример 32. Роси, Токата бр. 7 - линеарна хроматика у оквиру последњег одсека	124
Пример 33. Почетна фраза Ламентације FbWV 633 – антиклимакс	130
Пример 34. Суспензије	131
Пример 35. Почетак друге репетиције – антиклимакс	132
Пример 36. Завршни одсек Ламентације FbWV 633	132
Пример 37. Скок у сазвучје терце	133
Пример 38. <i>Алеманда настала након опасне пловидбе Рајном...</i> FbWV 627	138
Пример 39. Почетна фраза Алеманде FbWV 630	141
Пример 40. Цитат у оквиру Прелудијума бр. 6 (у имитацији г. Фробергера) Луја Купрена.....	142
Пример 41. Узлазни пасаж	142
Пример 42. Виртуозни пасаж који истиче меланхолични карактер Тужбалице FbWV 630	143
Пример 43. Почетак друге репетиције Тужбалице FbWV 630	144
Пример 44. Завршни одсек Тужбалице FbWV 630	144
Пример 45. Прва репетиција Медитације FbWV 620	148

СПИСАК СЛИКА:

Слика 1. <i>Musurgia Universalis. Arca musurgica</i>	15
Слика 2. Пример калиграфског украшавања	17
Слика 3. <i>Manu propria fecit (pria + F +)</i>	17
Слика 4. Токата FbWV 110 (Libro Quatro) - италијански начин нотирања	23
Слика 5. <i>Fantasia Sopra Ut Re Mi Fa Sol La (Libro Secondo)</i> - „отворена нотација”	25
Слика 6. Неметричка нотација Луја Купрена	40
Слика 7. Качинијеви примери ритмичких алтерација, <i>Le nuove musiche</i> (1602)	72
Слика 8. Diego Velázquez, <i>Las Meninas</i> (1656)	95
Слика 9. Грб Хабзбуршке куће	108
Слика 10. <i>Libro Quatro</i> (A 1656) – Калиграфски осликани називи ставова Партите у Де дуру FbWV 611.....	109
Слика 11. Калиграфски украшен назив почетног става Партите у Це дуру FbWV 612.....	111
Слика 12. Апотеоза Фердинанда IV у оквиру аутографа <i>Libro Quatro</i> (1656)	114
Слика 13. Калиграфски украшен назив жиге FbWV 612	116
Слика 14. Калиграфски украшен назив куранте FbWV 612	117
Слика 15. Калиграфски украшен назив сарабанде FbWV 612	117
Слика 16. Запис краја прве репетиције у оквиру манускрипта SA4450	149
Слика 17. Сети се смрти, Фробергер? (Медитација FbWV 620, манускрипт SA4450)	150

*Музички звук више него ишта што доживљавамо посредством чула,
садржи емоције и мисли музичареве душе и самим тим говори
директно души слушаоца... Музички звук покретом ваздуха покреће и
тело... Емоцијом покреће чула, у исто време и душу, а значењем
покреће ум.*

Платон, Тимај (Timaeus)

Музика не сме бити празна, јер тек када у себи носи идеју, осећање или неки другачији уметнички концепт, може се одвојити од статуса звука и испунити своју сврху да изрази, представи и инспирише. Она је звучна сензација коју слушалац прима посредством чула слуха путем ваздушних вибрација, док извођач, посебно инструменталиста, музику ствара и повратно је доживљава координацијом чула додира и чула слуха. Стварање музике обједињује људски дух, тело и интелект и као такво својим садржајем утиче на слушаоца. Форма музичког изражавања и начин на који се оно преноси, разуме и прихвата зависе од уметничког и стваралачког сензибилитета појединца, али и од контекста времена, културе и друштва у оквиру кога настаје.

Увод

Период у коме су људски глас и реч сматрани основом али и врхунцем музичког израза, условио је, скоро парадоксално, први значајан помак у осамостаљивању инструменталне музике. Инспирисани сензибилитетом и сугестивношћу вокалних деоница, поткрепљених реторичком традицијом и ренесансном идеологијом, инструменталисти 17. века упустили су се у истраживање изражајних могућности својих медија. Од музике се очекивало да пренесе поруку, осећање, да узбуди душу слушаоца, што је усмерило развијање техничких и изражајних потенцијала инструмената, али и профилисање њихових појединачних идентитета.

Јохан Јакоб Фробергер, немачки композитор и виртуоз на клавијатурним инструментима, један је од пионира развоја идиоматске чембалистичке технике и карактеристичне изражајности овог инструмента. Историјски подаци сведоче о Фробергеру као импресивном извођачу који је својим аутентичним интерпретацијама и изузетно широким образовањем завредио поштовање великог броја музичара, интелектуалаца и аристократа широм Европе. Међутим, сведочанства о генијалности Фробергерових интерпретација нажалост немају очигледно упориште у оквиру сачуваних нотних записа његових композиција намењених чембалу. Прозрачна фактура и на први поглед једноставан нотни запис ових композиција неоправдано су их поставили на маргину интересовања савремених чембалиста. Ипак, одређен број алеманди и ламентација из Фробергеровог опуса препознат је као носилац аутентичности композиторовог приступа развоју чембалистичке технике и изражајности.

Поменуте алеманде и ламентације карактерише слободан и инвентиван приступ третману форме и метра, што је наглашено присуством ванмузичког наратива датог у њиховим називима. Ове композиције заправо представљају продукт музичке фантазије подстакнуте Фробергеровим субјективним доживљајима, размишљањима и осећањима. Истакнута веза између личних осећања и њиховог музичког каналисања, сугерише потребу за великом интерпретативном слободом и звучним нијансама које се могу постићи тек разумевањем композиторовог специфичног чембалистичког израза, што их чини изузетно инспиративним подручјем интерпретативног истраживања.

Циљ уметничког истраживања интерпретације Фробергерових слободних алеманди са програмским називима и ламентација јесте освешћивање богатства техничких и изражајних захтева које поменуте композиције постављају пред извођача и

усмеравање њихове уметничке реализације у правцу музичке комуникације емотивног садржаја наговештеног програмом. Фробергер је програму наменио улогу споне између инструмента, извођача и слушаоца у оквиру посебног вида интимног дискурса. Музичко евоцирање меланхоличних размишљања и стања духа, као и одабир чембала за улогу наратора оваквих садржаја истичу посебну врсту интимног инструменталног сензибилитета, у данашње време често засењеног другачијим, екстревртнијим видовима чембалистичког виртуозитета. У тренутку стварања алеманди са програмским називима и ламентација, Фробергер је чинио смео и авангардан помак на подручју инструменталног музичког израза, отварајући простор за уметничку индивидуалност и дубину личног израза. Из другачије перспективе, али са истим ентузијазмом и стваралачким гестом, савремени извођач овој музици мора приступити као интимној, емотивној исповести која ће слушаоца навести да се препусти емпатији и начини емотивну везу са музиком и њеним садржајем.

Концепција докторског уметничког пројекта

Наизглед једноставан и донекле нелогичан музички запис Фробергерових алеманди са програмским називима и ламентација у себи носи слојевитост садржаја која се може открити тек ширим упознавањем са њиховим контекстом. Познавање композиторове биографије, кретања и односа, есенцијално је за разумевање програмског аспекта његове музике, као и потребе за посебном изражајношћу и виртуозитетом у интерпретацији његовог субјективног стила. Са друге стране, како би се докучила сама срж музичког израза ове врсте композиција, као и специфичности нотног записа, неопходно је истражити њихову везу са импровизационом и реторичком традицијом европске музике 16. и 17. века, које су чиниле основ већине музике настале у том периоду. Поменуте традиције су савременом извођачу доступне углавном у теоретском смислу, док је усвајање њихових практичних концепата, на нивоу на коме су тадашњи музичари њима владали, безмало немогуће. Међутим, исправним приступом интерпретацији Фробергерових алеманди са програмским називима и ламентација, може се начинити значајан помак у разумевању и примени елемената импровизације и музичке реторике у савременом контексту, чиме се развија изражајни и технички вокабулар и имагинација извођача, као и могућност сугестивног музичког излагања препознатих емотивних садржаја.

Имајући горе поменуто у виду, теоријски аспект докторског уметничког пројекта формиран је у четири целине. У оквиру прве целине налазе се подаци о животном путу Јохана Јакоба Фробергера, као и националним, културним и политичким утицајима који су могли учествовати у формирању његове уметничке личности и дела. Представљен је композиторов комплетан стваралачки опус, у оквиру кога су истакнуте и подробније објашњене форме слободне алеманде и ламентације, као и њихов програмски аспект. Овај сегмент рада садржи и информације о сачуваним историјским изворима и савременим издањима Фробергеровог дела.

Друга целина посвећена је импровизационој пракси 17. века, у оквиру које је представљена ширина са којом се може приступити разумевању појма импровизације, као и однос чина компоновања и импровизовања карактеристичан за период у коме је Фробергер стварао. Како се слободне алеманде и ламентације сматрају импровизационим формама, истакнути су елементи импровизационе традиције који чине есенцију успешне интерпретације ових композиција. Карактеристичан приступ третману ритма, разлагању акорада и орнаментацији, препознат је као носилац

флексибилности и аутентичне изражајности Фробергерових алеманди и ламентација, а веома често и реторичког контекста појединачних композиција.

Дискусија о принципима музичке реторике и њеном значају за музичку мисао и стваралаштво 17. века налази се у оквиру треће целине. Представљени су општи музичко-реторички концепти попут музичко-реторичких принципа композиције, идеологије афеката, музичко-реторичких фигура и других носилаца музичко-реторичког израза, како би се могла разумети традиција на коју се ослања стваралаштво Јохана Јакоба Фробергера, али и препознати и изоловати реторички поступци и гестови без којих је немогуће досегнути емотивну дубину и сугестивност музичког садржаја слободних алеманди и ламентација. Посебна пажња посвећена је појмовима ламентације и меланхолије, на којима је заснована генерална атмосфера већине ових композиција.

Четврта целина представља симбиозу сазнања стечених током уметничког истраживања интерпретативног приступа алемандама са програмским називима и ламентацијама и стваралачког процеса спроведеног кроз припрему програма концертне презентације докторског уметничког пројекта. У оквиру засебних поглаваља представљени су приступ интерпретацији и улози програма у њеном формирању, као и значају избора одговарајуће темперације. Закључни део ове целине представља интерпретативна анализа композиција које сачињавају програм концертног извођења, у оквиру које ће бити назначен и образложен њихов ванмузички контекст, а затим истакнути импровизациони елементи које је потребно разумети и интерпретирати као реторичке гестове или носиоце посебне изражајности, и на крају сугерисан одговарајући приступ њиховој интерпретацији.

Програм концертне презентације докторског уметничког пројекта је осмишљен тако да истакне посебност аутентичног музичког израза који карактерише Фробергерове слободне алеманде и ламентације. Основу програма представљају четири слободне алеманде и три ламентације које спадају међу најзначајније представнике жанра о коме је реч. Преостали део програма чине играчки ставови који заокружују партите којима поједине алеманде и ламентације припадају, као и избор импровизационих жанрова Фробергерових савременика у којима се могу препознати међусобни утицаји, али и другачији видови и донети чембалистичког виртуозитета 17. века. Целокупан програм је заснован на више нивоа контраста који се могу уочити у третману форме, метра, ритма, хармоније, али и самог инструмента и његове звучне експресивности. Ток програма карактерише перманентни повратак на Фробергерове алеманде и ламентације што слушаоцу пружа могућност да препозна и прихвати карактеристични интимни,

контемплативни израз и меланхоличну атмосферу, насупротив отвореном ритмичком покрету играчких ставова и експресивном виртуозитету другачијих импровизационих форми.

Програм је формулисан у три целине, од којих прву чине Фробергерове композиције посвећене владарској породици Хабзбурга. Концерт отвара свечана и достојанствена Партита у Де дуру (FbWV 611) у оквиру које је сваки од ставова посвећен неком од чланова царске породице, односно значајном догађају из њиховог живота. Следи Партита у Це дуру (FbWV 612) која *Ламентацијом поводом жалосног губитка његовог величанства Фердинанда IV... (Lamentation faite sur la tres douloureuse Mort de sa Majeste, Ferdinand le Quatriesme...)* уводи карактеристичну атмосферу и реторику Фробергерових слободних форми. Остали ставови партите су типични представници својих жанрова, иако у себи носе музичку симболику која се може повезати са посветом почетног става. Композиција која заокружује прву целину јесте *Ламентација поводом жалосног губитка његовог величанства Фердинанда III ... (Lamentation, faite sur la tres douloureuse Mort de Sa Majeste Imperiale, Ferdinand le Troisieme... FbWV 633)*, која се сматра једним од најпотреснијих композиторових дела. Комплексна фактура базирана је на веома експресивној реторици и музичким симболима који граде атмосферу трагедије и истичу осећање бола проузроковано смрћу поштованог мецене.

Друга целина даје отклон од мрачне атмосфере, истичући другачији, екстровертнији приступ чембалистичком виртуозитету. Композиције које чине ову целину представљају избор типичних импровизационих форми периода барока, као и одлике три национална стила чијом симбиозом је настао Фробергеров интернационални стил. Прва композиција у оквиру овог одсека је Токата бр. 7 (*Toccata settima*) Микеланђела Росија (Michelangelo Rossi), италијанског композитора са чијим делом се Фробергер сусрео током боравка у Риму. Према формалној поставци, Фробергерове токате више одговарају Росијевим, него токатама њиховог учитеља Ђиролама Фрескобалдија (Girolamo Frescobaldi), што истиче међусобни утицај двојице композитора, који се може приметити и у иновативном третману хармонских структура. Неметрички прелудијум бр. 6 (*Prelude No.6, a l'imitation de Mr. Froberger*) Луја Купрена (Louis Couperin), поред тога што је значајан представник форме типичне француској клавсенистичкој школи, представља Купренов одговор на форму италијанске токате, односно његово виђење Фробергеровог развијеног стила интерпретације. Познато је да су два композитора била у директном контакту током Фробергеровог боравка у Паризу, што доказује и међусобни утицај препознатљив у идиоматском третману чембалистичке

технике и изражајности. Последња композиција ове целине је Пасакаља у де молу, немачког оргуљаша и композитора Јохана Каспара Керла (Johann Caspar Kerll), чији се професионални живот и пут у великој мери подудара са Фробергеровим. Керлов стил подразумева напредну северно-немачку полифонију комбиновану са италијанским жанровима и техникама. Пасакаља у де молу типичан је представник варијационе форме засноване на силазном остинато басу, који се веома често налази и као основа покрета вокалних ламената те у себи носи назнаке жалосних осећања. Међутим, неопходно је истаћи Керлову инвентивност и смелост композиционог приступа овој форми, као и померање граница виртуозитета, што је Пасакаљу у де молу начинило његовим најпознатијим и највиртуознијим делом.

Трећа целина већ првом композицијом поставља атмосферу меланхолије која ће се задржати до самог краја програма. *Ламентација над оним што ми је украдено (Lamentation sur ce que j'ay esté volé... FbWV 614)* започиње низ Фробергерових аутобиографских композиција, инспирисаних композиторовим доживљајима, осећањима и размишљањима. Следи Партита у е молу (FbWV 627) у оквиру које се налази *Алеманда настала након опасне пловидбе Рајном... (Allemande faite en passant le Rhin dans un barque en grand peril...)*, јединствена према нумерацији 26 музичких слика које прати литерарни текст везан уз сваку појединачну слику, описујући дешавања са поменутог путовања. Партита у а молу (FbWV 630) садржи *Тужбалицу насталу у Лондону да одагна меланхолију... (Plaincte faite à Londres pour passer la Melancholie...)* која сведочи о композиторовој склоности ка меланхоличном расположењу и улози музике као медијума за каналисање тегобних осећања. Последња композиција на програму јесте *Медитација о мојој будућој смрти (Meditation, faite sur ma mort future... FbWV 620)* јединствена музичка молитва инспирисана размишљањем на тему пролазности људског живота и неумитног протока времена. Речи „сети се смрти Фробергер” (*Memento mori Froberger?*) које је композитор забележио испод последњег такта ове композиције, у себи крију дубоку симболику и позив на контемплацију кроз који се Фробергерова интимна музичка исповест лагано из звука претапа у тишину.

Програм концертне презентације

Јохан Јакоб Фробергер (1616-1667)

Партита у Де дуру FbWV 611

- *Алеманда настала поводом избора и крунисања Његовог Величанства Фердинанда четвртог за краља Римског царства, свира се полако и уз дискрецију (Allemande faite sur l'Election et Couronnement de Sa Majesté Ferdinand le Quatrième Roy des Romains et se joüe lentement a la discretion.)*
- *Жига*
- *Куранта настала поводом рођења младе царске принцезе (Courante faite au jour de naissance de la Jeune Princesse Imperiale)*
- *Сарабанда настала поводом крунисања њеног величанства царице Елеоноре, рођене грофице од Мантове (Sarabande faite sur le couronnement de sa Majeste Imperiale l'Imperatrice Eleonore, née duchesse de Mantoue)*

Партита у Це дуру FbWV 612

- *Ламентација поводом жалосног губитка његовог величанства Фердинанда IV, Краља Римског, 1654, свира се полако и уз дискрецију (Lamentation faite sur la tres douloureuse Mort de sa Majeste, Ferdinand le Quatriesme Roy des Romains 1654, et se joüe lentement avec discretion)*
- *Жига*
- *Куранта*
- *Сарабанда*

Ламентација поводом изузетно потресне смрти његовог царског величанства Фердинанда III, свира се полако и уз дискрецију FbWV 633 (Lamentation, faite sur la tres douloureuse Mort de Sa Majeste Imperiale, Ferdinand le Troisieme, et se joüe lentement avec discretion)

Микеланђело Роси (1601/1602-1656) – Токата бр. 7

Луј Купрен (1626-1661) – Неметрички прелудијум (у имитацији г. Фробергера)

Јохан Каспар Керл (1627-1693) – Пасакаља у де молу

Јохан Јакоб Фробергер

Ламентација над оним што ми је украдено, свира се веома полако, уз дискрецију и без обраћања пажње на метрику (из Партите у ге молу FbWV 614) (*Lamentation sur ce que j'ay esté volé, et se joïe fort lentement, à la discretion sans obserueur aulcune mesure*)

Партита у е молу FbWV 627

- *Алеманда настала након опасне пловидбе Рајном, свира се полако и уз дискрецију* (*Allemande faite en passant le Rhin dans un barque en grand peril, le quelle se joïe lentement à la discretion*)
- *Куранта*
- *Сарабанда*
- *Жига*

Партита у а молу FbWV 630

- *Тужбалица настала у Лондону до одагна меланхолију, свира се полако и уз дискрецију* (*Plaincte faite à Londres pour passer la Melancholie la quelle se joïe lentement et à discretion*)
- *Куранта*
- *Сарабанда*
- *Жига*

Медитација о мојој будућој смрти, настала у Паризу, 1. маја 1660. године, свира се полако и уз дискрецију (*Meditation faite sur ma mort future, la quelle se joïe lentement avec Discretion à Paris 1 May*) (из Партите у Де дуру, FbWV 620)

I. ЈОХАН ЈАКОБ ФРОБЕРГЕР

I.1 Биографија: национални, друштвени и политички утицаји

Јохан Јакоб Фробергер рођен је у Штутгарту 1616. године у музичкој породици. Његов отац Базилијус Фробергер, као и четворица рођене браће били су чланови Виртембершке дворске капеле. Иако нема забележених података, сматра да је Јохан Јакоб почетно музичко образовање стекао у оквиру породице, али и од Јохана Улриха Штајгледера (Johann Ulrich Steigleder), главног оргуљаша Виртембершког двора. У време Фробергеровог одрастања, музички живот на двору је био веома жив и отворен ка иностраним утицајима. Музичари из различитих делова Италије, Француске и Немачке били су чести гости двора, те је Фробергер од малена био окружен разноврсним музичким традицијама и стиливима, што је свакако утицало на усмерење његових интересовања и кулминирало креирањем јединственог интернационалног стила.

Након Битке код Нордлингена 1634. године и великог пораза од стране војске Светог римског царства немачког народа, Виртембершки двор је био приморан да распусти дворску капелу и напусти Штутгарт.¹ Познато је да се у то време Фробергер обрео у Бечу, али не и конкретни разлози његовог доласка у престоницу Светог римског царства. Спекулише се да га је бечком двору представио шведски дипломата, задивљен Фробергеровим талентом и лепотом његовог високог гласа. Друга могућност јесте да је млади уметник самостално кренуо на пут са жељом да ступи у царску службу, мотивисан нечијом препоруком или стипендијом. Међутим, актуелност Тридесетогодишњег рата и дугогодишње супарништво Светог римског царства и Виртемберга, чији је Шведска била савезник, уносе сумњу у обе претпоставке.

Упркос нејасним околностима његовог доласка у Беч, Фробергер је примљен у службу *Hofkapelle*, царске капеле бечког двора која је сматрана једном од најважнијих музичких институција у Европи. Цар Фердинанд II (1619-1637.), као и његов наследник Фердинанд III, били су изузетно побожни владари, а црквена музика је сматрана моћним средством обраћања Богу. Капелмајстор и његов заменик били су одговорни да верске

¹ Битка код Нордлингена се догодила у току Тридесетогодишњег рата који се водио од 1618. до 1648. године између католичке Хабзбуршке монархије са једне стране и протестантских земаља са друге. Иако је рат првобитно био верске природе, разбуктао се у свеобухватни конфликт највећих европских сила. Рат је завршен Вестфалским миром у октобру 1648. године, резултирајући разједињењем и слабљењем Хабзбуршке монархије и уздицањем Француске као доминантне силе у Европи.

службе буду спроведене на највишем нивоу, чему су претходиле ригорозне аудиције и обучавање инструменталиста и чланова хора. Поред духовних задужења, царска капела је имала и важну политичку улогу – била је симбол узвишености и богатства царске породице и морала је импресионирати инострану аристократију. Сваки пут када је цар присуствовао миси у царској капели, инострани амбасадори су имали обавезу да присуствују. Још интересантније, приликом сваког путовања у иностранство, већина музичара при царској капели се прикључивала царској свити, стварајући слику раскоши и културног напретка.

Царска капела је окупљала врхунске музичаре, првенствено из Италије, с обзиром на доминантни статус италијанске вокалне традиције у оквиру царског двора. У цареве име се широм Италије трагало за најбољим музичарима, како би се у оквиру царске капеле изводила музика која је представљала најнапреднија достигнућа италијанског стила. Италијански музичари који су били у дворској служби, држали су високе позиције и били адекватно награђивани. У моменту када је Фробергер 1637. године, из позиције члана хора напредовао на место трећег оргуљаша, капелмајстор царске капеле је био Ђовани Валентини (Giovanni Valentini), дугогодишњи учитељ музике Фердинанда III, кога је новокрунисани цар изузетно поштовао и држао уз себе као блиског пријатеља. Његов заменик је био Венецијанац Пјетро Вердина (Pietro Verdina), док су позиције првог и другог оргуљаша припадале Волфгангу Ебнеру (Wolfgang Ebner) и Карлу Фердинанду Симонелију (Carlo Ferdinando Simonelli). У том периоду, Фробергер је био у подређеној позицији у односу на поменуте музичаре, о чему сведочи и значајна разлика у месечним накнадама. Неколико месеци након ступања на позицију трећег оргуљаша, Фробергер добија стипендију за студије код Ђиролама Фрескобалдија (Girolamo Frescobaldi) у Риму, попут многих музичара са немачког говорног подручја који су путовали у Италију како би се усавршавали са мајсторима свог заната. У документу који Фробергеру одобрава одсуство ради школовања, недвосмислено је сугерисано да је потребно да одустане од свог протестантског порекла и прими католичку веру, што је до краја 1637. године и учинио.

Током студија у Риму, угледајући се на Фрескобалдијеве импровизације, врхунски контрапункт и експресивну реторику, Фробергер је поменуте вештине довео на веома висок ниво. У време када је већина музике за клавијатурне инструменте била импровизована или незаписана, попут других Фрескобалдијевих ученика, Фробергер је велики део знања стицао слушајући његове јавне реситале. Француски гамбиста Андре Могар (André Maugars), који је имао прилике да уживо чује Фрескобалдија на једном од

концерата одржаних у Молитвеном дому Светог распећа (*Oratorio del Santissimo Crocifisso*) у Риму, о Фрескобалдијевој вештини је рекао:

Иако Фрескобалдијева писана дела сведоче о његовој вештини, да би донели прави суд о дубини његовог знања неопходно је чути га како импровизује токате испуњене контрапунктским покретом и чудесним инвенцијама.²

Утицај Фрескобалдија на формирање Фробергеровог стваралачког стила најупечатљивији је у форми токате, као и у слободном приступу инструменталној реторичкој експресији. Попут учитеља, Фробергер је био виртуоз на клавијатурним инструментима. Међутим, супротно Фрескобалдијевом стилу театралне експресивности која импресионира али не открива композиторова осећања, Фробергеров стил се даље развијао ка дубоко субјективном изразу. Ова разлика је посебно уочљива у приступу жанру игара. Фрескобалди је записивао искључиво игре у италијанском стилу са почетка седамнаестог века, бележећи велики број гаљарди, коренти, чакона и пасакаља, док Фробергер, још од најранијих сачуваних примера, компоњује алеманде, куранте, сарабанде и жиге, по узору на француске и енглеске лаутисте са којима се сусретао још током боравка на Штутгартском двору. Давид Шуленберг (David Sculenberg), историчар музике и извођач на клавијатурним инструментима, сматра да је Фробергер садржају оваквих композиција приступио са много већем озбиљношћу него што је било карактеристично италијанским композиторима тог времена. У развојном путу овог жанра Шуленберг види почетак транзиције музике за клавијатурне инструменте од виртуозности према експресивности³, што је подразумевало и почетак профилисања идиоматског приступа извођачкој техници у потрази за субјективним креативним изразом.

Након четири године проведене у Риму, Фробергер се враћа у царску службу. У периоду од 1641. до 1645. године држао је позицију оргуљаша и камерног музичара царских одаја, овог пута са значајно већим примањима. Приписује му се да је жанр Фрескобалдијевог токате донео у Аустрију, као и до тада непознати виртуозитет, што бечку оргуљску школу доводи до првог врхунца средином 17. века. Кроз инструменталну музику која је чинила саставни део католичке литургије и нераскидиву

² Frederick Hammond, „Frescobaldi, Girolamo, Rome, '1634-43'”, *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000010219>

³ David Schulenberg, „Between Frescobaldi and Froberger”, транскрипт говора (9. aprila 2016): 2, http://faculty.wagner.edu/david-schulenberg/files/2016/12/froberger_style.pdf

везу са црквом, оргуље су заузеле позицију централног клавијатурног инструмента. Паралелно са развојем оргуља, одвијала се и еманципација чембала која своје основе свакако дугује оргуљашком репертоару. Међутим, суштински другачија природа чембала предодредила је овај инструмент световном контексту.

Под окриљем царске капеле организована су и музичка дешавања као саставни део световних прилика, попут крунисања, венчања, рођендана и других дворских светковина, која су обезбедила чембалу могућност да гради сопствени идентитет, првенствено као члан *basso continuo* групе, али и кроз солистички репертоар. Покретач свих музичких активности царске капеле било је представљање величанствености царског двора, што је у сваком смислу утицало на профилисање музичких садржаја, као и неопходност присуства симболике која је истицала моћ, сјај и узвишеност. Познавање музике и активно учествовање у музичким дешавањима било је саставни део образовања царске породице, као и показатељ високог статуса и широких интересовања. Цар Фердинанд III био је заљубљеник у музику и њен велики покровитељ. Имао је веома солидно музичко образовање, аматерски је компоновао музику, чак је и сам наступао. Активно је контролисао и учествовао у организацији музичких дешавања, присуствовао је аудицијама и упознавао музичаре. Посвећено ангажовање у вези са музичким дешавањима на двору обезбедило му је лични контакт са великим бројем врхунских музичара које је окупљала царска капела. У таквом окружењу, млади Фробергер је морао поседовати веома специфичан дар како би се истакао и завредио пажњу и поштовање музикалног цара.

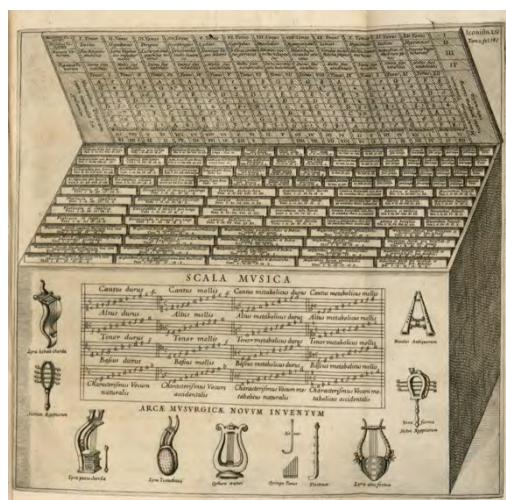
У октобру 1645. године Фробергер по налогу царске капеле поново одлази у Рим како би наставио усавршавање кроз рад са немачким Језуитом, полиматом и музичким теоретичарем Атанасиусом Кирхером (Athanasius Kircher). Кирхерово импозантно дело *Musurgia Universalis*, сматра се једним од најутицајнијих трактата о музичкој теорији барокне епохе у коме, између осталог, говори о афективној природи музике, као и о елементима немачке реторичке доктрине.⁴ Кирхер као идеал поставља музички стил који је емотивно изражајан, али и рационално контролисан. Иако нема конкретне документације која потврђује размену идеја о овој тематици, са сигурношћу се може рећи да је Кирхерово учење утицало на формирање Фробергеровог музичког израза. Морао је бити темељно упознат са садржајем поменутог трактата, у чијем склопу је објављена

⁴ *Musurgia Universalis* је издата 1650. године у 1500 примерака и језуитским каналима је великом брзином распрострањена широм Европе

и његова хексакорд фантазија (*Fantasia Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La* FbWV 201), коју је Кирхер представио опширним уводом. Кирхер говори да композиције за клавијатурне инструменте морају бити компоноване тако да представе генијалност свог ствараоца, али и да узбуде дух слушаоца, као и да је Фробергерова композиција савршен узор на који се сви могу угледати.

Musurgia Universalis садржи и детаљан опис Кирхеровог изума под називом *arca musarithmica*, који пружа могућност музичком аматеру да литерарни текст постави у жељени метар и језик, а затим на дати текст искомпонује дело у флоридном полифоном стилу. Међутим, његов други изум, *arca musurgica*, представљао је много веће достигнуће, намењено само одабраним појединцима. Ова специфична врста музичке кутије омогућавала је аутоматско компоновање у пет различитих стилова, у које спадају речитативи, црквене композиције, фуге, игре и инструменталне симфоније, као и полифоне композиције до осам гласова, или шеснаест и више гласова уколико се дели између два хора. О њему, Кирхер се читаоцима обратио на следећи начин:

*Читалац би морао знати да је у књизи са намером изостављено писано објашњење горе поменуте направе, будући да је резевисана само за принчеве и поједине заслужне пријатеље.*⁵



Слика 1. *Musurgia Universalis*. *Arca musurgica* – Кирхеров изум за аутоматско компоновање

⁵ Anibaldi, „Froberger in Rome”, *Current Musicology* 58 (1995): 20

Претпоставља се да је разлог Фробергеровог другог одласка у Рим заправо било упознавање са начином функционисања Кирхеровог напредног изума и велика је вероватноћа да је и сам учествовао у формирању музичких шаблона неопходних за аутоматско компоновање. Атанасиус Кирхер је био посвећен науци и био је врстан познавалац музичке теорије, али се музиком није бавио на практичан начин, те је му је Фробергер својим умећем и талентом свакако могао бити од вишеструке помоћи. Темељним упознавањем стилова заступљених у Кирхеровом изуму и сарадњом са ученим језуитом, Фробергер је заокружио своје познавање музичке теорије и праксе на начин који је у то време још увек био недоступан већини инструменталиста.

По повратку у Беч 1649. године Фробергер је Кирхерово технолошко достигнуће представио цару Фердинанду III и царици Марији Леополдини на интимном састанку који је трајао два сата. Цар је био задивљен могућностима које специфичан изум пружа и одмах је искомпонувао неколико композиција. Чињеница да је Фробергер усменим путем дао инструкције о њеном коришћењу, односно да Кирхер није обезбедио писано упутство, додатно потврђује посебност ове направе, као и назнаку да не може бити доступна свима. Такође, у Фробергеровом писму Кирхеру, композитор каже да је упркос инсистирању оца Јоханеса Ганса, језуитског свештеника и исповедника Фердинанда III, одбио да му демонстрира мистериозну нараву и остао доследан ставу да су упутства о начину њеног функционисања намењена само одабранима, попут владајућих принчева у Фиренци и Мантови, којима је на путу ка Бечу представио музичку кутију и за тај чин био богато награђен.⁶

Историјска документа потврђују да се Фробергер са царским паром састао 5. или 6. августа 1649. године. Као што је већ поменуто, цар је био веома задовољан и Фробергера је испратио речима да ће сутрадан поново послати по њега како би наставили истраживање могућности Кирхеровог изума. Нажалост, договорени сусрет није био могућ јер је царица преминула већ 7. августа након веома тешког порођаја. Период жалости који је уследио ограничио је музичке активности на двору, што је вероватно био један од повода новог путовања које ће Фробергера наредне четири године водити широм земаља западне Европе. Пре поласка на пут, Фробергер је цару подарио збирку својих композиција *Libro secondo di Toccate, Fantasie, Canzone, Allemande, Courante, Sarabande, Gigue, et altre Partite (1649)*, која данас представља један од четири сачувана аутографа. Укорићена је позлаћеном кожом са утиснутим грбом

⁶ исто, 21

Хабзбуршке куће са предње и задње стране. Исписана је педантно, без грешака и измена, и богато калиграфски украшена. Сматра се једним од најлепших сачуваних аутографа у историји музике. Аутентичност писаног текста Фробергер је потврдио симболом + f + , његовом стилизацијом ознаке *manu propria fecit*, односно – „писано мојом руком”. Величанствени, калиграфски осликани називи појединачних композиција додати су након исписивања нотног текста. Њих је израдио Јохан Фридрих Саутер (Johann Friedrich Sautter), Фробергеров познаник са Виртембершког двора, који је као калиграф радио у Бечу, могуће чак и на царском двору.⁷



Слика 2. Пример калиграфског украшавања назива композиција у оквиру збирке *Libro Secondo...* 1649



Слика 3. Фробергерова стилизација знака који потврђује аутентичност писаног текста *manu propria fecit* (pria+F+) којим је обележен крај сваке композиције у оквиру сачуваних аутографа

⁷ Siegbert Rampe, Preface u Vol.I, *Keyboard and Organ Works from Autograph Sources, Libro Secondo (1649)*, (Kassel: Barenreiter, 2013): XXIX, XXX

Период од 1649. до 1653. године, Фробергер је провео путујући кроз Холандију, Француску и Енглеску. Више историчара посвећених истраживању његове биографије сматра да је композитор поред музике, обављао и извесне политичке дужности. Познато је да су његова кретања водила преко неколико европских дворова, као и да је у Дрездену, октобра 1649. године, принцу електору од Саксоније предао писмо у име Фердинанда III. Фробергер је наступао пред електором, коме је поклонио збирку својих композиција и за узврат био нагрђен златним ланцем. Током боравка на Дрезденском двору, учествовао је у музичком дуелу са дворским оргуљашем и композитором Матијасом Векманом (Matthias Weckmann), што је резултирало великим узајамним поштовањем и доживотним пријатељством између два музичара.

Документација из овог периода не пружа јасне информације по питању Фробергеровог статуса. У марту 1650. му је у Бриселу исплаћена извесна сума за наставак путовања од стране надвојводе Леополда Вилхелма од Аустрије (царевог млађег брата) који је у то време био гувернер Јужне (шпанске) Холандије у име краља Шпаније, Филипа IV.⁸ Фробергер је новац примио као „оргуљаш његовог царског височанства” посредством Ђузепеа Зампонија, композитора чија је опера *Ulisse nell'isola Circe*⁹, изведена свега две недеље пре поменуте исплате. Не постоје докази да је Фробергер у том тренутку био у служби Бриселског двора, али постоји реална могућност да је учествовао у извођењу опере. Следећа посета бриселском двору забележена је 1652. године када му је исплаћена новчана награда за неколико наступа пред надвојводом Леополдом Вилхелмом. Новац је исплаћен на његово име, овог пута без посредника, али и без титуле која га повезује са царским или војводским двором, већ уз једноставан опис „немачки музичар”.¹⁰

Не постоји документација која потврђује промену Фробергеровог статуса или начин на који су му обезбеђене финансије за вишегодишње путовање које га је водило широм западне Европе. Поједини документи сугеришу да се у периодима одсуства из службе Бечког двора, Фробергер прикључивао пратњи надвојводе Леополда Вилхелма. Ипак, остаје нејасно да ли је његов богати итинерар формиран у складу са дипломатским мисијама или уметничким стремљењима. Немачки композитор Балтазар Ербен

⁸ Надвојвода Леополд Вилхелм је, попут цара Фердинанда III, био велики поштовалац уметности и предано је радио на развоју и ширењу културе и науке. *Musurgia Universalis* (1650) А. Кирхера је њему посвећена и познато је да је током њеног настајања био упознат са Фробергеровим присуством у Риму.

⁹ *Ulisse nell'isola Circe* је прва опера изведена на територији Јужне Холандије, уприличена поводом венчања Марија Ане од Аустрије (ћерке Фердинанда III) и Филипа IV

¹⁰ Rudolf Rasch, „Jochan Jacob Froberger's travels 1649-1653” у *The Keyboard in Baroque Europe*, edited by C. Hogwood, (Cambridge: Cambridge University Press, 2003): 28

(Balthasar Erben), један од Фробергерових ученика, даје податак да је пут његовог учитеља водио кроз велики број градова, од којих наводи Нирнберг, Вирцбург, Хајделберг, Франкфурт, Бон, Келн, Дизелдорф, Брисел, Зеланд, Барбант и Антверпен, као и Енглеску, Француску и Италију. Документација указује да се редослед наведених градова не подудара са Фробергеровим реалним кретањима, али потврђује да је у Париз стигао током јесени 1650. године.

У Паризу је боравио у друштву врских музичара међу којима су били чембалиста и оргуљаш Луј Купрен, као и лаутисти Шарл Флери (Charles Fleury), Денис Готје (Denis Gaultier) и Франсоа Дифо (François Dufault). Током боравка у француској престоници свакако је могао присуствовати неком од тада актуелних наступа Жака Шампиона де Шамбониера (Jacques Champion de Chambonnières) у оквиру серије концерата одржаних у *Assemblée des honnestes curieux*. Једна од потврда Фробергеровог присуства у Паризу налази се у опису концерта одржаног 26. септембра 1652. године, издатог у часопису *La Muza Historique, ou Recueil des lettres en versi*. Француски писац и песник Жан Лоре (Jean Loret) у стиху говори о наступу ансамбла који је чинило више од осамдесет певача и инструменталиста на најразличитијим инструментима, који се одиграо у част „дебелог Немца” (*piffre d'allemand*), оргуљаша у служби цара Фердинанда III и надвојводе Леополда Вилхелма. У академским круговима се сматра да овај опис садржи превише песничких слобода, посебно када је у питању опис ансамбла чија величина и раскош превазилази све познате примере из тог времена. Међутим, опште је прихваћена чињеница да је поменути „дебели” Немац управо Јохан Јакоб Фробергер.¹¹ Након кратког пута до Лондона током јесени 1652. године, где је уметност трпела утицаје Комонвелта, Фробергер се поново нашао у Паризу чији је музички живот бујао упркос рату између Француске и Шпаније и француским грађанским ратовима.

Изложеност различитим музичким традицијама током времена које је Фробергер провео на западу довела је до испољавања посебне врсте изражајности засноване на субјективним доживљајима и емоцијама. Искуства и догађаји са путовања у периоду од 1649. до 1653. године, али и осећања њима изазвана, директно су заслужни за рађање форме и специфичног израза Фробергерових алеманди и ламентација. Из овог периода потичу композиције настале као одговор на напад Лотариншке војске током пута ка Јужној Холандији (*Lamentation sur ce que j'ay esté volé... FbWV 614*), несрећне догађаје на путу ка Лондону (*Plaincte faite à Londres pour passer la Melancolie la quelle se joie*

¹¹ исто, 26

lentement et discretion... FbWV 630), трагичну смрт господина Бланшрошеа (*Tombeau fait à Paris sur la mort de Monsieur Blancheroche...* FbWV 632) и опасну пловидбу Рајном (*Allemande faite en passant le Rhin, dans un barque, en grand péril...* FbWV627). Током боравка у Паризу финансијску подршку му је пружио маркиз од Термеа, те је у том периоду настала и специфична музичка захвалница у форми алеманде, (*Allemande faite pour remercier Monsieur Marquis de Termes des faveurs et bien faits de luy receüs à Paris*), док је жига из исте партите музичка представа кардинала Мазарена, чији је маркиз био противник (*Gigue nommée la rusée Mazarinique (NB. lentement avec discretion comme le reteur de M' le Cardinal Mazarin à Paris)*, FbWV 613).¹²

Од априла 1653. године, Фробергер се поново налази на платном списку Бечке царске капеле. Повратак ка Бечу га је водио преко Регенсбурга, где је Фердинанд III сазвао Царску скупштину која је трајала током 1653/54. године. Том приликом је Фердинанд IV, најстарији син Фердинанда III, крунисан за краља Светог римског царства и самим тим озваничен као наследник царског трона. Нажалост, неочекивано је преминуо од великих богиња свега неколико месеци касније. Фробергер је чину крунисања посветио алеманду из Партите и Де дуру (FbWV 611), док је ламентацијом која припада Партити у Це дуру (FbWV 612) одао последњу почаст прерано преминулом краљу. Обе композиције се налазе у склопу аутографа *Libro Quatro* из 1656. године, који је композитор уз посету даровао цару Фердинанду III. Као и *Libro secondo*, ова збирка је корићена позлаћеном кожом са утиснутим грбом Хабзбуршке породице и садржи величанствене калиграфске слике које представљају читаво богатство алегориских симбола. Зигберт Рампе, редактор најновијег комплетног издања Фробергеровог опуса (*Neue Ausgabe sämtlicher Werke*), сматра да присуство визуелне и музичке симболике у збирци посвећеној владару сугерише да је њихов однос превазилазио професионалне оквире.¹³ Ипак, убедљивију потврду дубине њиховог односа, као и поштовања које је композитор осећао према свом дугогодишњем мецени, свакако представља ламентација коју је Фробергер написао поводом смрти цара Фердинанда III 1657. године (*Lamentation faite sur la tres douloureuse mort de Sa Majeste Imperiale, Ferdinand le Troisième, et se jouue*

¹² За комплетан списак досада познатих Фробергерових програмских композиција и изворе у којима се налазе погледати David Schulenberg, „Crossing the Rhine with Froberger”, у *Fiori Musicali. Liber amicorum Alexander Silbiger*, edited by Claire Fontijn with Susan Parisi, (Sterling Heights, Michigan: Harmonie Park Press, 2010): 276, 277

¹³ Rampe, Vol. II, Preface у *Keyboard and Organ Works from Autograph Sources, Libro Quarto (1656) Libro di capricci, e ricercate (ca.1658)*, (Kassel: Barenreiter, 2014): XX-XXI

lentement avec discretion, FbWV 633), која представља једно од композиторових најпотреснијих и најкомплекснијих дела.

Трећи сачуван аутограф *Libro di capricci, e ricercate* (ca. 1658), Фробергер је посветио Леополду I, другом сину преминулог цара и новом наследнику царског трона. Верује се да је збирка сачињена у журби, будући да нема калиграфских декорација¹⁴, као и да је у посвети Леополд I исхитрено насловљен царем, иако у то време још увек није био званично крунисан. Преузимање царске титуле одложено је чак петнаест месеци након смрти Фердинанда III због противљења француског краља Луја XIV, Језуитског реда, али и многобројних немачких принчева на челу са моћним надбискупом од Мајнца. Након дуго чеканог преузимања царске титуле, упркос покорности композитора израженој у посвети аутографа, Леополд I је Фробергера отпустио из царске службе. Претпоставља се да су разлози били првенствено политичке природе, с обзиром на Фробергерове јаке везе са Језуитским редом и двором надбискупа од Мајнца, с тим да су Фробергерова музичка усмерења такође могла имати утицаја на такву одлуку. Наиме, Леополд I је био велики поштовалац италијанске опере, која је за време његове владавине постала централни жанр световних активности дворске капеле. Финансије намењене музици, осиромашене након Тридесетогодишњег рата, радије је трошио на многобројне оперске продукције, чији је реторички потенцијал најбоље могао истаћи сјај и вечичанственост племенитог патрона и за које Фробергер очигледно није сматран битним фактором.

Не постоје конкретни подаци о Фробергеровим кретањима у периоду од 1658. до 1664. године, али се претпоставља да је неко време провео у Паризу под протекцијом старог мецене, маркиза од Термеа. Верује се да је у том периоду настала једна од Фробергерових најличнијих композиција, *Медитација о мојој будућој смрти...* (*Meditation, faite sur ma mort future, la quelle se joie lentement avec Discretion à Paris 1 May Anno 1660*, FbWV 620). Политичке промене у Паризу крајем 1661. године су неповољно утицале на финансије и позицију Фробергеровог покровитеља, те је композитор прихватио понуду принцезе Сибиле од Виртемберга и последње године провео у Херикорту у близини Мобелара у источној Француској, као њен учитељ и присан пријатељ. Упркос чињеници да у Штутгарту не постоји сачувана документација у којој се помиње Јохан Јакоб Фробергер пре одласка у Беч, као ни после, верује се да је

¹⁴ Постоји могућност да калиграф Ј. Ф.Саутер није могао бити на располагању Фробергеру из више разлога, али и да комуникација са будућим царем није могла функционисати на том нивоу

током година ипак очувао везу са Виртембершким двором. Већину информација о годинама проведеним у Херикоту знамо из кореспонденције коју су водили Фробергер, принцеза Сибила и Константин Хојгенс (Constantijn Huygens), познати холандски песник и интелектуалац тог времена. Иако су се Фробергер и Хојгенс срели само једном на двору принца-надбискупа од Мајнца 1665. године, њихова жива кореспонденција била је актуелна годинама пре тог сусрета и наставила се све до композиторове смрти.

Јохан Јакоб Фробергер је преминуо у мају 1667. године у Херикоту након јаког шлога или срчаног удара. Предосетивши смрт, дан раније је принцези Сибили дао златни новичић за гробно место, милостињу за сиромашне и захвалницу слугама у замку. Према сопственој жељи, сахрањен је у католичкој цркви у Бавилиеру, малом месту близу лутеранског Херикота. Хојгенс га је описао као великог човека љубазног према свима, несвакидашњег ума и чудесне уметности, док је принцеза Сибила истицала његов смисао за хумор и скромност, као и искреност, верност и преданост педагошком раду.

I.2 Фробергеров опус

Јохан Јакоб Фробергер се сматра једним од покретача развоја инструменталне музике у ери доминације вокалне музике, као и водећом фигуром у развоју музике за клавијатурне инструменте. Иако је рођен у Штутгарту и велики део свог радног века провео у служби Светог Римског царства, Фробергер се не може сматрати типичним представником немачке музичке традиције. Такође, упркос популарности италијанске музичке традиције на царском двору и вишегодишњем боравку у Риму, не може му се приписати ни да је у потпуности усвојио карактеристике овог стила. Његов космополитски дух, као и могућност да посети велики број европских земаља утицали су на стварање својеврсног интернационалног стила који представља симбиозу немачких, италијанских и француских утицаја.

Фробергер је писао скоро искључиво музику за клавијатурне инструменте, од чега је данас сачувано око две стотине композиција. Већина потиче из периода од 1649. до 1660. године, што је релативно кратак период у односу на композиторов целокупан стваралачки век. Недавно пронађен аутограф који носи информације о Фробергеровом зрелом стилу, препознатом у неколико композиција насталих у последњим годинама пред смрт, нажалост, још увек није доступан јавности. Ипак, увек остаје вероватноћа да

ће у годинама које предстоје бити откривен још неки део Фробергерове заоставштине који може употпунити слику о његовом стваралачком опусу.

Према досадашњим сазнањима, Фробергерово дело се може поделити на три генералне категорије: токате, полифоне композиције и свите игара. Оно што подвлачи разлику међу овим категоријама, где у свакој преовладава утицај одређене националне традиције, јесте коришћење другачијег система нотирања за сваку од њих. Токате, свакако према узору на токате Ђиролама Фрескобалдија и Микеланђела Росија, записане су складу са италијанским начином нотирања у оквиру кога горњи линијски систем има шест линија, а доњи седам. Овакав начин записивања јасно дефинише које ноте су намењене којој руци, што даље утиче на избор прсторедра и артикулацију карактеристичну италијанској токати, која се сматра једним од првих идиоматских жанрова за клавијатурне инструменте.



Слика 4. Токата FbWV 110 (*Libro Quatro*) – италијански начин нотирања

Уз извесне измене у приступу интерпретацији, све токате се подједнако успешно могу изводити и на чембалу и на оргуљама.¹⁵ Токате италијанског типа генерално карактерише контраст слободних, импровизационих одсека са одсецима слободне имитативне полифоније, јасно дефинисаног ритма и живог карактера. У Фробергеровим токатама импровизациони одсеци су ти који носе карактеристике његове оригиналности. Форма је јасније одређена него у Фрескобалдијевим токатама, за шта може бити заслужна систематичност присутна у немачкој традицији која је представљала основе Фробергеровог музичког образовања.

Полифоне композиције, у које спадају фантазије, ричеркари, каприча и канцоне, записане су такозваном „отвореном нотацијом”, у оквиру које се сваки од гласова налази у засебном линијском систему. Фробергер је комплексност полифоног вођења раширио по узору на збирку Замуела Шајта (Samuel Scheidt) *Tabulatura nova* из 1624. године. Шајтова збирка представља пресек севернонемачких полифоних техника, начињен првенствено у едукативне сврхе. Читање овакве нотације захтева врхунско сналажење у вишегласним партитурама, али се мора имати у виду да сам Шајт у предговору збирке саветује да се за потребе јавног извођења композиције препишу у стандардни вид немачке табулатуре.¹⁶

У свим Фробергеровим полифоним композицијама препознатљив је утицај стила *prima prattica*, који је у различитим варијантама био распрострањен широм германских земаља. Фантазије и ричеркари у Фробергеровом опусу имају скоро идентичну форму, базирану на спорим, неутралним темама које подлежу елегантном и разноврсном контрапунктском раду. Канцоне и каприча су засновани на вариационом принципу који се спроводи кроз више одсека и такође су веома слични према форми. Изабране теме су значајно ведријег и живог карактера, што не умањује озбиљност са којом Фробергер приступа контрапунктском раду, који је, иако релативно конзервативан у оквиру поменутих форми, генерацијама служио као узор.

¹⁵ Две токате са назнаком *da sonarsi alla Levatione*, специфично су намењене извођењу током мисе, што указује да их је потребно изводити на оргуљама. Ипак, њихов запис не искључује могућност извођења на чембалу, што је у данашње време прихваћена пракса. *Toccata V da sonarsi alla Levatione* FbWV 105 је била једна од обавезних композиција прве етапе интернационалног чембалистичког такмичења *Jurov* 2012. године у Синсинатију (САД)

¹⁶ Butt, „Germany and Netherlands”, у *Keyboard Music before 1700*, edited by A. Silbiger. (London: Routledge, 2004): 176.



Слика 5. *Fantasia Sopra Ut Re Mi Fa Sol La (Libro Secondo)* - „отворена нотација”

Полифоне композиције имају чврсту везу са вокалном традицијом. Међутим, Фробергеров приступ овој вишегласној структури указује на даље истраживање хармонских склопова и температураја доступних искључиво на инструментима са диркама. Неколико ричеркара из Фробергеровог опуса превазилази уобичајене температураје тог времена (различите варијанте $\frac{1}{4}$ минтон температураје), из чега се може закључити да је експериментисао са температурајама блиским једнако темперованом систему. Овакве тежње су из практичних разлога приступачне искључиво на чембалу, где се релативно лако и брзо могу прилагодити штимови, те се интерпретација поменутих композиција везује искључиво за овај инструмент.

За разлику од претходно поменутих жанрова композиција које се у већини случајева подједнако успешно могу изводити различитим видовима клавијатурних инструмената, Фробергерове свите игара су дефинитивно намењене чембалу. Још од најранијих примера овог жанра, Фробергер је игре бележио у два система од по пет линија, начином у то време познатим као „француска нотација”, а данас као стандардни вид нотирања музике за клавијатурне инструменте. Инспирацију за бављење овим жанром Фробергер је нашао у музици француских лаутиста, чија су спонтаност

прелудирања и техника разлагања акорада послужиле као основ за вишегодишње плодносно истраживање изражајних потенцијала чембала.

Стандардизација контрастних националних игара које чине свиту је дуго сматрана највећим достигнућем Фробергеровог стваралаштва. Иако му се не могу приписати свеукупне заслуге, свакако се може узети као један од пионира овог жанра. Међу Фробергеровим раним свитама, уобичајен је био редослед три игре – алеманде (Немачка), куранте (Француска) и сарабанде (Шпанија). У даљем развоју, жига (Енглеска) је постала саставни део овог следа, с тим да је Фробергер углавном постављао одмах након алеманде, као други став свите (алеманда – жига – куранта – сарабанда), супротно касније установљеном редоследу у оквиру којег се жига налази као последњи став. Фробергер их није означавао групним називом, већ је њихово јединство дефинисао заједничким тоналитетом, инсистирањем на поменутиим групацијама игара, а понекад и тематским материјалом који повезује ставове. У већини постхумних и савремених издања Фробергеровог дела, овакав след игара је називан свита, док се у земљама немачког говорног подручја до краја 17. века искључиво налазио под називом партита.¹⁷ Од четири регуларна играчка става који чине базу Фробергерове свите, у приступу алеманди се може наћи оно што га издваја као специфичног и оригиналног композитора свога времена. Далеко од иницијалне играчке функције, алеманда је у Фробергеровим рукама постала основ симбиозе европских музичких стилова, носећи у себи слободу импровизације италијанске музичке традиције, спроведену кроз идиоматски третман изломљених акорада карактеристичан француском лаутском стилу и прожету суптилним контрапунктом, који представља зачетке идеје сложене мелодије, једне од најбитнијих тековина немачке музике позног барока.

I.3. Рађање форме слободне алеманде

Почетна позиција коју је алеманда у свити носила, утицала је на профилисање њене улоге као уводне композиције слободног хармонског тока и импровизационог карактера. Оваква слобода у извесном броју Фробергерових алеманди, довела је до формирања посебног тела композиција изузетне експресивности у које је Фробергер уткао програмске елементе и симболичке музичке гестове, стварајући аутентичну форму

¹⁷ Rampe, Vol. I Preface, XXXIX

музичког приповедања. Генерално гледано, већина музике 17. века представљала је неки вид комуникације који је у односу на специфичан стил или жанр композиције комуницирао на различитим нивоима.

Полифоне композиције су се великим делом ослањале на ранију вокалну духовну традицију. Владање контрапунктом представљало је вештину којом је композитор у музику уносио „божански ред и хармонију” и код слушаоца изазивао покорност и поштовање (*prima prattica*). Међутим, музички идеал који су Качини и Монтеверди поставили у жижу интересовања око 1600. године, увео је нове тенденције у развој вокалне музике, што је аутоматски утицало и на усмерење инструменталне музике (*seconda prattica*). Монодија, која је настала по узору на античку драму, технички је захтевала *basso continuo* пратњу која је као сенка пратила експресију вокалне деонице, истражујући финесе афективности и декламаторног стила. Наравно, солистичке инструменталне деонице су тежиле имитацији оваквог вида музичке изражајности. Фрескобалдијеве токате су, према његовим речима, требале представљати инструментални еквивалент нових вокалних тенденција, постављајући као идеал експресију модерног стила, односно идеју да музика мора дотаћи ум слушаоца.¹⁸

[...] пракса у модерним мадригалима, иако компликована, постиже се променом пулсације, час споро, час брзо, понекад чак задржано у ваздуху, руковођено афектима или значењем речи. У токатама сам се потрудио да буду испуњене разноврсним пасажима и афектима. (Toccate e partite I, Rome, 1615)

Овакав поглед јасно истиче нови музички фокус, који је у складу са хуманистичким тенденцијама усмерен на човека, односно комуникацију људских осећања и страсти. Токате се могу разумети као прелазна форма између духовне и световне музике. Њихови полифони одсеци их чине морално погодним и оправданим за извођење у оквиру мисе, док импровизациони одсеци дозвољавају слободу музичке инвенције, представљајући различите афекте кроз спонтаност импровизације и инструментални виртуозитет.

Свите игара су одувек сматране искључиво световном инструменталном формом, дуго везиваном уз лаку забаву и пратњу плесу, без тежње ка било каквој врсти дубљег смисла и садржаја. Узлет у развоју овог жанра догодио се у тренутку у коме је циркулација музичара широм Европе постала уобичајена, што је развило свест о националним стиловима, а њену разноврсност пријемчиву свима. Неформалност свите

¹⁸ Yoon Kyung Park, „Seventeenth-century musical fantasy” (Phd. diss., University of Glasgow, 2008):136

учинила ју је погодним тлом за истраживање специфичних видова изражајности, како у музичком смислу, тако и у смислу инструменталне извођачке технике. Инспирисан експресивним и реторичким потенцијалом италијанске вокалне музике раног 17. века, као и специфичном сонорношћу и сензибилитетом чембала, које блиско интимном изразу лауте служи хуманистичким тежњама комуникације афеката и емотивних садржаја, Фробергер је култивисао специфични програмски жанр захваљујући коме је алеманда постала подручје истраживања изражајног потенцијала чембала, као и реторичко тежиште свите. Слободни третман алеманде пружио је могућност припајања различитих назива овој форми, те се у оквиру Фробергерових партита такође јавља и као томбо, ламент, ламентација, жалба и медитација. Са техничког и афективног аспекта, све поменуте композиције захтевају идентичан приступ тумачењу музичке изражајности, истражујући формалну и метричку слободу посредством маштовитих одступања од традиционалних норми, испољених кроз разноврсну употребу хармонских разлагања, орнаментацију и ритмичке фигурације, као и изражајну употребу хроматских промена и дисонанце.

I.4. Појам програма у Фробергеровом опусу

Нова експресивност вокалне музике подстакла је изједначавање сугестивности музичког израза са реторичким излагањем и постављање људских осећања као основног покретача, али и циља сваког вида музичког излагања. Инспирирани променама у домену вокалне музике, инструменталисти су пред себе поставили идентичне циљеве, отварајући на тај начин ново подручје уметничког истраживања. Као један од првих композитора који се упустио у истраживање идиоматских потенцијала чембалистичког израза и технике, Фробергер је искористио сугестивни потенцијал који носе речи, додајући програмске називе слободним алемандама као би назначио порекло уметничке инспирације и истакао присуство одређеног вида реторике.

Програмски називи у оквиру Фробергерових композиција представљају иницијално средство којим се интерпретатор, али и слушалац упознају са атмосфером и осећањем које чини основу музичком излагању. Фробергер програмом сугерише посвете или осећања изазвана субјективним размишљањима или догађајима, која посредством развијене идиоматске извођачке технике и употребом музичко-реторичких гестова и симбола претаче у аутентичан вид чембалистичке изражајности. Саставни део програма

чини и Фробергерова сугестија о приступу интерпретацији. „Свира се полако и уз дискрецију” (*se joüe lentement avec discretion*), опис је који у оквиру Фробергеровог програмског опуса означава лаган темпо и интерпретативну слободу, односно усмерава извођача на приступ музичком излагању који мора бити заснован на експресији која превазилази очекивану форму алеманде и прецизност записаног ритма. Потреба да се истакне пожељан приступ нотном запису подвлачи Фробергерову инвентивност и чињеницу да овакав приступ инструменталном излагању није био у складу са устаљеним нормама тог времена. Поменута ознака, уз понеку варијацију попут „свира се веома полако и без обраћања пажње на метрику” (*se joüe fort lentement, à la discretion sans obserueur aulcune mesure*), јавља се у скоро свакој Фробергеровој композицији програмског назива. Највећи део композиција које носе програмске називе налази се на позицији првог става партите, изузев две ламентације које стоје као независне композиције. У питању су посмртне посвете цару Фердинанду III и лаутисти господину Бланшрошеу, који је био Фробергеров близак пријатељ. Атмосфера трагедије и емотивна тежина реторичких гестова у оквиру ових композиција чини их независном целином којој не приличи припајање играчких ставова.

I.5 Извори

Тумачење литературе која потиче из 17. века захтева свест о њеној несталности и несавршености њеног нотног записа. Период у коме је Фробергер живео и стварао сведочи о еманципацији инструменталне музике, развоју идиоматског приступа компоновању и записивању музике који је узео маха широм Европе. Неопходно је разумети да сви доступни материјали представљају само део музичког процеса, односно забележени тренутак у развоју музичке уметности, који у себи крије много више од онога што је у датом тренутку могло бити записано. Манускрипти и штампана издања, упркос сложеним захтевима које могу поставити пред савременог извођача, представљају непроцењив документ музичке историје и основу сваког интерпретативног истраживања.

Свега четири аутографа и неколицина пронађених манускрипата чине доступно тело Фробергеровог опуса, уз претпоставку да је велики део његових композиција заувек изгубљен. Збирке *Libro Secondo* (1649), *Libro Quatro* (1656) и *Libro di Capricci e Ricercate* (1658) представљају једине доступне аутографе (манускрипте писане ауторовом руком)

и налазе се у Аустријској националној библиотеци, док се њихов садржај може наћи у оквиру више различитих савремених издања. Прво историјско штампано издање Фробергерових композиција издато је тек двадесет шест година након његове смрти. Лудвиг Буржат (Ludwig Burgeat), трговац књигама и издавач из Мајнца, 1693. године је издао антологију Фробергерових композиција која је доживела неколико реиздања. Избор од десет свита издат је од стране Естиена Рожера (Estienne Roger) у Амстердаму 1698. године, а затим и Пјера Мортиеа (Pierre Mortier) 1709. године.¹⁹ До поменутих издања, Фробергерова дела су се могла наћи једино у манускриптим, уз изузетак хексакорд фантазије објављене 1650. године у оквиру књиге *Musurgia Universalis* Атанасиуса Кирхера.

Став који је Фробергер имао према јавном издавању својих композиција морао је утицати на овакву ситуацију. Последњих година живота, своју музику је делио искључиво са талентованим ученицима и пријатељима. Принцеза Сибила од Виртемберга, која је према Фробергеровој жељи наследила његову комплетну имовину, морала је да се обавезе да неће објављивати нити делити његову музику, уз изузетак композиција које су већ биле у циркулацији. Сматрао је да велики број људи неће умети да разуме иновативни нотни запис, уколико не постоји могућност да их композитор лично упуту у тумачење и специфичан стил интерпретације.²⁰ Оваква сведочанства донекле објашњавају релативно мали број сачуваних композиција, али и подвлаче потребу за посебном пажњом и информисаном приступу интерпретацији Фробергерове музике.

Приликом припремања новог издања целокупног Фробергеровог опуса, темељно истраживање извора које је Зигберт Рампе спровео, довело га је до закључка да сви сачувани манускрипти и постхумна издања иницијално потичу из композиторових рукописа и копија које је лично одобрио, као и да се преписане верзије могу сматрати верним копијама оригинала. Наравно, када су рукописи у питању, увек се мора водити рачуна о потенцијалним грешкама у тумачењу оригиналног нотног текста или његовом записивању, што доста зависи од професионалности и мотивације преписивача. Такође, субјективна интересовања као и ниво музичког образовања особе која преписује или сакупља материјал могу значајно утицати на профилисање садржаја манускрипта у

¹⁹ Ова збирка се може наћи у савременом ре-издању из 1988. године уз предговор Роберта Хила (Robert Hill), New York:Garland 1988.

²⁰ G. B. Sharp, „J. J. Froberger: 1614-1667 a link between the Renaissance and the Baroque”, *The Musical Times* CVIII (1967):1904

смислу жанра, али и других информација које утичу на тумачење нотног записа, попут лигатура, украса, метричких детаља, прстореда и наравно, програма.

Разлике на које се може наићи приликом поређења сачуваних извора спадају у оквиру од немарног преписивања, до измена импровизационог типа, које не би биле стране било ком компетентном извођачу тог времена. Један од могућих разлога разлика међу записима истих композиција јесте њихово бележење према сећању, што је била уобичајена пракса 17. века. Поред тога, сматра се да се Фробергер током времена одређеним композицијама враћао више пута уносећи измене, те разлике у записима потичу од композитора лично и све њихове варијанте се могу сматрати легитимним. Битно је истаћи да поменуте разлике не утичу суштински на перцепцију композиција. Генерално гледано, у времену у коме идентична репродукција није представљала идеал, већина разлика међу изворима вероватно не би била ни примећена.

Са друге стране, када је у питању литерарни програм Фробергерових композиција, разлике међу изворима су упечатљиве. У оквиру сачуваних аутографа ни једна композиција не носи програмски назив, уз изузетак Ламентације поводом смрти Фердинанда IV која се налази у оквиру Партите у Це дуру (FbWV612) из збирке *Libro Quatro*. Међутим, визуелна симболика присутна у калиграфски украшеним називима ставова последње две партите из поменуте збирке сведоче о присуству ванмузичког садржаја. Известан број сачуваних манускрипта, како и поменута штампана издања Фробергерових композиција са краја 17. и почетка 18. века, такође не садрже програмске називе. Ипак, неколико каснијих извора доноси литерарне програме који у различитом обиму и на различит начин описују догађаје, посвете или инспирацију одређеног броја слободних алеманди и ламентација. У те изворе спадају манускрипт *Sing-Akademie* у Берлину (SA 4450), *Bulyowsky manuscript* (Bulyowsky 1675), *Hintze manuscript* (HM), *Minoritenconvent manuscript* (WMin 743) и *Manuscript Bauyn* (MB).

Манускрипт SA 4450 је део музичке архиве *Berlin Sing-Akademie* која је 1999. године пронађена у Кијеву. Садржај овог манускрипта, као и педантна рука преписивача донели су одговоре на могобројна питања у вези Фробергерове биографије и хронологије његовог дела. Такође, прецизан запис ритмичких детаља карактеристичног изломљеног стила (*style brisé*), као и програми композиција записани на француском језику, не само да су потврдили и допунили информације сакупљене из других поменутих извора, већ су овај манускрипт поставили на прво место према важности за изучавање Фробергеровог стила, нарочито када су у питању композиције са програмским називима. Савремено издање SA 4450, у редакцији Питера Вулнија (Peter

Wollny) може се наћи под називом *Johann Jakob Froberger – Toccaten, Suiten, Lamenti*. Значајна карактеристика овог издања јесте да садржи факсимил манускрипта, као и савремену транскрипцију, што је веома корисно извођачу, односно истраживачу заинтересованом за изучавање финеса нотног записа.

Манускрипт *Bulyowsky 1675* потиче из Стразбура из 1675. године. Редактор савременог издања из 1999. године, Рудолф Раш је идентификовао оргуљаша и теоретичара Михаела Булиовског као особу која је начинила копије, због чега манускрипт и носи његово име, иако се може наћи и под називом „Дрезденски манускрипт”.²¹ Манускрипт садржи тринаест Фробергерових партита, од којих су две обележене ознаком „из аутографа” (*ex autographo*). Поменуте партите не потичу из аутографа који су данас познати, што указује на то да је Булиовски имао приступ некој од композиторових збирки које нису биле у јавној циркулацији. Иако је остатак збирке хетероген, сакупљен из различитих извора, овај манускрипт се сматра значајним јер садржи белешке програмског карактера које су се до проналаска SA 4450 могле наћи једино у овом извору.

Манускрипт *Hintze* (HM) је име добио према извесном Фрицу Хинцу (Fritz Hintze) у чијем је поседу био до 1938. године, када је припао Музичкој библиотеци Јејл универзитета у Њу Хејвену (Конетикат, САД). Јавности је постао доступан 1960. године посредством Фридриха Вилијама Рајдела. За овај манускрипт насловљен *Französche Art/Instrument Stückelein* (Инструменталне композиције у француском стилу) се верује да је писан руком Матијаса Векмана. Садржи избор композиција Јохана Каспара Керла, Балтазара Ербена, Пјера ла Бара (Pier la Barre) и Ж. Ш. де Шамбонијера, међу којима се налазе и два става партите FbWV 61 1a, које је Фробергер послао Векману након њиховог дуела на Дрезденском двору 1649. године. Значај овог манускрипта лежи у чињеници да су поменуте композиције записане тако да садрже детаљно уписану орнаментацију, што није случај са осталим записима, како би Векман могао добро изучити Фробергеров стил извођења.²²

Манускрипт *Minoriten* (WMin 743) припада музичкој архиви манастира *Minorite* у Бечу (*Archiv der Minoritenkonvent, Vienna*), коју су калуђери сакупљали од почетка 17. века. Садржи солидан број Фробергерових композиција, за чије преписе се према њиховом квалитету сматра да потичу из Фробергерових аутографа. Велика је

²¹ Налази се у власништву *Sächsische Landesbibliothek* у Дрездену од 1997. године.

²² Siegbert Rampe, Vol. III, „Preface” у *Keyboard and Organ Works from Copied Sources Partitas and Partita Movements, Part 1* (Kassel: Barenreiter, 2002): LXX

вероватноћа да копије потичу из личне библиотеке Фердинанда Тобиаса Рихтера (Ferdinand Tobias Richter) који је од 1683. године био оргуљаш Бечког двора. Присуство опширних описа појединих композиција (једини извор у коме се програми јављају на латинском језику) потврђује да манускрипт води порекло од извора блиског Фробергеру, упркос великом броју грешака и пропуста у нотном тексту. До појаве SA 4450, манускрипт *Minoriten* је био једини извор два ремек-дела Фробергеровог опуса, ламенатција посвећених Фердинанду III (FbWV 633) и лаутисти Бланшрошеу (FbWV 632). Овај манускрипт је такође заслужан за првобитну идентификацију алеманди које описују Фробергерове несреће на путу кроз Холандију (FbWV 614) и ка Лондону (FbWV 630).²³

За *Vauyn* манускрипт (MB) се претпоставља да је потекао из Париза, с обзиром на то да не постоји други град у коме би могао постојати континуирани приступ музичком материјалу који чини један од највећих извора музике француских клавсениста 17. века. Чине га три тома, од којих први садржи 126 композиција Ж. Ш. де Шамбонијера, други 135 композиција Луја Купрена, док се у трећем налази избор од 100 композиција различитих композитора из Француске, Италије и Енглеске, укључујући и 23 Фробергерове композиције. Све композиције су писане руком истог преписивача и спекулише се да овај манускрипт чине преписи дела личне библиотеке Луја Купрена.²⁴ „Боан манускрипт” представља један од најзначајнијих извора Фробергерове музике, не само због великог броја његових композиција за које се сматра да су настале током боравка у Паризу, већ и због потврде да је неколико композиција, ако не и све, потекло из композиторових личних копија.

Прво модерно издање комплетног Фробергеровог опуса датира још из 1903. године. У питању је *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* (DTÖ) издање у редакцији Гвида Адлера (Guido Adler), које се данас сматра застарелим у контексту тумачења извора и извођачког стила. Хауард Шот (Howard Schott) у својој дисертацији „Критичко издање дела J. J. Фробергера” из 1979. године, која прати друго по реду модерно издање (*Œuvres complètes pour clavecin* Vol. I 1979, Vol. II 1992), објашњава принцип према коме би модерно издаваштво требало да се влада. Он за своју редакцију каже да ће пре или касније бити превазиђена, јер опуси великих композитора морају константно бити ревидирани у складу са новим открићима. Ово се релативно брзо испоставило као

²³ Alexander Silbiger, „Tracing the Content of Froberger's Lost Autographs”. *Current Musicology* 54 (1993): 19

²⁴ Rampe, Vol. I, „Preface”, XXXII

исправно виђење процеса, имајући у виду Шотов веома субјективан редакторски приступ одабиру композиција и прилагођавања нотног записа савременом извођачу, као и неколико извора који су постали доступни тек крајем двадесетог века.

Најскорије издање Фробергеровог до данас познатог опуса јесте *Johann Jacob Froberger - Neue Ausgabe sämtlicher Werke* у редакцији Зигберта Рампеа, започето још 1993. године. У седам томова оно окупља комплетан инструментални опус, укључујући и новооткривене изворе, као и дела сумњиве аутентичности и она која постоје у више верзија. За свој циљ Рампе је поставио формирање издања које пружа свеобухватне информације о Фробергеровом делу на начин који може задовољити интересовања аматера, али и потребе професионалног извођача или музиколога, чије је раздвајање свесно избегнуто. Извори су пренети у модерну нотацију уз објашњење измена оригиналних записа. На местима где постоје разлике у изворима, варијанте су постављене паралелно, што обезбеђује релативно лако упоређивање. Поред нотних записа композиција, ово издање садржи и опширан критички текст о Фробергеровој биографији, аутографима и другим изворима, као и увид у принципе извођачке праксе. У последњем, VII тому, Рампе даје комплетан списак познатих Фробергерових композиција систематизован према ознаци FbWV²⁵ и броју додељеном у односу на жанр композиције.

Поменути каталог садржи и ознаке композиција из четвртог Фробергеровог аутографа чије се порекло држи у тајности, као и подаци о купцу коме је 2006. године припао на Сотби (*Sotheby*) аукцији у Лондону. Међутим, њихов нотни запис се не може пронаћи ни у једном издању. Садржај аутографа је детаљно описан у аукцијском каталогу²⁶, док је његово копирање и темељније истраживање онемогућено до даљњег. Боб ван Аспрен (Bob van Aspren), холандски чембалиста и стручњак за рану музику, имао је прилику да присуствује презентацији манускрипта као и дозвољен период од три дана да прегледа његов садржај. Уз 15 до сада непознатих комада, овај аутограф садржи и једине оригиналне рукописе *Медитације о мојој будућој смрти* (FbWV 620) као и *Ламенатације настале поводом изузетно потресне смрти његовог царског височанства Фердинанда III* (FbWV 633). Међу до сада непознатим композицијама се

²⁵ FbWV је скраћеница за *Verzeichnis sämtlicher Werke Johann Jacob Froberger*, што у преводу значи Списак свих дела Јохана Јакоба Фробергера.

²⁶ Simon Maguire, „Johann Jacob Froberger: A Hitherto Unrecorded Autograph Manuscript”, *Journal of Seventeenth-Century Music* 13.1(2008), <http://sscm-jscm.org/v13/no1/maguire.html>

налазе тужбалица за принцезу Сибилу (FbWV 657) и медитација поводом њене будуће смрти (FbWV 658), као и ламентација поводом смрти њеног супруга војводе Леополда Фридриха од Виртемберга 1662. године (FbWV 659), чији датум потврђује да целокупна збирка датира из последњих година Фробергеровог живота и да је можда једини сачувани извор композиција које представљају његов зрели стил, који се према ван Аспреновим речима удаљио од претходног реторичког израза и приближио раскошности и апстракцији неметричких прелудијума француских клавсениста. Ван Аспрен скреће пажњу на значај овог открића за даље истраживање Фробергеровог опуса и разумевање његовог аутентичног израза и са негодовањем коментарише недоступност збирке јавности. Нажалост, ситуација је до данас остала непромењена.

II. ИМПРОВИЗАЦИЈА

II.1. Импровизација, композиција, интерпретација

Током ренесансе и барока, чин стварања музике представљао је комплексну активност која је обједињавала импровизацију, композицију и интерпретацију, нарочито када је у питању репертоар који припада првом таласу еманципације инструменталне музике. Како су нова дела била у константној потражњи, могућност тренутне инвенције била је иницијални показатељ вештине и креативности. Често су се музичари налазили у ситуацији да на лицу места импровизују нову композицију која је касније могла, али није морала бити забележена. Одсуство дефинитивног нотног записа утицало је на константно поновно стварање и трансформацију музичких идеја, што је могућност тренутне инвенције чинило есенцијалном вештином. Импровизација је заправо представљала корен сваке композиције, из чега се може закључити да појмови импровизације и композиције нису били супротстављени, већ су представљали део јединственог процеса.

Данас компоновање музике углавном представља активност одвојену од чина интерпретације, што је довело до ситуације да композитори не морају владати вештином свирања инструмента. Са друге стране, извођачима је фокус померен на достизање врхунског техничког виртуозитета у служби репродуковања туђих музичких замисли. Концепт у коме је стваралачки чин везан за професију композитора, значајно је умањио потребу и интересовање инструменталиста за савладавање вештине импровизације. Иако у смањеном обиму, импровизација је и данас нераскидиво везана уз врхунско владање инструментом и саставни је део џез и популарне музике, али и неизоставни део програма за изучавање историјске извођачке праксе.

Савремене дефиниције импровизације као „свирања без претходне припреме” или „извођења потеклог из тренутне инспирације, без коришћења писане или штампане партитуре, или претходне меморизације”²⁷ истичу спонтаност и тренутну инвенцију као основу чина импровизације. Међутим, предуслов креативне импровизације, односно спонтаног стваралачког процеса у тренутку интерпретације јесте претходно усвајање и савладавање „заната”. Стицање вештине импровизације је дугорочни процес припреме

²⁷ Michael Kennedy, „Improvisation”, *The Oxford Dictionary of Music*, <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199578108.001.0001/acref-9780199578108-e-4586>.

који се односи на грађење и меморисање музичког вокабулара, који је могуће искористити или прилагодити музичком контексту у тренутку реализације. Посматрати импровизацију као збир меморисаних идиома, не умањује њен уметнички потенцијал (сама реч „компоновање” заправо значи састављање целине од постојећих елемената), већ га потврђује уз објашњење шта је неопходно научити. Импровизатор заправо пролази кроз исти процес стварања као и композитор, само убрзано.

New Grove Dictionary of Music and Musicians једноставно али директно дефинише импровизацију „као стварање музичког дела или завршне форме музичког дела током његовог извођења”. Уколико импровизација представља директно компоновање у току извођења, она се може сматрати „апсолутном”, док се елаборација већ постојеће композиције у виду измена и додавања нових елемената назива „релативна” импровизација. Постоји читав низ прелазних форми које сежу од импровизације у реалном времену до интерпретација које својом спонтаношћу одају такав утисак.

Током 17. века уобичајено је било да се жанрови попут фуга, варијација, или фантазија (полифоног типа) импровизују на лицу места. Иако јасном формом и музичком логиком одају утисак пажљивог компоновања, велики број оваквих композиција је настајао као продукт успешне примене меморисаних контрапунктских формула и композиционих принципа. Учење шаблона, музичких формула и правила је представљало саставни део образовања сваког музичара. Са друге стране, слободна форма и спонтаност израза појединих жанрова аутоматски их везују за импровизацију, иако су у потпуности записани. Ипак, њихов нотни запис обезбеђује само део информација неопходан за интерпретацију, док је за постизање одговарајућег израза потребно употребити музичка средства блиско повезана са импровизацијом. Поред неметричких прелудијума француских клавсениста и италијанских токата, у ту групу спада и највећи део Фробергерових композиција са програмским називима.

II.2. Елементи импровизације заступљени у алемандама са програмским називима и ламентацијама Ј. Ј. Фробергера

У почетном периоду еманципације инструменталне музике, поједини композитори су развили специфичан израз чије разумевање захтева комплекснији приступ нотном запису и разумевању његових карактеристика, како би се досегло осећање спонтаности и инвенције неопходно за његову интерпретацију. Фробергеров

интернационални идиоматски стил карактеристичан његовим програмским композицијама од савременог извођача захтева познавање естетике италијанског и француског музичког израза. Слободне алеманде и ламентације припадају групи композиција слободно третираног ритма, метра, контрапункта и форме, те њихова интерпретација пружа велике слободе у оквиру познате извођачке праксе, али и поставља ограничења. Како би се спознали оквири у којима је пожељно трагати за одговарајућом интерпретацијом, неопходно је истаћи елементе Фробергерових програмских композиција који подржавају импровизационе слободе, а то су третман записаног ритма, акордска разлагања и орнаментација.

Рани 17. век се сматра периодом ослобађања, истраживања и нових приступа стилу. У таквом окружењу, одржавање равнотеже између композиторовог нотног записа и инспирисане импровизације извођача, постизало се прецизношћу нотног записа, односно различитим покушајима његове конкретизације.²⁸ Фробергерове слободне алеманде и ламентације записане су веома прецизно, чак ритмички прецизније од већине композиција раног 17. века. Разлог томе био је покушај да се забележи иновативни приступ форми и изразу који се разликовао од уобичајених норми. Ипак, извођачка пракса тога времена била је далеко од метрономског разбрајања ситних нотних вредности. У контексту Фробергеровог специфичног стила, а подржано његовом сугестијом о начину свирања (*à discretion*), забележени музички материјал представља низ изражајних, реторичких гестова, чија егзактност, односно флексибилност, зависи од контекста у коме се налазе и експресивности назначене програмом.

Постављање ритмичких и мелодијских гестова и фразирања у смислен поредак условљено је разумевањем хармонског тока. Супротно уобичајеном принципу у оквиру играчких ставова, у којима је ритам основа мелодијско-хармонске фразе, слободне алеманде и ламентације су засноване на спорој хармонској прогресији, спроведеној разноврсно третираним акордским разлагањима који стварају привид слободне импровизације. Овакав третман музичке текстуре карактеристичан је жичаним инструментима попут лауте, у чијој су техници Фробергер, као и његови француски савременици, пронашли искру за развој идиоматског приступа чембалу. Савладавање технике арпеђирања под називом *style brisé* (изломљени стил), од суштинске је важности за интерпретацију Фробергерове музике, али и за разумевање основних конструктивних

²⁸ Luigi Ferdinando Tagliavini, „The Art of 'Not Leaving the Instrument Empty'”, *Early Music*, Vol. 11, No. 3 (Jul, 1983): 300

елемената великог дела музике намењене чембалу, као и кључног средства изражајности овог инструмента.

Још један веома битан аспект чембалистичке изражајности јесте орнаментација, која се уједно сматра и основним видом импровизиционог приступа постојећем музичком тексту. У комплетном Фробергеровом опусу постоји релативно мали број обележених украса, што никако не подразумева одсуство орнаментације у интерпретацији његових композиција. Имајући у виду лаган темпо који преовладава у слободним алемандама и ламентацијама, додавање орнамената или фигурација је основно средство истицања или продужавања појединих тонова, као и остваривања спонтаности мелодијског тока. Овакав приступ записаном материјалу се подразумева као саставни део уобичајене извођачке праксе 17. века. Ипак, у оквиру Фробергерових програмских композиција налази се значајан број већ исписаних орнамената, преузетих из италијанске вокалне и француске инструменталне праксе. Прецизирање орнамената сугерише композиторову жељу да се одређени гестови нађу у одговарајућем контексту, те их је неопходно тумачити и интерпретирати као носиоце музичко-реторичке експресије.

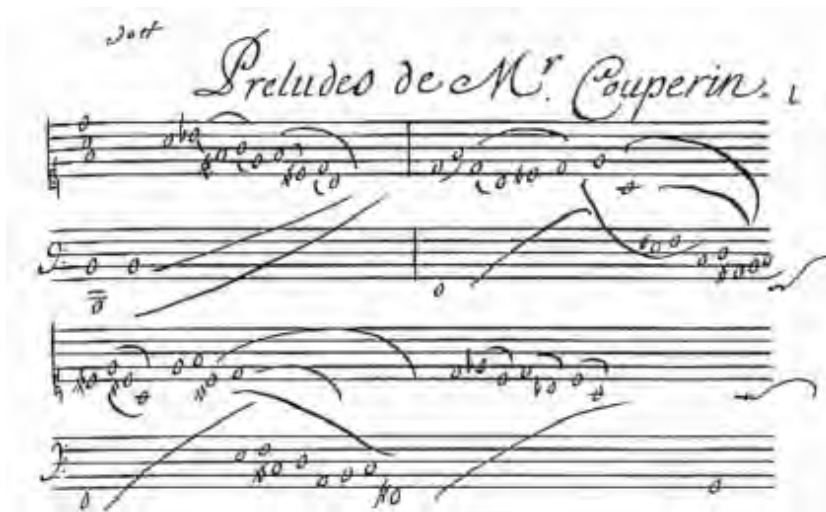
Дакле, доживљај хармонског и ритмичког тока, агогички приступ разлагању акорада, препознавање набоја одређених хармонских склопова и одговарајућег типа експресивности исписаних орнамената препуштени су извођачу, чији фокус поврх свега мора бити постављен на висок ниво музичког укуса, израза и реторичке убедљивости. Сви поменути елементи импровизиције чине саставни део идиоматске чембалистичке технике, чије је изучавање кључно за разумевање и успешну интерпретацију Фробергеровог специфичног израза у оквиру слободних алеманди и ламентација.

II.3. *À discretion* – ритмичке слободе

Полазна тачка интерпретације Фробергерових програмских композиција јесте исправно разумевање ознаке *à discretion*. Она извођачу сугерише метричку слободу, чије формирање препушта његовој дискрецији, односно позива да се музички ток третира према сопственом доживљају. Ипак, дата слобода се не би смела злоупотребити у смислу формирања интерпретације искључиво према музичком инстинкту. Прецизан ритмички запис је потребно уважити и разумети као Фробергеров покушај да забележи свој лични манир свирања, који је од стране његових савременика био препознат као

изузетан. Његов приступ записивању слободних алеманди и ламентација заправо представља једно у низу потенцијалних решења за сугестивно нотирање слободних музичких форми.

Пораст циркулације музике за клавијатурне инструменте средином 17. века, као и све већи број штампаних издања, навео је композиторе инструменталне музике да експериментишу са различитим видовима нотације, како би помогли извођачима који су, уместо личног контакта који је годинама био уобичајена пракса, о њиховој музици сада добијали информације искључиво из нота. Почевши од неметричких прелудијума Луја Купрена, чија је нотација била базирана на искључивој употреби целих нота и комплетном одсуству ознака за ритам, преко прелазних варијанти неметричке нотације са мање или више сугерисаним ритмом, овакав приступ записивању слободних композиција је углавном доносио више забуне, него инспирације. Када је Франсоа Купрен (François Couperin) 1716. године објавио *L'Art de toucher le Clavecin*, закључио је да је неопходно вратити се уобичајеној нотацији, док је интерпретативни приступ записаном нотном тексту подробно објаснио у оквиру литерарне дискусије.



Слика 6. Неметричка нотација Луја Купрена

Композитори су генерално имали све мање стрпљења према невештим интерпретацијама њихове музике, што је великим делом и навело Купрена да се у предговору своје књиге дотакне многих питања интерпретације. Шамбониер је, рецимо, тек пред крај живота пристао да објави збирку својих композиција, не би ли повратио

репутацију за коју је сматрао да је нарушена лошим интерпретацијама.²⁹ Велики број композиција укључених у збирку је већ годинама био у циркулацији, укључујући и копије пуне грешака, што је заправо и потакло композитора да се посвети прецизном записивању и обележавању орнаментације у штампаном издању. Међутим, познато је да је Шамбониер и поред детаљног записа, приликом сваке интерпретације своје музике уносио нове финесе, додајући пролазне ноте, пасаже и разноврсне украсе.³⁰ Његову специфичну извођачку праксу и даље су најбоље могли разумети његови ученици или они који су имали прилике да га чују уживо.

Попут Шамбониера, Фробергер је био забринут поводом начина на који ће његове композиције бити схваћене. Композиторов ученик, Каспар Гриффгенс (Caspar Griefffgens) указао је на то да је Фробергер нерадо давао своја дела било коме осим најталентованијим извођачима, ценећи немогућим да изведу његове композиције уколико их он сам не подучава. Основаност оваквог става је потврђена у једном од сачуваних писама Константина Хојгенса, у коме холандски интелектуалац помиње да је срео музичара у чијем свирању се могао препознати лични Фробергеров утицај и то у најлепшем стилу који је до тада имао прилике да чује.³¹ У другом писму, принцеза Сибила поверава Константину Хојгенсу како је немогуће спознати Фробергерову музику само читајући њен нотни запис, већ је неопходно чути његов лични *à discretion*.³²

Савременом извођачу оваква сведочанства могу деловати обесхрабрујуће. На срећу, постоје и она другачија, која пружају инспиративне информације о Фробергеровом стилу интерпретације и самим тим обезбеђују пут до разумевања основне идеје његовог начина записивања слободног музичког тока. Са годинама, истраживања доносе све више потврда о великом узајамном утицају који су Фробергер и Луј Купрен имали један на другог. Проналазак „Парвил манускрипта” (*Parville MS*)³³ 1968. године, обезбедио је до тада непознат назив Купреновог неметричког прелудијума

²⁹ Шамбониер годинама није желео да објављује своја дела што је потекло од занатског менталитета карактеристичног за тај период. Веровао је да је његово дело на неки начин пословна тајна и да уколико постане јавна, више неће моћи да му обезбеди издржавање. Видети у David Fuller, „French Harpsichord Playing in the 17th Century-after Le Gallois”, *Early Music*, Vol 4, No. 1, (Jan., 1976):129

³⁰ исто, 23

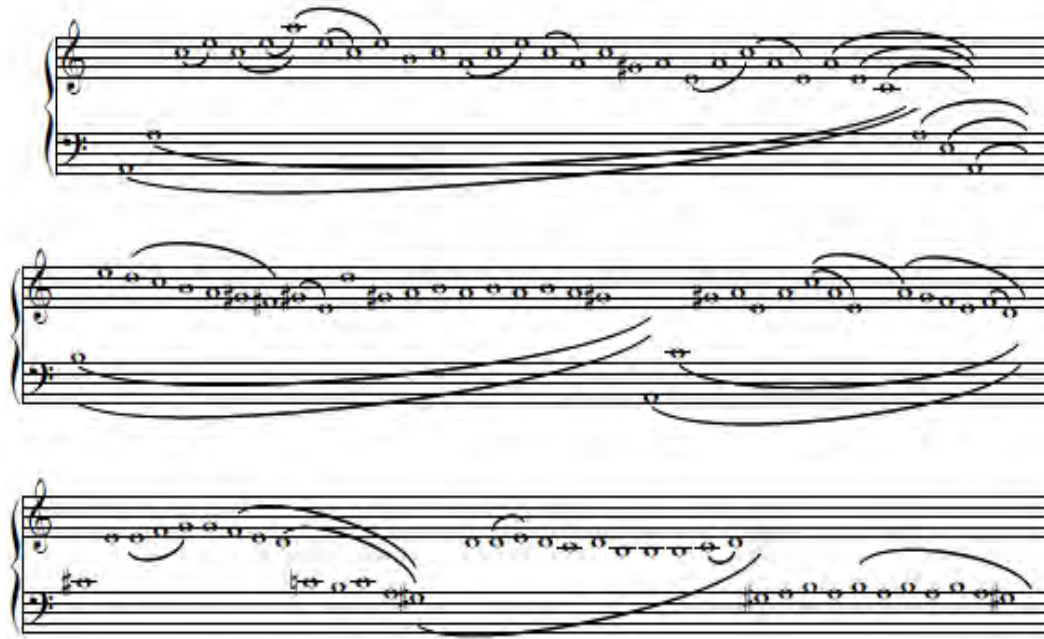
³¹ Paul Collins, *The Stylus Phantasticus and Free Keyboard Music of the North German Baroque* (Aldershot: Ashgate, 2005): 92

³² Butt, „Germany and the Netherlands”, 186

³³ „Парвил манускрипт” је настао око 1670. године и откривен је у Италији 1968. Садржи око 150 композиција, међу којима су дела Данглбера, Шамбонијера и Луја Купрена и неколико анонимних композиција. Поред „Боан манускрипта”, за који се претпоставља да је сачињен од преписа дела личне библиотеке Луја Купрена, „Парвил манускрипт” се сматра једним од најважнијих извора француске чембалистичке музике 17. века

који гласи *Prelude a l'imitation de Mr. Froberger*. Инспирацију за ову композицију Купрен је пронашао у првој токати (FbWV 101) из аутографа *Libro secondo* (1649), која се налази и међу Фробергеровим композицијама у оквиру „Боан манускрипта”. Цитат на самом почетку прелудијума представља богато разложени први акорд који нам јасно предочава идиоматски приступ чембалистичком изразу (Пример 1.), насупрот задржаној хармонији карактеристичној за оргуље (Пример 2.).³⁴

Пример 1. Луј Купрен, Прелудијум бр. 6 (у имитацији г. Фробергера)



Пример 2. Ј.Ј.Фробергер, *Toccata* FbWV 101



³⁴ Davitt Morony, Introduction to *Louis Couperin: Pièces de clavecin* (Les Remparts, Monaco: Éditions de L'Oiseau Lyre, 1985): 5

Још обимнији цитат може се наћи у оквиру Прелудијума бр. 13 (Пример 3.). Ипак, мора се узети у обзир да је Луј Купрен приступио Фробергеровој петој токати (*Toccata [V] da sonarsi alla levatione FbWV 105*) у импровизационом маниру, користећи орнаментацију и артикулацију својствену француском чембалистичком стилу, који не би приличио интерпретацији токате у оквиру католичког богослужења.

Пример 3. Луј Купрен, Прелудијум бр. 13



Пример 4. Ј. Ј. Фробергер, *Toccata V Da sonarsi alla Levatione*



Веома често се извођачима сугерише да је за боље разумевање неметричког записа Луја Купрена пожељно одсвирати Фробергерове прецизно записане композиције. Са друге стране, Купренов неметрички запис у коме је забележена свака нота коју је потребно одсвирати, може нам много тога рећи о Фробергеровом извођачком стилу. Купренови прелудијуми указују на потенцијалан приступ експресивном разлагању акорада и слободи хармонско-мелодијског покрета. Давит Морони (Davitt Moroney), чији је истраживачки рад значајно утицао на разумевање интерпретације неметричких прелудијума, сматра да би неметрички запис могао одговарати Фробергеровим слободним композицијама, чији се ток налик Купреновим прелудијумима неприметно претапа из слободних акордских разлагања у ритмички одређеније мелодијске линије или пасаже.³⁵ Ипак, овакав приступ више би се могао односити на импровизационе одсеке тока, него на форму слободних алеманди и ламентација. Иако је у питању веома сличан интерпретативни третман, наративни подтекст и реторички аспект прецизно записаних ритмичких формула и орнамената оправдава композиторов избор бележења овакве врсте композиција.

Закључак који се из поређења слободних форми двојице композитора може извести јесте да су идентичној проблематици приступили са дијаметрално супротних страна. Одсуство ритмичког аспекта у нотацији неметричких прелудијума Луја Купрена не подразумева одсуство ритма приликом њихове интерпретације, јер свака музика мора имати неку врсту пулсације како би се могла испратити. Такође, Фробергерово инсистирање на прецизности ритмичког записа не сме бити прихваћено *a priori*, јер буквалан третман записаног ритма гуши музички ток и осиромашује звучање инструмента. Његовој интерпретацији се мора приступити као према сугестији покрета којим се може формирати жељена атмосфера или реторички гест.

Сугестија о метрички слободном покрету се можда може лакше може појаснити кроз образложење приступа метричкој и неметричкој интерпретацији прелудијума које је Франсоа Купрена дао у оквиру збирке *L'Art de toucher le Clavecin*. Купрен је слободне музичке форме доживљавао као музичку прозу, неравномерног и разноврсног ритма, блиску изразу који се може наћи у свакодневном говору. Она представља контраст музичкој поезији, односно стиху, чија је метричка одређеност подударна играчким ставовима. Сматрајући способност тренутне слободне импровизације привилегијом

³⁵ исто, 5

малобројних, Франсоа Купрен је понудио извођачима педантно записане прелудијуме у осам тоналитета, о којима је рекао:

*Иако су ови прелудијуми записани метрички, постоји уобичајена пракса која се мора испратити. Објаснићу: прелудијум је композиција у којој се фантазија може ослободити свих записаних правила. Ипак, веома су ретки таленти који имају способност да овакву слободу спроведу у тренутку. За оне који ће посегнути за записаним прелудијумима, неопходно је да их изводе слободно, без додавања сувишне прецизности њиховом покрету; изузев на местима која сам обележио ознаком *mesuré*; усудићу се да кажем, веома често музика (упоређена са поезијом) има своју прозу и свој стих.*

*Један од разлога због којих сам прелудијуме записао метрички је што је на тај начин лакше уочити одговарајућу интерпретацију, било учећи их, било подучавајући.*³⁶

Купрен је извођачима пружио врло педантан запис прелудијума, наглашавајући њихов уводни карактер и необавезну природу. Ипак, ови прелудијуми не остављају простор за сувише лежеран приступ, јер прецизност Купреновог нотног записа која укључује орнаментацију, обиље лигатура, па чак и прсторед (у потпуности неуобичајено за период о коме је реч), обавезује извођача на преданост у изучавању чембалистичке технике и изражајности. Ритмичка слобода коју Купрен наглашава, служи тек да омекша музичку прогресију и тиме обезбеди могућност да се све забележено са лакоћом изведе. Темељан предговор о уметности свирања на чембалу, који генерацијама представља основну литературу за изучавање исправне технике свирања, може нам послужити као упутство по многим питањима која се тичу интерпретације Фробергерових спорих алеманди и ламентација, а посебно када је у питању свирање *non mesuré*, односно *à discretion*.

Наиме, Купрен сматра да Французи имају тенденцију да мешају метар (*mesuré*) и покрет (*mouvement, cadance*). Метар се односи на број и квалитет доба у такту, док покрет зависи од одговарајуће експресије или осећања. Такође каже, да изгледа да се Италијани не базирају превише на дефинисање експресије, док се чини да све француске композиције покушавају да изразе неко конкретно осећање. Како Французи нису формирали систем ознака или симбола којим би пренели своје специфичне идеје, они на

³⁶ François Couperin, F. *L'Art de toucher le Clavecin* (Veb Brietkopf & Härtel Musikverlag Leipzig, 1977): 33

почетку композиције дају што је могуће конкретнији опис онога што желе интерпретацијом да постигну.³⁷

Нема сумње да је Фробергер био под утицајем француске традиције током времена које је провео у Паризу, као и да су прве композиције које носе опис *lentement à discretion* настале у том периоду. Уколико овај опис тумачимо у контексту Купренових размишљања, он би могао значити „без журбе и уобичајених метричких акцената”.³⁸ У практичном смислу, овакав приступ заправо пружа веома јасне дирекције у смислу темпа, који је потребно прилагодити наговештеној атмосфери и спонтаном току композиције. Темпо не сме бити сувише спор како се не би изгубила флуидност, а опет мора бити лаган како би се могле истаћи све нијансе покрета и реторички гестови којима се формира жељени карактер композиције. Још битније, опис *lentement à discretion* сугерише да музичка дешавања у оквиру композиције не потпадају под уобичајене метричке конвенције (које су основни фактор формирања препознатљивог тока и карактера у већини играчких ставова, самим тим и алеманди), већ их је потребно формирати у складу са експресијом и реториком сугерисаним програмом. Потврда оваквог размишљања се налази у чињеници да је Фробергер тек спорадично бележио тактне црте у оквиру ових композиција, што се изузев у историјским изворима може увидети тек из издања *Neue Ausgabe sämtlicher Werke* у редакцији Зигберта Рампеа. Редакцијски поступак Питера Вулнија у оквиру издања *Toccate, Suite, Lamenti*, где су непостојеће тактице уметнуте мерећи по четири добе, са извођачке тачке гледишта се може сматрати у потпуности неоправданим. Овакви поступци не само да ремеће аутентичност историјског записа, већ у конкретном случају наводе извођача на „погрешан пут”, намећући метричко сагледавање нотног текста, које је сам композитор тенденциозно изоставио.

³⁷ исто, 24

³⁸ Под уобичајеним метричким акцентима се сматра конвенција о хијерархији тешких и лаких доба у оквиру одређене врсте такта

II.4. *Style brisé* – формирање чембалистичке изражајности

Пре него што је чембало развило сопствени репертоар, оргуље су представљале основ клавијатурне музике која се развијала под јаким утицајем вокалне традиције. Основа чембалистичке технике и рани репертоар нераскидиво су везани за оргуље. Међутим, идиоматски приступ прилагођавања извођачке технике природи клавијатурних инструмената временом је довео до раздвајања репертоара, којим су литургијске композиције, фуге, ричеркари и слични жанрови припали оргуљашком, док су игре и карактерне композиције постале основ чембалистичког репертоара.

Код оргуља, притисак дирке узрокује ваздушни потисак који проласком кроз цев производи звук по принципу дувачког инструмента. Трајање тона је везано за задржавање дирке, с тим да се дужим задржавањем квалитет и количина звука повећавају. Чембало свој звук дугује трзању жице које настаје када се притиском на дирку покрене скакач који током свог покрета навише маленим плектрумом окида жицу, да би повратним покретом моментално умирио њене вибрације пригушивачем постављеним изнад плектрума. Начин на који се дирка притисне не може утицати на начин на који ће плектрум покренути жицу, међутим може утицати на трајање њене вибрације, као и на стварање резонанце, што је једно од основних богатстава овог инструмента. Задржавање дирке на чембалу задржава пригушивач на благом одстојању од жице, што омогућава њено слободно вибрирање које настаје реакцијом на вибрације других одсвираних тонова. Што више задржаних тонова има, већа је количина вибрација, као и резонанца инструмента. Конструкција чембала која је већински заснована на дрвету и другим природним материјалима омогућава одговор целог инструмента на произведене вибрације. Уколико се изузме постојање клавијатуре, која чембало везује за оргуље и друге клавијатурне инструменте, природа звука који се производи на овом инструменту и начини његове манипулације више одговарају трзачким жичаним инструментима попут лауте и харфе.

У почетном стадијуму еманципације чембала, инспирацију за развој идиоматског стила и технике, чембалисти су пронашли у лаути која је сматрана најплеменитијим инструментом ренесансе. Првобитна улога лауте, а касније и чембала, била је пратња песама, што је формирало посебан стил свирања заснован на деоници баса, која музичком току даје хармонску и ритмичку базу, док остали гласови испуњавају хармонску структуру. Хуманистичке тежње барокне епохе утицале су на осамостаљивање лауте као солистичког инструмента, што је било посебно изражено у

Француској, где је лаута истицана као „класичан” инструмент, упркос пореклу дубоко укоренењем у арапску културу. Лаутисти се више нису задовољавали свирањем пратње, већ им је идеал постало извођење инструменталних полифоних композиција. Супротно ренесансном стилу засићене трогласне и четворогласне полифоније коју је било веома компликовано изводити на лаути, развио се прозачан и флексибилан *style brisé*, „изломљени стил” у оквиру кога басова деоница и даље води ток, сада обогачен непредвидивим разлагањима акорада и присуством скривеног контрапункта наглашеног употребом задржица и имитативних мотива. Овај стил је први пут употребио француски лаутиста и композитор Роберт Балард (Robert Ballard) као принцип варираних понављања (дублова) својих куранти, објављених у оквиру *Premier Livre de tablature de luth* (1611) и *Diverses Pièces mises sur le luth* (1614).³⁹ Достигнуће изломљеног стила јесте разноврсност и суптилност хармонске прогресије и континуитет звука који извођач може обликовати у односу на жељени вид експресивности.

Имитирање лаутске технике на чембалу показало се као неопходно по питању третмана тона, с тим да је техника потребна да се пожељна фактура изведе, од самог почетка морала бити прилагођена постојању клавијатуре. Транскрипције лаутске музике сведоче о разликама у третману орнаментације, разлагања, пролазних тонова и задржица, које су одведене још корак даље у музици оригинално писаној за чембало. Поред изломљеног стила, утицај лаутистичке традиције се може приметити у генералном третману музичког ткива и резонанце инструмента, одабиру ритмова, хармонских средстава, као и жанрова који се могу наћи у солистичком репертоару оба инструмента.

У Фробергеровом опусу, утицај лаутистичке традиције очигледан је у приступу извођачкој техници, али и избору форме алеманде и меланхоличне атмосфере за медиј комуникације различитих садржаја. Током посете Паризу, сусрет са популарним лаутистима Денисом Готјеом и Франсоа Дуфоом, као и пријатељство са аматером лаутистом Чарлсом Флеријем (господином Бланшрошеом) довело је до размене музичких искустава које се показало као веома инспиративно у смислу Фробергеровог односа према изражајном потенцијалу чембала. Из тог периода потичу прве композиције у форми слободне алеманде које су композитору послужиле као средство за изражавање различитих ванмузичких садржаја, у којима доминира меланхолична атмосфера, за чију

³⁹ Audrey S. Rutt, „A Blend of Traditions”, *Musical Offerings*, Vol. 8, No. 1, Article 3. (Spring, 2017): 331 <http://digitalcommons.cedarville.edu/musicalofferings/vol8/iss1/331>

је звучну експресију великим делом заслужна употреба изломљеног стила, односно креативног разлагања акорада.

Разлагање акорада (арпеђирање) је једно од основних изражајних средстава чембалистичке технике посредством кога се може манипулисати покрет и динамика звука. Арпеђо може бити свиран навише или наниже, наизменично у оба смера, може бити једноставан, сачињен само од хармонских тонова, или може бити фигуриран, тако да укључује пролазне ноте како би обогатио звук. Ових пар принципа разлагања се у литератури 17. века може наћи у небројеним комбинацијама. Ипак, уметност свирања арпеђа захтева истанчан укус и велико искуство. Сен Ламбер (St. Lambert) сматра да се арпеђирање не може научити из књиге, већ вам неко лично мора показати како.⁴⁰ Ипак, нотни записи слободних алеманди и ламентација представљају драгоцен документ о креативном третману акордских структура. Изучавање Фробергеровог стила арпеђирања приближава нас разумевању различитих експресивних могућности чембала, неопходних за интерпретацију његових композиција, али и за грађење сопственог музичко-техничког вокабулара. У наставку ће бити наведени примери различитих видова акордских разлагања по принципима изломљеног стила, као и сугестије о типу њихове експресивности:

1. Батерије (шаблонска разлагања). Ова разлагања спадају у базичне формуле које се углавном јављају у тренутку разрешења, односно затварања фразе или привременог застанка. Она доносе умирење тока, због чега је потребно да њихова интерпретација буде сведена и ритмички уједначена.

Пример 5. Батерија - завршна каденца композиције, *Тужбалица настала у Лондону да одагна меланхолију...* FbWV 630



⁴⁰ Tagliavini, „The Art of 'Not Leaving the Instrument Empty' ”, 302

Пример 6. Батерија - затварање прве фразе,

Алеманда настала након опасне пловидбе Рајном... FbWV 627



2. Изломљено разлагање. Овакво разлагање се обично јавља приликом дужег задржавања на истој хармонији. Његова улога је да обезбеди даље усмерење и потребно га је извести целовито, уз избор прстореда који омогућава потпуну контролу покрета и могућност задржавања акордских тонова, како би се обезбедило пуније звучање хармоније и искористила резонанца инструмента.

Пример 7. Изломљено разлагање, *Ламентација над оним што ми је украдено...* FbWV 614



Пример 8. Изломљено разлагање *Ламентација поводом жалосног губитка његовог величанства Фердинанда IV, Краља Римског, 1654...* FbWV 612



3. Разлагање са мелодијским фигурацијама. Мелодијске фигурације имају функцију одржавања музичког тока. Обично се јављају у склопу јасно постављене хармоније и служе као веза са следећом. У третману оваквих фигурација се очекује слободан агогички приступ ритмичком запису у циљу истицања мелодијског тока.

Пример 9. Разлагање са мелодијским фигурацијама,

Алеманда настала након опасне пловидбе Рајном... FbWV 627



Пример 10. Разлагање са мелодијским фигурацијама,

Ламентација над оним што ми је украдено... FbWV 614



4. Разлагање са ритмичким фигурацијама. Записане фигурације представљају примере уобичајене извођачке праксе 17. века и могу се сматрати носиоцима афекта. Овакав тип разлагања има улогу да унесе немир или сумњу у музички ток, или да изрази патњу, жељаје. Потребно их је интерпретирати са инсистирањем на помереним акцентима или пак са оклевањем, уколико атмосфера тако налаже, али увек са идејом о усмерењу комплетног разлагања, које обезбеђује флексибилност покрета и гради потребну експресију.

Пример 11. Разлагање са ритмичким фигурацијама, *Тужбалица настала у Лондону да одагна меланхолију...*
FbWV 630



5. Комбиновано разлагање. Овакав арпеђо је изграђен на различитим комбинацијама претходно поменутих разлагања и његова интерпретација захтева, у складу са његовом формом, веома експресиван приступ. Углавном се налази на почетку композиције, односно друге репетиције, те се његовом улогом може сматрати иницијално постављање атмосфере сугерисане програмом.

Пример 12. Комбиновано разлагање, *Тужбалица настала у Лондону да одагна меланхолију...* FbWV 630



Пример 13. Комбиновано разлагање, *Ламентација поводом смрти господина Бланирошеа...* FbWV 632a



II.5. Орнаментација

Сваки певач или инструменталиста који жели да изводи музику 17. века у одговарајућем стилу мора разумети функцију орнаментације. Често се догађа да се орнаментацији приступа као опцији која се према потреби може искористити или изоставити, без суштинског утицаја на експресивност нотног текста. Међутим, музичари 17. века су орнаменте видели у другачијем светлу. Њихова употреба је била неизоставни део сваке интерпретације, јер су они сматрани основним средством изражавања емоција, али и демонстрацијом грациозности и виртуозитета извођача.

Током ренесансе, орнаментација је била искључиво импровизирана и у потпуности препуштена вољи извођача. Певачи и инструменталисти су орнаментацију доживљавали као основни вид представљања свог музичког образовања, али и као обавезу. Способност музичара да употреби одговарајуће пасаже или индивидуалне украсе у тренутку извођења сматрана је његовим уметничким доприносом. Поврх тога, способност појединца да искористи уметнички потенцијал који орнаментација пружа утицала је и на његову репутацију. Било је то време где су многе одлуке биле препуштене доброј процени, укусу и вештини извођача. Уобичајена пракса била је да композитор забележи основу мелодије која би тек током извођења била уобличена употребом одговарајуће орнаментације. Међутим, почетком 17. века промена у приступу вокалној деоници, као и развој инструменталне музике стварили су потребу за дефинисањем посебног вида орнаментације, чија је основна улога била реторичка изражајност .

Фробергер, као и други инструменталисти 17. века, није могао избећи снажне утицаје италијанске вокалне праксе коју су пропагирани Качини, Монтеверди и њихови савременици, у оквиру које је орнаментација је била нераскидиво везана уз експресију. Није тешко увидети сличност између Фробергерових програмских композиција и Монтевердијевих декламаторних речитатива у којима су орнаментација, али и прецизан ритмички запис апсолутно подређени драмском развоју и морају бити доживљени у складу са њим. Изражајни потенцијал људског гласа је одувек био узор инструменталистима, који су тежили да га имитирају што је више могуће. Фробергер, као и многи његови савременици, приближио се идеалу изражајности и лепоте адаптирајући вокалну орнаментацију идиоматским могућностима чембала.

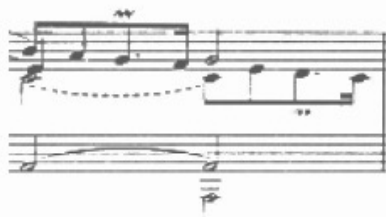
Фробергеров боравак у Паризу средином 17. века, у периоду када су утицаји француског двора иницирали генералну модификацију уметничких тежњи и извођачке

праксе, обезбедио му је могућност да директно учествује у формирању нових техничких и стилских идеала. Процват музике за чембало и развој идиоматске технике свирања поставили су орнаментацију у средиште онога што су Французи сматрали добром интерпретацијом (*propreté*) и укусом (*goût*). Француски композитор и теоретичар Бенињ де Басили (*Bénigne de Bacilly*) каже да без сваке сумње музика може бити лепа, док је у исто време и непривлачна, што је обично резултат изостављања орнамената који су неопходни да обезбеде складан облик и одговарајући карактер мелодије.

У оквиру жанра игара, Фробергер, као и његови француски савременици, бележи једноставан мелодијски покрет, док је избор орнаментације у потпуности препуштен извођачу. Потврду оваквог приступа орнаментацији представљаја куранта из Партите FbWV611, сачуване у *Hintze* манускрипту за који се верује да је био у поседу Матијаса Векмана. Фробергер је педантно убележио богату орнаментацију, како би пријатеља са Дрезденског двора упутио у одговарајући стил интерпретације. Остали извори Фробергерове музике тек спорадично садрже симболе *t* и *tr.* који означавају употребу трилера (*tremolo* итал., *tremblement* франц.) и мордента (*pincé* франц.) (Пример 14. а, б). Оба орнамента имају улогу да нагласе ноту којој припадају, с тим да трилер има мелодијски карактер и припада силазном покрету, док је улога мордента првенствено ритмичка и он се обично може наћи у узлазном покрету или се у њега може ући скоком. Групето (*grosso* итал. или *cadence* франц.), такође представља релативно чест орнамент, који поред мелодијског има и хармонски значај. Изводи се у оквиру каденце и има улогу формирања завршетка фразе (Пример бр. 14.в). Додавање претходно наведених орнамената представља неизоставан део извођачке праксе и њихова интерпретација се подразумева чак и без присуства симбола.

Пример 14. а. Трилер (FbWV 620); б. Мордент (FbWV 612); в. Групето (FbWV 627)

а.



б.



6.



Тумачењем Фробергеровог композиционог језика у оквиру слободних алеманди и ламентација долази се до идеје о много широј палети орнамената који су чинили композиторов музички вокабулар. Чињеница да је уложио труд да их што прецизније нотира подвлачи њихову улогу као једног од основних носилаца музичког израза и реторичке експресије. Многи од ових орнамената потичу из вокалне традиције, што наглашава потребу да се њиховој интрепретацији приступи уз свест о виду експресије који носе. Међу такве орнаменте спадају италијански *accento*⁴¹, који представља кратку, лаку, дисонантну ноту која се налази на слабом делу добе и обезбеђује елегантан прелаз ка следећој доби (Пример 15.а), затим *coulé* чија интерпретација подразумева испуњавање интервала терце уз хитар прелазак преко средишњег тона и његово моментално отпуштање (Пример 15.б). *Port de voix*, односно апођатура, је типичан француски украс који се изводи од доње или горње суседне ноте у зависности од ноте која претходи. Мелодијска дисонанца која је саставни део овог орнаmenta има кључну хармонску улогу. Овакви украси добијају на експресивности звучањем заједно са тренутним или наговештеним консонантним акордом, истовремено се супротстављајући и мењајући измештени консонантни тон. Концепт „дисонанце као украса” је неопходан како би се спонтаније повезали интервали и тиме обезбедио бољи ток и сливенија мелодија, а самим тим и изражајнија интерпретација (Пример 15.в).

⁴¹ Назив *accenti* је коришћен као групни назив за све мање орнаменте, који су се могли наћи и под називом *grazie*, *affeti* или *maniere*, и који су постојали упоредо са сложеним украсима под називом *passagi*, односно диминуције.

Пример 15. а. *Accento* (FbWV 612); б. *Coulé* (FbWV 614); в. *Port de voix* (FbWV 620)

а.



б.



в.



Експресивна употреба тишине може бити реализована помоћу две врсте украса: суспензијом (*suspension*) или аспирацијом (*aspiration*). Суспензија представља одлагање ноте и сматрана је изузетно афективном. Заправо, свако одлагање или одступање од очекиваног тока третира се као реторички гест. Аспирација или *son couré* је скраћивање звука које има улогу да додатно истакне садржај који следи. Жан Анри Данглбер (Jean-Henry d'Anglebert) је овај украс звао *détaché* и препоручивао је његову употребу пре извођења украса *tremblement* или *pincé*. Овај принцип је усвојен као једно од устаљених правила артикулације приликом извођења поменутих украса.

Пример 16. а. Суспензија (FbWV 612); б. Аспирација (FBWV 612)

а.



б.



У оквиру нотних записа слободних алеманди и ламентација могу се наћи и примери сложенијих, веома изражајних орнамената. На пример, *ribattuta* је дуги, веома драматичан исписани орнамент, у којем се тензија постепено гради до великог интензитета. Обично се налази на доминанти у оквиру финалне каденце композиције. Овај орнамент је карактеристичан италијанској вокалној традицији у оквиру које се може наћи и под називом *ribattuta di gola*, што у слободном преводу значи поскакивање грла. Интересантно је поменути да се овај орнамент релативно често налази у Фробергеровим токатама, док је једини пример у овом оквиру слободних алеманди и ламентација забележен у манускрипту SA4450 у ламентацији поводом смрти г. Бланшрошеа (Пример 17.). Други извори ове композиције не садрже никакве назнаке поменутог орнаmenta из чега се може закључити да га је оправдано применити и у оквиру других композиција чији афекат подржава његово драматично звучање.

Пример 17. *Ribattuta* (FbWV 632a)



Tirata је такође типичан италијански украс, који поседује велики експресивни потенцијал. Сачињен је од лествичног покрета, најчешће у оквиру интервала октаве, иако се могу наћи краће или дуже варијанте. Уобичајено се третира као виртуозна фигура, али се може изводити и споријим покретом уколико атмосфера композиције тако налаже. Мелодијски третман оваквог вида орнаментације наликује вокалном орнаменту под називом *exclamatio*, где се подразумева као динамички украс. Иако се динамика обично не сматра делом орнаментације, њен експресивни потенцијал довео је до свесне употребе динамичких покрета у циљу изазивања афеката. Качини детаљно описује како је потребно извести *exclamatio* да би могао утицати на емоције. Каже да је ноту потребно извести јако, а затим је моментално „сузити”, утишати, како би је затим могли ојачати и вратити у живот. Прилагођавање овог орнаmenta могућностима чембала

подразумева свест о природном опадању звучања дуге ноте, а које се затим постепено оживљава динамичком употребом артикулације, од легато свирања ка све јаснијем одвајању између тонова, што је потребно испратити благим убрзавањем темпа.

Пример 18. а. Тирата (FbWV 627); б. Екскламација (FbWV 614);



Фробергеров однос према орнаментацији близак је естетском концепту *sprezzatura*, који грациозност и ноншаланцију подразумева као суштински аспект интерпретације. Интимна динамика и покретљивост звука чембала у комбинацији са сонорношћу задржаних хармонија погодовали су оваквом виду музичко-драмске експресије који се поред подручја орнаментације, у великој мери односи и на приступ интерпретацији сугерисан ознаком *à discretion*. Израз *sprezzatura* потекао је из књиге *Il cortegiano* (1528) Балдасареа Кастиљонеа (Baldassare Castiglione) која говори о квалитетима које сваки дворанин мора поседовати како би стекао и задржао милост господара. Поред вештог баратања оружјем и успешности у физичким активностима, подједнако успешно мора владати музиком и плесом, а сваку активност мора изводити ноншалантно, наизглед без икаквог труда. Почетком 17. века овај концепт је у центар интересовања вратио Качини у оквиру предговора *Nuove musiche* (1601), истичући вредност умерене, интимне, емотивне орнаментације руковођене експресијом текста, насупротив површности комплексних пасажа, који служе искључиво представљању техничких могућности.

III. РЕТОРИКА

У античко време, реторика је сматрана обележјем цивилизованог друштва утемељеног на демократским законима и слободи изражавања. Као уметност обликовања речи која за циљ има стварање јасне релације и постизања конкретног ефекта у односу између говорника и слушаоца, реторика је била обележје моћи и достојанства човека. Изазивање ефекта представља саму срж реторичког дискурса. Према историјским изворима, класични реторичари су тежили ка остварењу веома конкретног циља, а то је да сугестивним говором придобију поверење слушаоца. Моћ убеђивања коју речи поседују инспирисала је античког филозофа, реторичара и софисту Горгија да каже како је „реч свемоћна у односу на људе и богове”, сматрајући да се речима свако може навести да поверује у било шта и да се осети као да држи истину у својим рукама. Платон реторику није доживљавао као уметност, већ као способност чија је специфична педагошка функција да спроведе душу путем расуђивања и аргументације ка добру, што је сматрао привилегијом филозофа. Супротно њему, Аристотел реторику сматра науком која тежи да открије методе којима је могуће сваки објекат учинити убедљивим. Он је своју пажњу усмерио према принципима којима се може спровести убеђивање, више него према самом објекту.⁴² У првом веку пре нове ере, чувени римски државник и говорник Марко Тулије Цицерон дао је префињен пример реторичког размишљања у својим небројеним записаним говорима. У истом периоду је настало и једно од најпознатијих дела о реторици, *Institutio Oratoria*, римског реторичара Марка Фабија Квинтилијана који је теоретски представио образовни пут који мора пратити сваки млад човек како би постао добар реторичар.

Током хуманизма, реторика је други пут уздигнута на пиједестал. Крајем 13. века, Италија је постала центар интелектуалног развоја који је тежио да измени застареле средњевековне идеје, попут веровања у апсолутну доминацију Бога. Постављањем човека на централну позицију и пропагирањем слободе и достојанства којим ће свака индивидуа изградити сопствени свет према личним могућностима, интелигенцији и креативности, нови интелектуалци, песници, филозофи и политичари стекли су назив „хуманисти”. Један од њихових основних концепата био је да човек, као и жена морају

⁴² Anna Paradiso Laurin, „Classical Rhetoric in Baroque Music”(PhD Diss., Konstnärling Masterexamen Institution för klassisk musik, 2012):6,7 <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:kmh:diva-1208>

познавати литературу, филозофију и реторику, како би прочистили и уздигли своје душе до статуса одговорних грађана. Климакс ове идеологије, која представља један од најзначајнијих корака у развоју западне културе, догодио се у Италији током 15. и 16. века, након чега се раширио по читавој Европи. Реторика је уживала изузетно висок статус и прожимала је сваки вид јавног и културног живота. Претпоставља се да је неколико милиона људи широм Европе поседовало активно знање реторике. Ту се убрајају краљеви, принчеви, политички саветници, папе, бискупи, обично свештенство католичких, протестантских, језуитских или калвинистичких редова, сви професори, наставници, студенти, адвокати, историчари, сви писци и драматурзи, укључујући и жене, којима мимо реторике нажалост није било доступно много од образовања.

III.1. Музичка реторика

Вешт оратор је сматран господарем људских страсти, што је теоретичаре попут Никола Вићентина (Nicolo Vicentino), Михаела Преторијуса (Michael Praetorius) и Марена Мерсена (Marin Mersenne) навело да музичаре усмере у правцу имитације највештијих говорника, који су имали способност да својим излагањима утичу на емоције слушалаца и мењају их према вољи. Оствареним музичарима су сматрани певачи и инструменталисти који су поседовали способност да изазову наклоност и узбуђење публике. Винћенцо Галилеј (Vincenzo Galilei) тврди да знање музичара који не уме утицати на пажњу публике губи сваки смисао, будући да је музичка уметност искључиво са том сврхом убројена међу либералне уметности (историја, реторика, књижевност, итд.).⁴³

Уметност реторике је била дисциплина коју музичари нису могли заобићи било да су припадали црквеним или дворским круговима. Свако ко је поседовао неки вид образовања, морао је бити упознат са њеним утицајем и културним значајем. Реторика је чинила саставни део безмало свих црквених проповеди и јавних говора. Музичари су се свакодневно налазили у ситуацији да присуствују реторичком дискурсу, а велики број њих је имао прилику да у њему и учествује. У том смислу, примена реторике у оквиру музичког медијума није представљала препреку, већ везу са високо поштованом и широко познатом дисциплином јасно дефинисаних правила и концепата. Музичари су

⁴³ исто, 48

се инспирисано користили средствима реторике, јер се публика подједнако инвестирала у чин убеђивања као и сам музичар.

Почетком 17. века, нова музичка мисао је генерално тежила изразу који одговара убедљивости реторичког излагања. Јединство музике и реторичких принципа представља једну од упечатљивих карактеристика музичког рационализма која је утицала на формирање музичке теорије и естетике барока. Аналогије између реторике и музике прожимале су сваки ниво музичке мисли, било да је у питању дефинисање стила, форме, израза, композиционих метода или различитих питања извођачке праксе. Јака веза са реторичком уметношћу директно се надовезала на преокупацију ренесансе значењем и разговетношћу речи, што је потенцирано музичким изразом развијеним под окриљем Фирентинске камерате. Реторички принципи су у почетку искључиво везивани за вокалну музику, да би под снажним утицајем нових вокалних тенденција нашли упориште и у оквиру чисто инструменталног израза. Фрескобалди се сматра првим композитором који је инструменталној композицији наменио исту улогу коју је носила вокална. Сматрао је да и ноте без речи могу садржати значење, испричати причу, покренути слушаоца, или га усхитити.⁴⁴

Срж загонетке коју музика 17. века поставља пред савременог извођача јесте питање колико су заправо реторичка и музичка уметност биле блиско повезане и да ли је познавање реторичке теорије неопходно за формирање интерпретације музичких дела насталих у овом периоду. Мишљења варирају, од оних који реторику не сматрају битним фактором успешне интерпретације, до оних који теже да сваком музичком гесту припишу реторички значај. Као и обично, за истином је потребно трагати између датих крајности. Супротно теоретичарима 18. века који су тежили успостављању музичко-реторичких система, током 17. века веза ове две дисциплине варијала је у зависности од личног доживљаја композитора и извођача. Реторички концепти нису били шаблонски примењивани у свакој композицији, већ су представљали једно од помоћних средстава којим су се композитори служили у току стваралачког процеса. Уколико музика није заснована на контрапункту, велика је вероватноћа да се композитор ослањао на правила реторике како би унео структуру и смисао у своју уметност. У музици без текста, препознавање реторичких принципа обезбеђује постављање музичког материјала у одговарајући контекст, што усмерава и значајно олакшава формирање интерпретације.

⁴⁴ Paradiso, „Classical Rhetoric in Baroque Music“, 24

III.2. Однос музичких и реторичких принципа композиције

Анализа музичког дела у смислу проналажања употребљених реторичких принципа свакако доприноси разумевању тематике и формалне конструкције дела, што значајно утиче на сугестивност интерпретације. Пре јавног излагања, сваки оратор би се потрудио да одабере аргуменате који ће чинити реторички дискурс (*inventio*) и осмисли њихов распоред (*dispositio*). Одговарајућом паралелом у музици се може сматрати да одабир тематских материјала (*inventio*), а затим одабир форме и музичких средстава која ће помоћи њиховом јасном и ефектном представљању (*dispositio*). Прелазак из ренесансе ка бароку обележен је померањем фокуса са структуре, на реторичку орнаментацију, односно избор речи и реторичких фигура (*elocutio*), што Квинтилијан сматра реторичким аспектом који је најважнији, као и најтежи за савладавање. Цицерон је изградњи елоквенције придавао велики значај сматрајући да су инвенција и поставка структуре доступне многим који за то имају смисла, док је елоквенција одлика искључиво врхунског оратора. За реторичаре, елоквенција не представља само орнаментацију идеје, већ уметност комуникације која се односи на одабир одговарајућих речи и њихово постављање у ефектан и пријемчив редослед. *Ornare*, корен речи орнамент, на латинском значи „опремити”. У том смислу реторички орнаменти су „опрема” без које се не може постићи потребно значење или ефекат.

Елоквенција се може поделити на три подгрупе: реторичке фигуре, ритам и стил излагања. Велики број реторичких фигура приписан је разноврсним музичким поступцима из чега се развило подручје музичко-реторичких фигура, које је један од главних носилаца реторичке експресије у музици. Други битан елемент елоквенције се односи на ритмичку структуру. Према Сипријану де Соарезу (Sypriano de Soarez), учени оратор користи познавање ритма како би своје идеје изразио на смислен и спонтан начин у коме нема ничег грубог, неспретног или сувишног. Спонтаност, која је оличење музике везане за естетски концепт *sprezzatura*, битан је елемент музичког излагања базираног на концепту експресије и подразумева флексибилни третман ритма и метра, чији је основни покретач смисао речи или фразе.

Трећи елемент елоквенције тиче се питања стила изражавања који може бити висок, средњи или једноставан. Једноставни стил одликују јасноћа и прецизност, средњи досетљивност, док високи мора бити комплексан и импресиван. Сматра се да добар оратор влада вештином изражавања у сва три стила, препознајући када је потребно који

употребити. Уобичајено је да се приликом излагања комбинује смена минимум два поменута стила, јер се разноврсност сматра битним аспектом привлачења и задржавања пажње слушаоца. Веза реторичког стила са музичком изражајношћу и стилем интерпретације је очигледна. Вештом употребом орнаментације, као и флексибилношћу метричког и ритмичког покрета стил музичког израза се прилагођава жељеној експресији, обезбеђујући разноврсност и нијансе које су неопходне сугестивној интерпретацији.

Сугестивност излагања подразумева и неометан и флексибилан ток, што су оратори постизали претходним меморисањем кључних аргумената и фигура који би у тренутку говора представљали окосницу и тачке ослонца. Поменути поступак се у реторици назива *memoria*. Мајкл Ричард Калахан (Michael Richard Callahan) сматра овај реторички принцип првим предусловом реализације свих осталих и наглашава његову везу са меморизацијом и изградњом музичког вокабулара који чини основу импровизације.⁴⁵ Други сматрају *pronunciatio* – исправан изговор, односно јасно и убедљиво излагање, кључном реторичком вештином. Уколико оратор не влада техником јасног и контролисаног излагања, сав труд уложен у инвенцију (*inventio*), уређење (*dispositio*), украшавање (*elocutio*) и меморисање (*memoria*) говора губи смисао, јер ће лошом интерпретацијом изгубити пажњу слушаоца.

У чину реторичког излагања се може повући највише паралела између реторике и музике. Квинтилијан и Цицерон прилазе појму излагања са становишта страсти и описују одговарајућу физичку и вокалну експресију различитих емоција. Љутња мора бити представљена узнемирено и брзо, кратким гестовима и испрекиданим излагањем. Саосећање и туга су изражени треперавим, уздржаним и жалосним тоном. Страх је представљен дубоким тоновима, оклевајући и потиштено, енергија напетост, жустроном и нестрпљивошћу, док подстицање мора имати ноту храбрости. Радост се изражава нежним, веселим и неспутаним покретом. Депресија подразумева отежано излагање, које супротно доживљају туге која изазива саосећање, мора остати једнообразна, чак монотона у инсистирању на уједначеној артикулацији и боји. Страх и срам се морају изразити скромно, док тражење самилости мора звучати пригушено и мамити сузе.

⁴⁵ Michael Richard Callahan, „Techniques of Keyboard Improvisation in the German Baroque "(Phd. Diss. University of Rochester, New York, 2010): 49

III.3. Афекти

Енглески песник Џон Милтон (John Milton) сматрао је да „човеком не влада нико други до страсти, којима их реторика покреће час у сажаљење, час у мржњу, супротстављање или презир”.⁴⁶ Интересовање за изучавање страсти и њиховог удела у реторичком излагању било је преокупација многих током прве половине 17. века. Утицаји реформације и контра-реформације подстакли су ширење интересовања за сугестивно утицање на људске емоције. Способност да се придобије и задржи подршка народа представљала је неопходност, те не изненађује да су Језуити, као предводници контра-реформације, одговорни за усмерење развоја реторике током 17. века који је заснован на уметности убеђивања буђењем страсти. Језуитски уџбеник *De arte rhetorica* (1568) Сипријана де Соареза, иако великим делом базиран на учењима Цицерона, Квинтилијана и Аристотела, супротно класичном приступу фокусираном на избор аргумената, потенцира потребу да се на слушаоца утиче посредством емоција.

Као резултат прожимања са реторичким доктринама, барокна музика је као свој примарни циљ поставила постизање стилског јединства заснованог на апстракцији различитих емоција називаних „афекти”. Афекат представља рационализовано емотивно стање или страст. После 1600. године, представљање афеката постало је естетска потреба већине композитора, независно од националности. Током барока, композитор је морао, попут говорника, да у слушаоцу пробуди идеализовано емотивно стање попут туге, мржње, љубави, радости, љутње или сумње. Сви елементи музике – скале, ритам, хармонска структура, тоналитет, мелодијски опсег, форма и боја инструмента, бирани су у односу на афекат. Ипак, корисно је разумети да „пробуђене емоције” у 17. веку, нису нужно представљале наглашену или претерану сентименталност. Компоновање музике засновано на стилском и експресивном јединству које служи истицању афекта, било је рационално, објективно и самим тим неупоредиво са спонтаношћу емотивне креативности карактеристичне музичарима 19. века, као и спонтаности емотивних реакција њихових слушаоца.

Теоретичари ренесансе и барока говоре о три начина којима се може утицати на буђење осећања. Први метод је повезан са убеђивањем. У вокалној музици се налази у тексту и комуницира са слушаоцем посредством разумевања, односно интелекта. Текст је неопходно саопштити јасно, што је у непосредној вези са хуманистичким тежњама да

⁴⁶ Dew, „Passion and Persuasion”, 45

текст мора изнети солиста и да не сме бити прикривен густом полифонијом. У оквиру инструменталне музике, са интелектом слушаоца се комуницира кроз препознатљиве мотиве који се везују уз осећања која одговарају афекту композиције или текст са којим би могле бити повезане. Други метод, инкантација, везује се за музику која утиче на душу човека попут магије, приликом чега душа, као и органи реагују на чулне сензације без уплитања интелекта. Музичко-реторички стимуланси који утичу на интелект морају се подударати са знањем и предходним искуствима слушаоца, док инкантација утиче на њега тренутно и формира његово расположење. Трећи метод се односи на мотивацију осећања путем имитације или представљања, попут сликања речима (тзв. word painting) које се може сусрести у мадригалима 16. века, док је у инструменталној музици овакав поступак углавном везан за представљање расположења (тзв. mood painting).

Барокни композитор је планирао афективни садржај сваке композиције или њеног дела свим аспектима своје вештине и очекивао је исто тако рационалан одговор публике, односно потпуно разумевање значења његове музике. Чињеница је да савремени извођач нема могућност да тврди да је његово лично осећање љутње, сажаљења или узнемирености по било чему слично доживљају истих осећања који су делили извођач и слушалац 17. века. Међутим, у ситуацији где барокни композитор и савремени извођач чине део истог уметничко-стваралачког процеса, са истим крајњим циљем да својом интерпретацијом гану публику, одговорни приступ интерпретацији подразумева препознавање музичко-реторичких елемената и њиховог изражајног потенцијала.

III.4 Музичко-реторичке фигуре

Композитори су се користили различитим средствима да музиком дочарају или истакну речи и идеје одређеног текста или афективног контекста. Оне су у оквиру музике функционисале идентично као стилске фигуре у говору – као саставни део декорације. Квинтилијан сматра да не постоји ефектнији метод буђења емоција од умешне употребе оваквих фигура. Велики број немачких теоретичара уложио је напор да реторичку терминологију везану за реторичке фигуре повеже са постојећим музичким фигурама. Поред тога, тежили су и стварању нових музичких фигура према аналогiji са реториком. Нажалост, не постоји јединствена теорија музичко-реторичких фигура, првенствено због великог броја конфликта у терминологији и њиховој дефиницији. У

оквиру класификација постављених од стране различитих теоретичара, честа је појава да се иста фигура може наћи под различитим називима, као и да је исто име приписано различитим фигурама.

Мноштво музичких фигура иницијално је потекло из потребе да се оправдају неправилности у оквиру контрапунктске структуре. Иако у сукобу са правилима контрапункта, оваква одсупања су сматрана погодним за истицање афективног израза текста. Постале су средство декорације и разраде афекта, као и драматизације речи и поетичких концепата. Велики број вокалних орнамената је по истом принципу везан уз специфичне реторичке гестове, због чега су уврштени међу музичко-реторичке фигуре и сматрају се носиоцима музичке изражајности.

Постоји теорија да музичко-реторичке фигуре заправо нису композиционо, већ аналитичко средство које су теоретичари систематизовали крајем 17. и почетком 18. века како би анализирали садржај композиције. Иако заслуге за терминологију и каталогизацију музичко-реторичких фигура припадају искључиво немачким теоретичарима, то не подразумева да оне нису биле у широкој употреби и у другим земљама. Немачки теоретичари су заправо рационализовали природни и уобичајен део вештине композитора 16. и 17. века. Чињеница је да је музичка реторика била саставни део већине композиција насталих широм Европе, чак и без успостављања прецизне терминологије између реторичких фигура и њихових музичких еквивалената. Италијански композитори се нису трудили да обележавају реторичке фигуре јер су их сматрали саставним делом музичке изражајности и процеса компоновања, чији је крајњи циљ да формирају и пренесу емоцију слушаоцу. Реторичка изражајност је такође неизоставни део француског барока. Мерсен је у оквиру *Harmonie universalis* истицао да музичари морају бити оратори и стварати мелодије као да су орације, укључујући све аспекте такве форме.

Имајући на уму да у реторици, као ни у музици, не постоји јединствена класификација фигура, као и да музички еквиваленти реторичких фигура често не производе исти ефекат као њихови пандани, може се поставити питање у чему је поента њиховог идентификовања у музичким композицијама. Не постоји чврст доказ да су музичари употребљавали хармонска и мелодијска средства искључиво руковођени одговарајућим реторичким фигурама, што не значи да нису имали свест о утицају који на емоције могу имати одабрана музичка средства. Оратори су од малена увежбавали употребу фигура, не само њиховим препознавањем, већ и коришћењем у формирању сопствених говора. Чак и најнапреднији оратори су формирали говоре циљано

користећи одговарајуће фигуре свесни њиховог изражајног потенцијала. Наравно, умећем излагања чинили би их да звуче спонтано и природно, попут свакодневног говора. По сличном принципу, композитори су практичним искуством и идеолошким тежњама усмерени ка наменској употреби специфичних изражајних средстава и музичко-реторичких фигура и гестова. Уколико је оваква поставка тачна, спајање одговарајућег назива са музичком фигуром не мора бити од суштинског значаја за извођача, посебно када фигура у музици не производи исти ефекат као у реторици. Ипак, чињеница је да је велики број реторичких фигура саставни део уобичајеног вокабулара барокне музике, тако да препознавање и припајање реторичке тежине одређеном музичком гесту у односу на емотивну подлогу и контекст композиције интерпретацији може обезбедити додатну дубину и смисао.

III.5. Други елементи музичко-реторичког израза

Упркос чињеници да су музичари 17. века били уверени да инструментална музика може утицати на осећања публике, у одсуству речи, проналажење праве природе осећања које музика треба да представи је комплексан задатак. Теоретичари 16. и 17. века су доста слободно третирали везу између осећања и њихове музичке представе. Најконкретнија дискусија о осећањима израженим музиком налази се у оквиру седмог тома књиге *Musurgia universalis* Атанасиуса Кирхера, који је сматрао да се тек акумулацијом свих елемената који у оквиру композиције могу сугерисати одређени афекат, може проникнути у генерално осећање музичког дела. Уколико је извођач веран нотном запису показатељи осећања се углавном могу наћи у композиторовом избору опсега, тоналитета, мелодијских и хармонских интервала, ритмичких фигура и метра, као и употребом музичких симбола и музичко-реторичких фигура. Потребно је узети у разматрање све потенцијалне индикаторе осећања, како би са сигурношћу приписали музици одговарајући афекат, а затим његовом изразу допринели избором и варирањем темпа, одговарајућом бојом тона и динамичким нијансама.

III.5.1. Мелодијски и хармонски интервали

Током 16. и 17. века интервали су углавном дељени у две широке категорије, на енергичне и слабе интервале. Вићентино користи називе *incitato* (напети) и *allegro* (радосни) како би описао прву групу интервала, док за другу користи *molle* (опуштени) и *mesto* (тужни). Мерсен приступа карактеризацији интервала веома темељно, приписујући специфична својства сваком интервалу, као и поступном покрету или оном начињеном од скокова.

Полустепен припада групи слабих интервала. Зарлино га сматра одговарајућим за експресију патње и жалости, јер је његова природа нежна и мека. Мерсен полустепене и хроматски покрет приписује изразу плача и уздаха, сматрајући да мали интервали симболички приказују слабост - попут дечјег корака, или нејаког корака старих или болесних, који немају снаге да корачају нормалним корацима. Цео степен је углавном сматран напетим интервалом. Према речима Винћенца Галилеја, композитори су користили овај интервал када су желели да представе садржаје који су груби или непријатни.

Мале и велике терце, као и њихови супротни интервали, мале и велике сексте, имали су највећи утицај на одређење генералног афекта који музика носи. Као несавршене консонанце, оне у себи носе енергију и ефикасност у усмерењу афеката. Мала терца је сматрана изузетно ефикасном у представљању тужних речи, јер је веома слаба и нежна. Малим терцама приличи покрет наниже, док их у спором узлазном мелодијском покрету равнају са изнемоглошћу. Велика терца је наравно потпуна супротност, витална и ведра, због чега јој је природан покрет навише. Мала секста представља велике боли и плач који их прати, још више него кад је у питању мала терца, док је велика секста, као и терца, потентна, груба и наметљива.

Интервали кварте и квинте су великим делом занемарени од стране теоретичара када је у питању њихов мелодијски квалитет. Мерсен у интервалу кварте препознаје сличне рустичне квалитете које носе велике терце и сексте. Галилеј оцењује њихов квалитет у односу на карактеристичан покрет басове деонице током каденцирања. Сматра да узлазне кварте и силазне квинте које припадају аутентичној каденци представљају радосне интервале, док су покрети силазне кварте и узлазне квинте у оквиру плагалне каденце тужни интервали.

Дисонанца, према Мерсену, има ефекат појачавања осећања. Увођење интервала који не потпадају под уобичајене композиционе процедуре, попут тритонуса или

умањене квинте имају овакав ефекат. Вићентино тритонусу приписује ефекат изненађења, сматрајући га незаменљивим када речи изискују посебан ефекат. Верује да је узлазни тритонус силовит и жив интервал, док као силазни изазива погребни, тужни ефекат. Септиму сматра превише тужном како би се употребљавала као мелодијски интервал. Са друге стране, Зарлино и Галилеј у њеном хармонском ефекту препознају оштар и тегобан звук.

Јасно је да су теоретичари веровали да мелодијски и хармонски интервали утичу на афекте. Међутим, изолована процена појединачних интервала не може бити од велике помоћи. Као што Кирхер сугерише, потребно је уочити која врста мелодијских или хармонских интервала преовладава у одређеном одсеку, или читавом делу, како би се могло установити генерално осећање које музика у себи носи. Уколико се мелодијска линија креће претежно кроз несавршене молске консонанце и полустепене, преовладаће тужно осећање, док ће честа употреба дурских консонанци и целих степена у мелодијском покрету означити радост и снагу. Велики број скокова наниже сугерише страст или љутњу, док присуство молских сексти назначава интензивно осећање жалости.

Како би створили идеју о могућем осећању које музика носи, неопходно је анализирати интервале и хармонске покрете који привуку нашу пажњу, због генералног осећање коме доприносе, али и због потенцијалног присуства музичко-реторичке фигуре у чијем се склопу могу наћи. Присуство једног интервала који сматрамо да доприноси тужном осећању, у окружењу великог броја чистих, радосних интервала служи да обоји, или додатно истакне генерално осећање среће. Исто тако, неколико интервала који одударају од генерално тужне атмосфере, доприносе тежини и снази музике.

III.5.2. Темпо, ритам и њихове алтерације

Према Вићентину, избор темпа имај још већи степен моћи у покретању осећања у односу на интервале, јер се њиме може изменити основна карактеристика интервала. Уколико одређено дело свирамо двоструко брже, чак и слаби и тужни интервали ће оставити утисак радости, јер на њих утиче урођена карактеристика брзог и живог покрета. Извођач може допринети изражајности композиције успешним избором брзине пулса композиције, али и померања темпа у оквиру мањих целина, музичких фраза или реченица. Према теоретичарима 16. и 17. века, избор основног темпа, као и његових

алтерација је одређен осећањима које је потребно исказати музиком. Мерсен верује да темпо мора бити прилагођен употребљеним карактерима, речима или емоцијама које они изазивају. За њега је темпо веома значајан индикатор осећања јер је у директној вези са брзином људског пулса. Иако не сугерише да пулсација у оквиру музике мора бити идентична пулсу извођача, осећања везана за узбуђење ће свакако бити представљена бржим темпом, јер се рад срца убрзава под њиховим дејством.

Већина теоретичара 16. и 17. века говори о правилном избору темпа који може бити брз или спор. Међутим, мора се разумети да ова два супротна појма представљају релативне концепте. Основу избора темпа мора чинити хармонски покрет. Уколико се хармоније мењају на свакој четвртини, темпо ће деловати брже него када се мењају на половини ноте, иако је пулсација идентична у оба случаја. Стога се мора имати на уму да целокупни ефекат који музика оставља може бити брз, умерен или спор, а не нужно њен пулс.

Алтерације темпа у оквиру мањих целина сматране су изузетно значајним за изражавање осећања. Вићентино је међу првима говорио о извођачкој техници која се „не може записати, где се смењују нежно и гласно, или брзо и споро, уз промену такта како би се подржале речи и истакла осећања и хармоније”, сматрајући да иако се овакав стил интерпретације тешко савладава, он слушаоцу пружа много више него упорно инсистирање на метричкој јединствености. Ноншалантни стил, *sprezzatura*, такође се везује за флексибилност темпа. Качини чак наводи речи *una certa sprezzatura* како би описао став који отмени извођач мора имати према темпу означеног одсека, као и слободи да импровизује руковођен тренутним осећањем чему подлога мора бити осећање мира и самопоуздања. Он објашњава да извођач мора занемарити уобичајени метар и препустити се слободном третману нотних вредности у циљу што боље подршке изговараном тексту.⁴⁷

Поред генералног покрета, односно темпа одређене композиције, теоретичари су указивали и на потенцијал одређених ритмова да утичу на изазивање осећања. Овакав став потиче још из античких времена, где је Аристотел истакао да ритам у себи носи моћ да утиче на осећања. Неки ритмови утичу на умирење, неки покрећу, неки су вулгарни, док други истичу достојанство слободног човека.⁴⁸ Мерсен је такође веровао да различити ритмички покрети имају велику моћ над људским умом и крвотоком, али и

⁴⁷ Dew, „Passion and Persuasion”, 190

⁴⁸ исто, 168

другим телесним соковима.⁴⁹ Он је сматрао да ритам представља музичку компоненту која носи највише сличности са реториком. Према Квинтилијану, оратор се мора потрудити да прикрије свесни одабир ритма свога говора, не би ли постигао спонтани ток и избегао стварање утиска темељне припреме. Квинтилијанов савет и Качинијево схватања термина *sprezzatura* приказују још једну везу између музичког и реторичког излагања која сугерише, да попут оратора, извођач музике засноване на реторичким принципима мора прикрити свој претходни уметнички рад и препустити се тренутном осећању и сугестивности интерпретације.

Како би се истакли елеганција и флексибилност музичког тока, Качини сугерише пунктиран покрет једнаких нотних вредности. Овакав третман мелодијског покрета уско је повезан са изражајношћу и начином интерпретације орнамената и музичко-реторичких фигура њиме формираних. Качинијево епохално дело *Le nuove musiche* (1602) садржи и табелу ритмичких алтерација на којима је заснована извођачка пракса стила који заступа (Слика 7.). Суштина овакве интерпретације јесте истицање дисонанци које повећавају интензитет осећања. Парови нота у којим је прва виша од друге морају бити изведени у ломбардијском ритму (1a). Када је друга виша од прве, онда се користи пунктиран ритам (1b). Код низа четвртина, прва и последња се изводе дуже, док су унутрашње краће, како би компензовале померање пулса (1c). Задржана нота праћена силазним низом четвртина мора бити држана дуже од своје вредности, док се са четвртинама мора пожурити да се надокнади време. Ово се примењује уколико низ води до главне ноте (1d). Уколико се низ завршава испод ње, последња нота силазног пасажа такође мора бити продужена (1e).

Као и у случају интервала, тек анализом генералне појавности метричких ефеката, а нарочито специфичних ритмичких покрета или шаблона, може се одредити конкретан карактер музичког дела. Примера ради, избор високог регистра, употпуњен узлазном мелодијском линијом указује на узбуђење, што се везује за бржи покрет. Молске несавршене консонанце, дисонанце и интервали наниже указују на тугу и жалост, тако да одсеке оваквих карактеристика треба свирати уздржано и мекше.

⁴⁹ Према Хипократовој теорији, у људском телу постоје четири врсте телесних сокова: крв, жута жуч, црна жуч и флегма, чији однос одређује човеков темперамент



Слика 7. Качинијеви примери ритмичких алтерација, *Le nuove musiche* (1602)

III.5.3. Динамика, артикулација и орнаментација

Под утицајем одређених осећања људи говоре гласно, с тим да јак звук генерише више покрета у ваздуху, што изазива интензивнији одговор од стране слушаоца. Друга осећања носе слабост која подразумева другачији, тих и уздржан приступ њиховом изражавању. Ипак, оно што се цени као највиши ниво динамичке изражајности јесте разноврсност. Пажња слушаоца се одржава константном и смисленом променом звучне експресије, чему сви инструменталисти морају тежити.

Артикулација се ретко помиње у непосредној вези са осећањима. Међутим, теоретичари је везују за музичке елементе који имају директан утицај на експресију осећања. Артикулација представља много више од свирања нота повезано или раздвојено. Различите комбинације, као и нивои раздвојености имају значајан утицај на експресију осећања. Артикулација је изузетно важан елемент разговетног излагања, попут добре дикције оратора. Меке и нежне интервале је потребно свирати легато, док већа артикулација приличи узбуђенијим и грубљим покретима. Музички инстинкт савременог извођача свакако га може навести да своју артикулацију спонтано прилагоди изразу који музички материјал наговештава. Ипак, развијање свести о конкретној и

конторлисаног примени одређене артикулације значајно може утицати на експресивност његове интерпретације.

Као што је већ истакнуто, орнаментација је неизоставни део интерпретације музике 17. века. Теоретичари су истицали важност индивидуалних украса (*accenti*), за које су веровали да највише могу допринети изражавању осећања кроз музику. Качини је сматрао да је овај тип орнаментације „осећајан”, а слично размишљање су имали и Преторијус и Мерсен, који су обојица препоручивали Качинијев метод за све који желе да науче да певају осећајно. Овај тип орнаментације је ближи природи људског гласа, него инструменталном извођењу. Ипак, инструментална музика, која не садржи текст који је може ограничити, подручје је где се орнаментација слободно може искористити, истражујући границе експресивности.

III. 6. Музичка реторика у алемандама са програмским називом и ламентацијама Ј. Ј. Фробергера

Фробергерове слободне алеманде и ламентације у себи носе снагу искрене емоције, засновану на личним доживљајима и искуствима композитора. Њихови програмски називи наглашавају везу са ванмузичким садржајем, литерарним наративом чија је иницијална улога да подстакне интелект и музички сензибилитет извођача, као и да заинтригира слушаоца и веже га за музички израз. Експресивност Фробергерове музичке мисли преклапа се са идеологијом Фирентинске камерате (*seconda prattica*) у оквиру које човек, његова мисао и осећања чине центар универзума. Речитатив (*recitativo*), као главни представник нове вокалне праксе у први план поставља један глас, који неспутан метром или темпом слободно формира ритам и експресију речи изражавајући читав спектар различитих афеката. Улога *basso continuo* пратње коју су чинили лаута или чембало, била је да попут сенке прати вокалног солисту и покрет емоција доживљених у тексту. Разноврсност експресије и реторичка сугестивност вокалне деонице, не само да су утицали на формирање пратеће инструменталне деонице, већ су прихваћени као идеал сваког сугестивног музичког излагања, како вокалног тако и инструменталног. Вокална експресивност се препознаје се као једна од инспирација Фробергеровог идиоматског израза, међутим, сама природа чембала га је усмерила ка истраживању традиције сроднијег инструмента. Сусрет са француском лаутском школом је начинио неизбрисив траг у формирању композиторовог стила заступљеног у

композицијама слободне форме. У њој је препознао близак сензибилитет и склоност препуштању слободној фантазији подстакнутој меланхоличним стањима душе.

III.6.1. Реторички потенцијал ламент

Више извора сведочи да је централним експресивним моментом античке трагедије, па тако и италијанске опере 17. века, био сматран баш тренутак ламентације, током кога се радња зауставља и фокус прелази на излагање садржаја који представља есенцију тужних емоција. Ламент је сматран веома значајним елементом трагедије и у реалности и у оквиру драме, јер сам чин оплакивања представља реакцију на трагичан догађај, али и њен узрок, јер преноси атмосферу туге публици. Овакав концепт поседује изузетан реторички потенцијал. Интензивна осећања трагедије, попут сажаљења, страха, беса и потрешености, укључивала су читав спектар друштвених и културних фактора којих су композитори морали бити свесни приликом формирања овог стила. Инспирацију су тражили у реторици литерарних форми сличне тематике, али и у музичком представљању симбола који се природно везују уз поменута осећања.

У самом почетку, форма вокалног ламент је била слободна, речитативна, руковођена искључиво изражајношћу текста, што је чинило јасно одвојеном од арије, која се због своје стрикно одређене форме није сматрала погодном за изражавање неконтролисаних страсти, попут очаја и гласног јецања. Вокална деоница је била испуњена експресивним музичким средствима и реторичким гестовима који су служили постављању атмосфере трагедије, али и сугестивном истицању значења и тежине појединачних речи. Средином 17. века, вокални ламент се постепено трансформисао ка медитативној форми, заснованој на остинато покрету силазног тетрахорда, који је још од 16. века прихваћен као симбол туге и плача, док је водећи глас задржао изражајност руковођену финесама музичко-реторичког израза.

Инструментални пандан ламенту такође носи атмосферу трагедије, с тим да је заснован на интроспективнијем карактеру. Може се сматрати композиторовим личним изразом туге, чији интензитет осећања формира атмосферу ламент који се изражава чисто музичким средствима. Како би могли пренети осећање жалости без присуства вербалног текста, инструментални ламенти веома често садрже средства и препознатљиве мотиве вокалних ламената. Посебан манир дочаравања туге који се развио у оквиру овог инструменталног жанра, заснован је на употреби програмских

елемената и музичке симболике која учвршћује везу музичког материјала са представљањем жељене емоције и тиме обезбеђује додатну тежину и сугестивност израза.

Један од најзначајанијих представника инструменталног ламената јесте француско жанр томбо (tombeau). Томбо је првенствено био литерарни појам, који се односио на избор кратких песама и епитафа потеклих од различитих аутора, који носе заједничку комеморативну посвету уваженом појединцу. Музички вид томбоа надовезао се на традицију оплакивања (déploration) којом су француски музичари одавали последњу почаст својим учитељима или другим цењеним музичарима. Првим музичким томбоом сматра се композиција француског лаутисте Енмонда Готјеа (Ennemond Gaultier), настала 1638. године и посвећена успомени на Ренеа Мезанжоа (René Mesangeau), једног од најцењенијих лаутиста свога времена.

Трагична смрт лаутисте Шарла Флерија 1652. године, у музичким круговима познатијег под именом господин Бланшроше, пропраћена је музичким одговором његових пријатеља, лаутиста Дениса Готјеа и Франсоа Дуфоа, као и чембалиста Луја Купрена и Јохана Јакоба Фробергера. Фробергер је присуствовао кобном паду низ степенице који је господина Бланшрошеа одвео у смрт. Четворица музичара су пратећи форму томбоа оплакала одлазак блиског пријатеља, представљајући музичким средствима различите аспекте овог трагичног догађаја или осећања која је у њима изазвао.

Фробергеров томбо поводом смрти господина Бланшрошеа заснован је на форми споре алеманде (allemande grave), која је генерално сматрана погодном формом за изражавање оваквих садржаја. Њену мирну хармонску прогресију обогатио је инвентивном употребом лаутистичког изломљеног стила, прилагођавајући његов израз интерпретацији на чембалу. Лигатурама и задржицама истакао је дисонантна сазвучја, које, као и оштри ритмови, уносе осећање немира у очекиван сливен ток. Звучни распон је поставио изузетно широко, истражујући резонанцу инструмента изражајном употребом дубоког регистра, који симболизује патњу и мрачна осећања, али и употребом лаутског *campanella* ефекта који оставља утисак неодређености и колебања. Сви поменути елементи у директној су вези са француском лаутистичком традицијом, као и изражајношћу која је карактеристична лаутским томбоима. Међутим, употреба екстровертних фигура попут брзих узлазних и силазних скала, фигура уздаха, драматичних скокова, наглих застанака и промена текстуре указује на утицај италијанске вокалне традиције, нарочито раније форме ламентације. Такође, асиметричност

форме и флексибилност музичког тока којом руководи експресија музичко-реторичких гестова указује на блискост са формом речитатива. Укрштањем елемената ова два стила, Фробергер је проширио палету изражајних средстава стварајући на тај начин основу карактеристичне чембалистичке изражајности коју ће даље развијати у оквиру слободних форми са програмским називима.

Након томбоа насталог у Паризу, Фробергер композицијама насловљеним као ламентације овековечује успомену на краља Фердинанда IV и његовог оца Фердинанда III, врховног владара Светог римског царства. Употреба италијанског назива је у сваком смислу условљена политичком конотацијом. Француска је годинама сматрана главним ривалом Хабзбуршког царства, тако да истицање француског порекла форме не би било примерено, иако су све поменуте композиције засноване су на идентичним изражајним средствима и сличном приступу третману форме и флексибилности временског и просторног аспекта. Карактеристичан вокабулар инструменталних ламентација Фробергер је обогатио музичком симболиком у којој се може препознати искрена посвета и интензитет емоције. Зна се за постојање још једног томбоа, насталог поводом смрти војводе Леополда Фридриха од Виртемберга, супруга принцезе Сибиле. Нажалост, ова композиција још увек није доступна јавности, иако се сматра значаним представником Фробергеровог зрелог стила. У сваком случају, битно је истаћи да су два томбоа и ламентација поводом смрти Фердинанда III издвојени као самосталне композиције, док посмртна посвета Фердинанду IV једина чини део свите.

У оквиру Фробергеровог опуса још једна композиција носи назив ламентација, међутим она припада другачијем контексту. У питању је *Ламентација над оним што ми је украдено...* (*Lamentation sur ce que j'ay esté volé...* FbWV614), посредством које је композитор оплакао губитак извесног објекта или имовине која му је украдена приликом напада од стране Лотариншке војске. Интроспективни називи овог типа били су изузетно ретки у оквиру инструменталног репертоара. Изражавање личних осећања и размишљања посредством музике, као и истицање слободне форме и покрета заснованог уметничкој фантазији, указују на инспирацију коју је Фробергер пронашао у појму меланхолије. Тематика композиција које носе аутобиографске називе униформно је везана за туробна осећања чијем изразу одговара атмосфера инструменталног ламента, односно форма слободне алеманде.

III.6.2. Појам меланхолије

Средњевековно медицинско и религиозно виђење меланхолију је представљало као болест која настаје када дође до дисбаланса телесних сокова, односно када превлада црна жуч, што изазива менталну нестабилност и друга негативна стања организма. Буђење интересовања за античку мисао потиснуло је негативну конотацију меланхолије и поставило је као предуслов креативне генијалности. Аристотел је меланхолију везивао за изузетност појединца која се може испољити на подручјима филозофије, политике, науке и уметности, што су хуманисти поставили као основ потраге за моралном и интелектуалном независношћу. Хуманистички концепт меланхолије доноси препуштање фантазирању које не подлеже разуму и рационалности, као и осамљивање и посвећивање контемплацији и маштању. Оно што се просечном човеку чинило као проблем, постало је пожељно у контексту интелектуалног или уметничког капацитета. Доживљај меланхолије као обележја великих људи и умова, начинио је ово стање духа социјалним трендом крајем 16. и почетком 17. века, присутним у уметничким круговима широм Европе.

Један од утицајних трактата на тему меланхолије јесте „Анатомија меланхолије” Роберта Бартонa (*Anatomy od Melancholy*, Robert Burton, Oxford 1621). Бартоново виђење осећања меланхолије је конзервативно, али је вредно поменути став који је изнео о њеној вези са музиком. Руководећи се античком премисом у којој разум има надмоћ над осећањима, Бартон меланхолију види као стање које настаје препуштањем слабости воље и неконтролисаним осећањима. Сматра да се овакво стање мора лечити и у том контексту помиње исцељујућу моћ музике која обузме душу и помогне јој да се уздигне и прошири. Такође, наводи да се многи препуштају меланхолији приликом слушања музике, али да је то пријатна меланхолија која може одагнати тугу, преокренути туробна размишљања и пружити олакшање истог тренутка.⁵⁰

Препуштање меланхолији наглашава стање ума преплављеног идејама и маштовитим мислима које настају у осами и покренуте жалосним расположењем. Музичка представа меланхолије или музика којој је меланхолија тема у смислу врсте афекта пристаје форми ламентације, иако не носи директну везу са губитком вољене или поштоване особе. Може се рећи да је Фробергер, инспирисан сензибилитетом и дефинисаним друштвеним контекстом који вокални и инструментални ламент носе, као

⁵⁰ Park, „Seventeenth-century musical fantasy: origins of freedom and irrationality”, 183

и слободом експресије и флексибилности форме, прихватио овај концепт као медиј за каналисање сопствених емотивних превирања.

Фробергерове слободне алеманде са аутобиографским програмом спадају међу најзначајније примере персонализованог музичког приказивања меланхолије, а нарочито *Тужбалица компонована у Лондону да одагна меланхолију... (Plainte faite à Londres pour passer la mélancholie... FbWV 630)* и *Медитација о мојој будућој смрти... (Meditation sur ma Mort future... FbWV 620)*. Тужбалица је настала након двоструке пљачке која је Фробергера задесила на путу ка Лондону, што је композитора довело до осећања немоћи и препуштања меланхоличним мислима. Слично, у периоду након отпуштања из царске службе у коме је композиторова будућност била несигурна и нејасна, настала је музичка медитација која представља узвишено стање удубљености у размишљања над појмом људске смртности. За обе композиције се може рећи да истражују свест о афектима као континуираном покрету телесних сокова. Композитор наглашава дигресивне моменте, како ритмичке, тако и хармонске, који су увек праћени разрешењем што указује на моћ музике да имитира константне промене психичких стања и осећања која носи људска душа. Поједини мотиви и фигуре носе директну асоцијацију на афективне садржаје драмских вокалних жанрова, док просторна и временска неспутаност и флуидност истичу препуштање фантазији.

Иако се инспирација музичког излагања истакнута у називу композиције може потражити представљена у музичкој фигури и симболу, поменуте композиције се сматрају меланхоличним првенствено због утиска компресије великог броја музичких идеја заснованих на теми меланхолије као основног аспекта уметничког генија или медитативног стања ума. Асоцијација меланхолије са генијалношћу и маштом утицале су на рађање свести о трансценденталној природи музике и потенцијалу инструменталне музике да комуницира језиком који се разликује од вербалног. Звучна персонификација тада актуелних уметничких и интелектуалних идеја попут меланхолије, али и инспирације, самоће, лудила и других унутрашњих стања ума, превасходно се може срести у солистичком репертоару лауте и чембала, што још једном наглашава посебан интимни сензибилитет који се везује уз природу звука ових инструмената.

III.6.3. Носиоци музичко-реторичког садржаја у оквиру слободних алеманди и ламентација

Општа одлика музике 17. века јесте присуство неког вида или елемената реторике. Фробергерове програмске композиције, такође, изграђене су на изражајним музичким гестовима којима се могу приписати различита реторичка значења. Међутим, постојање литерарног програма у коме преовладавају представе меланхолије или ламентације конкретизује за каквим реторичким изразом је потребно трагати. Програмски називи ових композиција могу се тумачити као врста имитације која је изведена из принципа мимезиса – жеље за имитирањем или описивањем догађаја, карактера, ситуација или објеката како би и други могли да поделе ауторово искуство.⁵¹ Још од античких времена мимезис је сматран кључним аспектом уметничке креативности. Платон га је сматрао копирањем реалности, а Аристотел представом света. Фробергер је посредством мимезиса своја размишљања, осећања или душевна стања изазвана реалним догађајима превео на подручје апстрактног и симболичког, а везу ова два света учврстио двоструком реторичком стратегијом. Његов литерарни програм поставља семантичко подручје којим уводи атмосферу, осећање или догађај који ће представити музиком, док разноврсном употребом музичко-реторичких елемената формира звучну слику која ће на чулном нивоу подржати очекивано осећање.

Франсоаз Деперсан (Françoise Depersin) сматра да је Фробергерова реторичка експресија заснована на два вида музичко-реторичких фигура. У питању су екстерне (ванмузичке) фигуре, које подразумевају музичке симболе директно везане за наратив дат у програму и интерне (музичке) фигуре, које се проналазе према чисто музичким критеријумима без директне везе са програмом. Преплитање и надовезивање поменутих фигура чини композицију складном целином, чији музички ток и изражајност не морају нужно зависити од дефинисања симбола, односно ванмузичког значења. Битно је истаћи да се једино музичком поступку који је препознат као интерна фигура, може приписати екстерно, ванмузичко значење. Дакле, основни вид реторичке експресије је апстрактан, односно налази се у чисто музичкој изражајности. Познавањем извођачке праксе у смислу употребе и експресивног потенцијала вокалне и инструменталне орнаментације, флексибилног третмана метра и ритмичких формула, агогичког истицања дисонанци и формирања музичке фразе, може се реализовати успешна интерпретација чак и без

⁵¹ исто, 88

препознавања елемената који носе јасну везу са ванмузичким садржајем. Ипак, литерарни програм у контексту Фробергерових композиција има специфичну улогу да инспирише и ангажује интелект извођача да истражи потенцијал музичког израза наговештеног саджаја и симбола, како би га затим сугестивно дочарао публици истицањем реторичких елемената који су носиоци назначеног расположења.

Проналажење музичких елемената који у себи носе реторичко значење функционише по принципу изневерених очекивања. Наиме, свако музичко дешавање које излази ван оквира устаљених конвенција везаних за одређени стил или форму, може се сматрати реторичким гестом. На пример, сугерисана метричка слобода наглашава поигравање са временском и просторном музичком компонентом која превазилази уобичајени третман форме алеманде, те свака интервенција овог типа припада подручју реторике. У зависности од контекста може јој се приписати ванмузичко, представљачко значење, али може служити и чисто музичком изразу.

Као пример оваквог принципа може узети третман дугих пасажа, чијом интерпретацијом се манипулише протоком времена, било да је у питању задржавање или убрзавање тока. Као такве, у контексту форме алеманде, *a priori* их прихватамо као реторичке гестове, односно орнамент и музичко-реторичку фигуру под називом *tirata*. Међутим, поједини примери употребљени су у контексту симбола. Силазну скалу којом се завршава томбо за господина Бланшрошеа, Фробергер је нагласио речима „почивај у миру” (*Requiescat in Pace*) (Пример 19., ознака *a.*). Како се налази након драматичне завршне каденце која се сматра представом борбе за живот (Пример 19., ознака *б.*), уследиле након пада низ степенице дочараног дугим силазним покретом на остинато педалу, обогаћеним ритмичким фигурацијама, задржицама и хроматиком (Пример 19., ознака *в.*), она се може сматрати симболом чина смрти, односно разрешења муке, што потврђује и прелазак у подручје дура, након молске атмосфере која преовлађује целим током композиције.

Пример 19. Ламентација поводом смрти господина Бланшрошеа (FbWV 632a)

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. The first system, labeled 'б.', shows a melodic line in the right hand with a dotted line indicating a continuation. The second system, also labeled 'б.', continues the melodic line. The third system, labeled 'а.', features a dense texture of sixteenth notes in both hands, ending with the instruction '† Requiescat in Pace'.

Покрет наниже и дубина до које сеже навели су на мишљење да поменута скала такође представља и спуштање у гроб. Наиме, како је господин Бланшроше био „само музичар”, у складу са феудалним системом тога времена, његов пут након смрти могао је водити само до гроба. Са друге стране, душама владара предодређена су небеса. Крај ламентације поводом смрти Фердинанда IV представља узлазни покрет навише у трајању од три пуне октаве, који води до ноте *ce''*, што је последња нота високог регистра на већини чембала Фробергеровог времена. Овај чисти узлазни покрет искључиво по белим диркама симболизује уздицање душе преминулог краља у небеса (Пример 20). Ламентација поводом смрти Фердинанда III такође завршава узлазним покретом, овог пута разложеног тоничног акорда Еф дура, који је уједно и основни тоналитет композиције. Сам избор тоналитета сматра се симболичким гестом који представља цара Фердинанда. Троструко понављање тона еф на самом крају композиције додатно потврђују поменуту симболику (Пример 21).

Пример 20. Симбол апотеозе Фердинанда IV



Пример 21. Симбол Фердинанда III



Генералном одликом ламената сматрају се силазне фигуре, било поступне или у виду скока, јер се препознају као носиоци одговарајућег афекта. Ту такође спадају мотиви уздаха, оштре дисонанце, молски интервали и слично. Деперсан заступа мишљење да сваки музички поступак који у слушаоцу изазива осећање изненађења, чуђења, нелагоде или изневерених очекивања треба третирати као реторички гест. Наравно, одступања од уобичајених композиционих норми, односно очекивања слушаоца, морају се посматрати у контексту времена у коме су композиције настале. У том смислу, пажња извођача мора бити усмерена на проналажење атипичних интервала и дисонантних сазвучја, неочекиваних хармонских склопова, изостанака разрешења, исписаних орнамената или алтерација уобичајеног ритмичког покрета, наглих прекида или промена тока, а затим и њихову интерпретацију у складу са потребном експресијом.

IV. ИНТЕРПРЕТАЦИЈА

IV.1 Приступ интерпретацији

У оквиру друштва које је инспирисало самосталност уметника и његову слободу да изрази сопствена размишљања и осећања, Фробергер је инспирацију пронашао у меланхолији, израз у ламентацији, док је композициони језик засновао на одступању од уобичајених хармонских норми, експресивној употреби временских и просторних елемената, експериментисању са новим звучностима, као и имитацији вокалних и других инструменталних идиома. Циљ овог комплексног уметничко-интелектуалног трагања било је стварање субјективног музичког израза који својом експресивношћу и садржајем може каналисати интензивна осећања, али и интригирати слушаоца. Главним представницима Фробергеровог интернационалног идиоматског стила сматрају се слободне алеманде и ламентације, које у свом прецизном нотном запису крију изузетно проницљиву и максимално изражајну употребу техничких и звучних могућности чембала засновану на музичкој фантазији инспирисаној различитим видовима ванмузичког садржаја. Иновативност жанра, који се због своје неспутаности сматра импровизационим, подржана је програмском компонентом која истиче порекло инспирације и сугерише присуство одређеног типа музичке реторике.

Успешна интерпретација Фробергерових алеманди са програмским називима и ламентација првенствено зависи од препознавања елемената импровизационе традиције у оквиру које су настале. Ознака *à discretion*, која чини саставни део литерарног програма ових композиција, охрабрује агогички покрет руковођен изражајношћу појединачних гестова и њихових међусобних односа, док метричко сагледавање нотног записа означава као непотребно. Ипак, флексибилност просторне и временске музичке компоненте условљена је хармонском прогресијом, чији логичан ток ствара целину од мелодијских фрагмената, ритмичких фигурација и орнамената. Неспутаност и логика музичке фразе и покрета, такође су условљени познавањем принципа лаутистичког изломљеног стила и његове реализације у контексту музике за чембало и наравно, владањем техником разлагања акорада. Дакле, основни музички покрет Фробергерових слободних алеманди и ламентација лежи у следу хармонија заснованих на креативној и експресивној употреби мелодијских и ритмичких фигурација, посредством којих се формира одговарајући покрет, боја и атмосфера појединачних акорада, а затим и веће целине. Сагледавање природе и изражајног потенцијала хармонског тока, пружа јасну

слику о генералној атмосфери и динамици покрета конкретне композиције, која својом неспутаношћу мора остављати утисак стварања у тренутку.

Међутим, да би интерпретација могла остварити свој комплетан изражајни потенцијал, неопходно је препознати музичке гестове који су носиоци реторичке експресије. Као што је већ поменуто, Фробергер је нагласио везу са реторичком традицијом прилагођавањем вокалне орнаментације техничким и изражајним могућностима чембала. У овом контексту, под орнаментом се не подразумевају само трилер, мордент и њихове сложеније варијанте, већ читава палета различитих фигурација и пасажа, као и дисонантних скокова и сазвучја, или скокова у дубоке ноте, које је потребно третирати као реторичке гестове. Успешна реализација овакве музичке фактуре условљена је поседовањем развијене технике орнаментације, као и познавањем одговарајуће извођачке праксе, која представља једну од основних карактеристика идиоматске чембалистичке технике и захтева апсолутну мануелну контролу, координисану у складу са уметничким доживљајем препознатог реторичког геста.

Битан аспект музичке реторике у оквиру слободних алеманди и ламентација представља дисонанца, којој је Фробергер приписивао велику експресивну моћ. Заправо, сваки дисонантан тон или сазвук може се сматрати носиоцем реторичког значаја, посебно када се узме у обзир да се искључиво налази у окружењу музичког материјала који истиче његову изражајност. Међутим, неопходно је нагласити да употреба стандардизованог савременог штивовања инструмената онемогућава звучно препознавање енхармонских интервала, што доводи до ситуације да такве дисонанце губе свој изражајни потенцијал. У том смислу, једна од надлежности савременог извођача јесте свестан избор одговарајуће темперације, која значајно може допринети истицању хармонског набоја појединих дисонантних склопова и интервала, али и већој разноврсности боја на генералном хармонском плану.

Зуб времена одразио се и на савремено разумевање музичко-реторичког израза. Оно што је слушаоцу 17. века сугерисало одређени гест, данас може остати непримећено или чак изазвати одбојност, која обично настаје у контакту са садржајем чија логика није блиска. Дакле, музичко - реторички гестови, који су некада имали улогу основног носиоца комуникације музичког садржаја слушаоцу, данас користе искључиво извођачу као средство помоћу кога ће доживети и обликовати интерпретацију чија је улога да посредством вештине, спретности, смислене и искрене музичке експресије позове слушаоца да се препусти звучној сензацији и фантазирању. Наравно, потребно је нагласити да се реторички аспект Фробергерове музике не сме схватити буквално,

односно као директна веза између појединачних речи програма и одговарајућих музичких фигура. Употребљени музичко-реторички гестови доприносе комуникацији програмом сугерисаног садржаја ставрањем атмосфере чији је крајњи циљ да слушаоца отргне од реалног окружења и поведе га у стање креативне контемплације.

Познавање ванмузичког наратива Фробергерових алеманди са програмским називом и ламентација може се разумети као ванвременска спона, извор инспирације и кључ за формирање идеје о овој музици, како за извођача, тако и за слушаоца. Називи ламентација, жалба или медитација сами по себи сугеришу присуство тужне, мрачне атмосфере. Међутим, додате посвете, литерарни описи или визуелни симболи везани уз ове композиције усмеравају пажњу на дубље слојеве садржаја и конкретније формулишу емотивни доживљај извођача и очекивања слушаоца. Занемаривање значаја програмског аспекта слободних алеманди и ламентација, или површност у приступу њиховом тумачењу, брише постојање читавог нивоа разумевања музичког текста, али и специфичног средства комуникације на релацији композитор – интерпретатор – слушалац.

IV.2. Елементи интерпретативне анализе

Удубљивањем у тумачење Фробергеровог приступа изражајности инструмента у циљу комуникације субјективних емоција и размишљања језиком музике, може се спознати другачији ниво сензибилитета чембала, који наглашава интимну атмосферу, саткану од великог броја музичких гестова различитог карактера и интензитета, од којих сваки захтева препознавање и вештину у реализацији. Одговорност према уметничком делу и основној идеји композитора обавезује савременог извођача да сагледа све аспекте који могу утицати на исправно усмерење информисане интерпретације. До сада су опширније представљени елементи импровизације неопходни за стилску реализацију слободне форме, као и носиоци реторичког израза који утичу на формирање опште атмосфере и појединачних гестова. Међутим, да би се приступ интерпретацији могао сматрати потпуним, неопходно је додатно представити још два подручја интерпретативног истраживања чији резултати доприносе размевању и убедљивој реализацији специфичног реторичког израза у Фробергеровим алемандама са програмским називима и ламентацијама. У питању су значај свесног одабира температуре чембала, као и познавања ширег контекста програмских назива. Иако се оба

подручја везују за теоретски рад који претходи чину интерпретације, примена изведених закључака у процес њеног формирања је од суштинског значаја.

IV.2.1 Избор одговарајуће темперације за интерпретацију алеманди са програмским називима и ламентација Ј.Ј. Фробергера

Избор темперације која истиче експресивност дисонанце и интервала који су носиоци реторичког потенцијала може се сматрати једним од основних чинилаца сугестивне интерпретације Фробергерових програмских композиција. Свест о афективном потенцијалу одређених хармонских склопова значајно утиче на формирање идеје о интерпретацији, али и на стваралачку инспирацију у тренутку извођења. Имајући то на уму, потребно је дефинисати која од темперација највише одговара специфичном реторичком изразу и музичком језику ових композиција. Композитори 17. века, укључујући и Фробергера, морали су имати развијену свест о могућностима доступних темперација и свој музички израз су градили у складу са тим. Избор средстава којим су утицали на изражајност доступних тонова, као и композициони поступци којим су ограничења појединачних темперација превазилажена, указују на вешто и промишљено сналажење у њиховим оквирима.

Темперација се одувек наметала као посебна врста проблематике везана за клавијатурне инструменте. Људски глас без потешкоћа може у тренутку прилагодити висину тона како би постигао консонантно звучање, док је клавијатурни инструмент осуђен на дванаест унапред одређених тонских висина. Током 16. и 17. века, борба чембала за статус солистичког инструмента (у тренутцима када је вокална музика имала апсолутну надмоћ), као и могућност пружања стабилне и мелодичне пратње гласу, створиле су појачану потребу за организацијом датих дванаест тонова која ће дозволити слободније кретање кроз тоналитете. Инструменти попут лауте и чембала временом су се одаљили од линеарних имитација, чинећи основом свог изрази смену верикалних, односно хармонских тензија и опуштања. Поред хармонских сазвучја, свирање ових инструмената укључује и потребу за додавањем пролазних и задржаних тонова како би се постигао жељени ефекат. Оваква извођачка пракса довела је до потребе и за новим начином слушања који укључује вертикалне интервалске и хармонске структуре. Проналажење одговарајуће темперације представљало је подељену одговорност теоретичара, градитеља инструмената и музичара.

Трагање за одговарајућим начинима да се подели октава, односно прилагоде односи међу интервалима унутар јединог интервала који мора остати нетакнут, процес је који се вековима развијао, трансформишући се у односу на духовне и естетске вредности појединачног периода. У оквиру питагорејског штимовања које представља надовезивање западњачке културе на античку музичку мисао, инсистирало се на интервалима чисте квинте и кварте, што је терце чинило дисонантним интервалима и самим тим утицало на веома сведену употребу трозвука, односно хармоније. Када се начини низ од дванаест чистих квинти, колико је потребно да се затвори квинтни круг, настаје разлика између почетног тона *це* и тона *хис* који затвара круг, који би у идеалном поклапању требало да буду енхармонски замењиви. Ова разлика се назива „питагорејска кома”.

У периоду од 16. до 18. века теоретичари су писали о различитим начинима штимовања клавијатурних инструмената, односно распоређивања добијене „коме” у оквиру квинтног круга. Усложњавање музичког језика потакло је ширење граница и потрагу за новим видовима темперација које могу одговорити потребама другачије изражајности. Немачки теоретичари и музичари су били предводници идеологије која је препознала потребу за компромисом између постизања чистих интервала и остваривања хармонске слободе.⁵² Да би се омогућила употреба хармоније, неопходно је било добити функционалне терце, што се постиже прилагођавањем интервала квинте. Како се присуство неког вида „коме” не може избећи, уобичајена пракса је била разделити је међу консонантним интервалима. Дакле, неопходно је чистом интервалу додати или одузети на величини, што га изводи из карактеристичног стања мировања и изазива његово пулсирање. Када је пулсирање интервала распоређено на такав начин да њихово звучање не изазива отпор слушаоца, то се назива темперација.

Оног тренутка када је у музици препознат појам хармоније и хармонске прогресије, људско чуло слуха је постало основно мерило за процену пријатности, односно непријатности сензација које изазива звучање појединих интервала. Људско ухо перципира музику или хармонију као смену сензација које везује са доживљајем консонанце (пријатности) и дисонанце (непријатности). Претпоставка је да консонанца представља апсолутно звучно задовољство. Потврда оваквог става се налази у

⁵² Joseph Victor Pollard, „Tuning and Temperament in Southern Germany” (PhD. Diss., University of Leeds, 1985): 12

преокупацији музичара 17. века, којима су чисти интервали представљали норму, за постизањем темпероване консонанце.⁵³

Немачки теоретичари раног 17. века су трагали за свеобухватном теоријом универзума у коју је музика уплетена као једна од главних нити. Говорили су да би музика требало да буде конзистентна на људском нивоу, као што је музика сфера у универзуму. Продукт оваквог размишљања је штимовање према аликвотном низу, односно хармоницима, названо „хармонско штимовање”. Хармонско штимовање је обично коришћено у оквиру вокалних или инструменталних ансамбала, будући да су извођачи проналазили одговарајући штим „на уво”. Овакав систем је немогућ за клавијатурне инструменте јер се скала добијена хармонским штимовањем разликује у зависности од почетног тона (штимовање за Це дур се разликује од штимовања за Де дур, итд.)

Пандан хармонском штимовању и универзално прихваћен систем за штимовање клавијатурних инструмената била је „минтон темперација” (*meantone temperament*), заснована на принципу уједначене темперације. Ова темперација се може описати као низ уских квинти, од којих је свака умањена за једнак износ „синтоничке коме”⁵⁴, које се од тона *це* пружају навише и наниже до крајњих граница, уобичајено тонова *гис* и *ес* између којих се налази волф квинта.⁵⁵ Од великог је значаја разумети да минтон темперација обезбеђује тачно дванаест различитих тонова у оквиру октаве, јер су поједине енхармонске ноте и интервали толико удаљени од чистог да су неупотребљиви. Оваква темперација обезбеђује максимални број чистих терци у уобичајеним тоналитетима, укупно њих осам, док се компензација за добијене чисте консонанце налази у четири умањене кварте, којима се мора постићи чиста октава.

Основна варијанта минтон темперације је $\frac{1}{4}$ коме, из које су све друге варијанте изведене ($\frac{1}{5}$, $\frac{1}{6}$, $\frac{2}{7}$, $\frac{2}{9}$ итд). Већи разломак резултира мањим квинтама и терцама, а већом волф квинтом. Композитори 16. и 17. века су били свесни ограничења која доноси минтон, те су проналазили начине да прошире опсег ове темперације користећи тонове који леже ван њене нормалне диспозиције или проблематичне интервале. Овакви

⁵³ исто, 183

⁵⁴ „Синтоничка кома” је износ за који је потребно умањити или увећати интервал терце који настаје Питагорејским штимовањем, како би се добиле чисте мале или велике терце.

⁵⁵ Када се низ од једанаест квинти срегне на супротним крајевима, настаје лажни интервал квинте, заправо умањена секста. Овај интервал представља простор у коме се акумулира све одбачено у процесу штимовања. Његова оштра дисонанца изазива пулсирање, односно непријатност за коју се колоквијално говорило да „завија као вук”, од чега је до данас остао назив волф (wolf – вук, енгл.).

поступци су већински коришћени у тесној вези са естетиком афеката која је значајно утицала на музичку мисао овог периода.

„Једнака темперација” (*equal temperament*) такође припада категорији уједначених темперација, будући да је свака од дванаест квинти темперована на једнак начин. Познато је да је оваква темперација била уобичајени систем штимовања различитих врста лаута и виола још у 16. веку, иако све до 19. века није била опште прихваћена. Њена основна карактеристика јесте да су сви полустепени у оквиру хроматске скале идентични, што обезбеђује једнако звучање свих тоналитета. Постоји претпоставка да се Фрескобалди залагао за употребу једнаке темперације. Са друге стране, велики број музичара, попут Јохана Кирнбергера (Johann Kirnberger) и Франсоа Купрена, није одобравао употребу система који поништава могућност разлике међу тоналитетима.

Према крају 17. века могу се испратити два значајна помака у развоју музике. Први је успостављање дијатонског система у коме су композитори видели могућност да поново досегну слободу коју им је обезбеђивао модални систем проширењем свог музичког језика до тада некоришћеним тоналитетима. Други помак је проналазак система у коме ће осведочене слабости дотадашњих темперација бити трансформисане како би служиле теорији афеката, што чини суштину концепта „доброг темперовања”. Немачки теоретичари су уложили велике напоре да од неопходности темперовања начине систем који ће музици додати нову димензију. Немачки композитор Андреас Веркмајстер (Andreas Werckmeister) је поставио јасне одреднице доктрине афеката начинивши темперацију у којој се могу пронаћи боје које сежу од беспрекорних до једва подношљивих. Савршена консонанца више није била само недостижни циљ, већ је постала непожељна у одређеним контекстима.

Генерално важи мишљење да је музику за клавијатурне инструменте 17. века потребно изводити на минтон темперацији. Иако Фробергеров радни и животни век у потпуности припада 17. веку, поједини стручњаци заговарају теорију да његовом музичком језику више одговарају темперације које нису ограничене бројем употребљивих тоналитета и интервала. Мери Сир (Mary Surr) у својој књизи *Performing Baroque Music* износи претпоставку да његовом музичком изразу више одговарају циркуларне темперације настале крајем 17. века, истичући да је Фробергер писао композиције у тоналитетима неубичајеним за оно време, попут фис мола, бе мола и Е

дура.⁵⁶ Нажалост, циркуларне (неуједначене) темперације⁵⁷, попут темперација Андреаса Веркмајстера или Јохана Кирнбергера, објављене су тек двадесетак година након Фробергерове смрти и веома је мала вероватноћа да је композитор имао икаквог додира са оваквим видовима штимовања, као и са концептом „доброг темперовања” везаног уз њих, иако би његове програмске композиције могле имати вишеструке користи од такве темперације.

Сматра се да је Фробергер поједине композиције стварао са једнаком темперацијом на уму, што се везује за његов боравак у Риму у периоду оштрог сукоба између Ђованија Батисте Донија (Giovanni Battista Doni), заговорника хармонског штимовања и Фрескобалдија који је био фасциниран једнаком темперацијом. Сазнање о овом јавном сукобу даје нам посредни доказ да је Фробергер био информисан о постојању различитих система штимовања. Марк Линдли (Mark Lindley) верује да се једнака темперација може користити за дела која припадају каснијем стваралачком периоду.⁵⁸ Међутим, оваква теорија има више слабих тачака. Поред тога што је тешко одредити тачан период настанка великог дела Фробергеровог опуса, нигде у Европи једнака темперација није прихваћена као систем штимовања жичаних клавијатурних инструмената још дуго након његове смрти. Такође, осим појединих дела очигледно експерименталног карактера, већина Фробергеровог опуса не тежи универзалној слободи која је основна предност једнаке темперације.

Музичари са којима се Фробергер сретао током боравка у Паризу морали су познавати трактат *Harmonie Universelle* (1636), а можда чак и самог Марен Мерсена који је објективно истицао погодности различитих темперација. Као главну предност и лепоту минтон темперације представио је снагу чистих интервала, док је главном врлином једнаке темперације сматрао стандардизацију висине тона. Лаутистима је једнака темперација и пре 17. века била устаљена норма, док су француски клавсенисти једином прихватљивом темперацијом сматрали минтон. Жан Дени (*Jean Deni*) један од најцењенијих градитеља инструмената, у оквиру свог дела *Traité de l'accord de l'espINETTE* (Париз, 1643), недвосмислено је заговарао употребу минтон темперације за штимовање чембала.

⁵⁶ Marry Cuyr, *Performing Baroque Music* (Aldershot: Ashgate. Original edition, 1992): 66

⁵⁷ Принцип циркуларне темперације обезбеђује могућност употребе свих дванаест квинти, односно затварање круга, с тим да постоји разлика у износу којим су квинте темпероване у односу на њихов положај у квинтном кругу.

⁵⁸ Mark Lindley, "Temperaments", *Grove Music Online*
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027643>

У оквиру своје докторске тезе, Џозеф Виктор Полард (Josef Victor Pollard) спровео је темељну студију у оквиру које обрађује велики број историјских извора и објашњава еволуцију штимовања и температуре, са акцентом на температуре 17. века на територији јужних немачких земаља.⁵⁹ Битан део његовог рада представља математичка анализа Фробергерове музике у контексту температуре која највише одговара његовом хармонском језику. Полард закључује да су минтон температура и њене варијанте најбољи избор, с тим да извођач може према потреби применити измене попут „бочног померања”.⁶⁰ Оваква врста измештања стандардног положаја $\frac{1}{4}$ коме минтон температуре обезбеђује доступност већег броја тоналитета, без компромитовања њеног главног квалитета који се односи на непрекорно чисте интервале. На овај начин комплетан Фробергеров, али и опус Луја Купрена, Шамбониера и других француских клавсениста, може бити свиран на $\frac{1}{4}$ коме минтон температури. Њихов избор тоналитета је веома сличан Фробергеровом, који обухвата распон од А дура до еф мола у партитама и ламентацијама, које су под већим утицајем француског стила него други жанрови.

Фробергер заправо није превише експериментисао са избором тоналитета, што потврђује претпоставку да је остао веран уобичајеној температури тога времена. Суштински, сви аргументи иду у прилог томе да није излазио из оквира регуларне минтон температуре, нарочито када су у питању програмске композиције. Масуми Јамамото (Masumi Yamamoto) у оквиру своје тезе „The Use of Meantone Temperament in the Performance of Keyboard Music by Johann Jacob Froberger” такође подржава минтон температуру као прави избор, уз идеју да се уместо бочног померања, у ситуацијама где је то неопходно, прештимују само критични тонови. Анализом контекста у коме се јављају тонови који излазе из оквира стандардне диспозиције, Јамамото је истакла експресивну конотацију великог дела њихове појавности и сугерисала појединачне тонове чија би модификација обезбедила неометан хармонски ток, док би интензитет и експресивност реторичких гестова остали нетакнути.⁶¹

Уколико је Фробергер користио бочна померања или сличне адаптације, основна температура је морала бити згодна за транспоноване без употребе помоћних средстава,

⁵⁹ Josef Victor Pollard, „Tuning and Temperament in Southern Germany to The End of The Seventeenth Century”, PhD diss., University of Leeds, 1985.

⁶⁰ Бочно померање је поступак приликом штимовања којим се низ квинти помера бочно на леву или десну страну за једно или више места, што у случају минтон температуре резултира постављањем волф квинте на жељено место. На пример, уколико нам је за композицију потребна нота дис уместо уобичајеног ес, низ је потребно померити тако да се волф налази између нота ха и дис, уместо ес и гис.

⁶¹ Masumi Yamamoto, „The Use of Meantone Temperament in the Performance of Keyboard Music by Johann Jacob Froberger”, PhD diss., University of York, 2015

што је још један од аргумената који иде у прилог избору $\frac{1}{4}$ коме минтон температуре, која се релативно лако и брзо може прештимовати и проверити. Попут других инструменталиста тога времена, Фробергер је морао сам штимовати инструмент на коме свира. Пракса коришћења сродних тоналитета, као и састављање свита по тоналитету, поред уметничког аспекта су свакако били условљени и температуром. А опет, појам температуре не би требало везивати само за функционално уређивање односа интервала и већих целина, већ га подразумевати као саставни део стваралачког и репродуктивног процеса.

Савремени музичари заинтересовани за интерпретацију према принципима историјски информисане праксе не би смели занемарити питање температуре, нарочито када је у питању специфичан реторички израз Фробергерових алеманди са програмским називима и ламентација. Дакле, није довољно применити препоручену $\frac{1}{4}$ коме минтон температуру и помирити се са неадекватним исходом који ће интерпретација композиција у појединим тоналитетима донети, као што се ни звучање искварене доминанте и „фалш” тонови не могу сви до једног приписати реторичком изразу или оправдати инфериорношћу ранијих система у односу на савремене. Тоновима потребним за формирање сугестивне интерпретације често превазилазе оквире основног положаја $\frac{1}{4}$ кома минтон температуре. Фробергер је веома слободно користио енхармонске замене тонова, што оваква температура не дозвољава. Тешко је замислити, а још теже оправдати идеју да би Фробергерова реторика и музичка наратива могле ићи у подручје дисонанце до те мере да он као композитор свесно бележи једну ноту знајући да му је у оквиру температуре доступна друга. Међутим, сваки од тонова може бити постављен у одговарајући контекст уз употребу адекватног бочног померања $\frac{1}{4}$ коме минтон температуре, чиме се постиже запањујуће консонантно звучање, чији је склад тек повремено пољуљан вештом употребом критичних тонова или интервала, који заиста поседују реторичку експресивност.

Композитори, као и слушаоци 17. века, били су окружени много чистијим, заправо консонантнијим звуком, док се звучна перцепција савременог слушаоца не може поредити са начином на који су Фробергерове композиције чули његови савременици. Данас су наша чула и музичка очекивања навикнута на другачији звучни систем који подразумева већу толеранцију дисонанце, веће разлике међу бојама, веће динамичке амплитуде и модулације непознате оном времену. Такође, навикнутост на једнаку температуру којом је просечан савремени слушалац окружен од првог контакта са

музиком, значајно умањује могућност перцепције, а самим тим и потребу за апсолутном консонанцом, коју је слушалац 16. и 17. подразумевао, а свако њено нарушавање сматрао доживљајем.⁶²

Претходна дискусија наводи на закључак да је одговарајућу темперацију за интерпретацију Фробергерових програмских композиција је потребно бирати према квалитету консонанце који она пружа и изражајности дисонанце која се јавља у контексту реторичких гестова, а не подразумевањем дисонантних сазвучја која савремени слушалац не може толерисати, а судећи према историјским истраживањима, није морао ни слушалац 17. века. Историјски оправдан избор представља $\frac{1}{4}$ коме минтон темперација, која се посредством бочних померања може прилагодити афективном садржају композиције постављајући консонанце и дисонанце у одговарајући положај. Међутим, како савремени слушалац, са физиолошке тачке гледишта, нема могућност да перципира савршену консонанцу, није неопходно инсистирати на $\frac{1}{4}$ коме минтон темперацији приликом концертних извођења. Иако прештимавање инструмента не одузима нужно много времена, мора постојати флексибилност у приступу концертном извођењу која дозвољава различите концепције програма и комбиновање композиција различитих аутора и епоха. Сугестивност Фробергерове музичке мисли је сплет великог броја фактора, од којих темперација представља само један, којим се уз мало вештине и правог усмерења може успешно манипулисати. Имајући то у виду, може се сматрати оправданим да се за јавно извођење Фробергерове музике користе системи који умањују јаз између енхармонских тонова и обезбеђују слободно кретање кроз већи број тоналитета, попут циркуларних темперација Веркмајстера и Кирнбергера. Једнака темперација, са којом га често доводе у везу, значајно би умањила експресивност појединих интервала и хармонских склопова, као и резонанцу инструмента, због чега ју је генерално потребно избегавати када је чембало у питању. Ипак, приликом поставке интерпретације, пожељно је изводити појединачне композиције у $\frac{1}{4}$ коме минтон темперацији, примењујући бочна померања у односу на њихов тоналитет, како би се могао осетити интензитет и означити места реторичке дисхармоније, и као таква интегрисати у музички наратив композиције.

⁶² Pollard, „Tuning and Temperament in Southern Germany”, 232-233

IV.2.2. Врсте програма и свест о њиховој несталности

У оквиру Фробергеровог опуса, свега четири партите, од познатих двадесет једне партите и ламентације, не садрже неки вид програмског назива. Међутим, тек ближим упознавањем са различитим врстама програма може се створити идеја о природи њиховог ванмузичког садржаја, као и другачијим видовима повезаности са музичким језиком појединачних композиција. Такође, мора се имати у виду несталност програмске компоненте, односно постојање разичитих варијанти програма у зависности од извора, било да је у питању обим програмског назива, употребљен језик, додатан литерарни опис ванмузичког наратива, па чак и потпуни изостанак програма. Имајући поменуто на уму, јасно је да се интерпретацији Фробергерових алеманди са програмским називима и ламентацијам мора приступити са свешћу о врсти, варијантама и интензитету повезаности музичког и литерарног наратива.

Питер Вулни, редактор савременог издања манускрипта Синг-Академије у Берлину (SA 4450) који садржи највећи број Фробергерових програмских композиција и детаље програма непознате другим изворима, сматра да се програми композиција пронађених у овом извору могу поделити на три групе у односу на заступљену тематику. Првој групи припадају композиције посвећене царској породици, другу групу чине композиције посвећене другим меценама, док се у трећој налазе аутобиографске композиције.⁶³ Предложена подела је за потребе актуелног истраживања сведена на две опште категорије, односно посвете и аутобиографске композиције, у оквиру којих се могу испратити различити нивои односа између програмских назива композиција и њиховог музичког доживљаја.

IV.2.2.1. Посвете

Током историје уметности став према уметнику и његовом статусу се мењао у складу са друштвом, те се тако током хуманистичке ере уметник уздигао у слободну и образовану индивидуу. Претходно је уметничка продукција сматрана занатским производом, односно продуктом савладане вештине која искључује могућност људске креативности. Чин стварања је приписиван само Богу, јер створити значи начинити

⁶³ Peter Wollny, „Preface” у *Johann Jacob Froberger: Toccaten, Suiten, Lamenti: The Manuscript SA 4450 from the Sing-Akademie zu Berlin* (Kassel: Barenreiter, 2006): XXII

нешто из непостојања! Почетком 16. века, генијалност (од корена *gignere* што на латинском значи стварати) као урођени таленат почела се приписивати уметничким ствараоцима. Музичарима је постепено признавана титула композитора, којом су могли потврдити свој професионални и ауторски идентитет. Сликари су почели сликати аутопортрете, представљајући себе као талентоване и образоване индивидуе и постављајући се раме уз раме са у том тренутку друштвено претпостављеним уметницима, као што су били песници и филозофи.



Слика 8. Diego Velázquez, *Las Meninas* (1656) – У оквиру портрета инфанте Маргарете Терезе, Веласкез је насликао и сопствени аутопортрет, бележећи на тај начин тренутак свог уметничког рада на портрету краљевског пара, Филипа IV од Шпаније и Марија Ане од Аустрије (ћерке Фердинанда III), чије се бисте виде у одразу огледала које се налази иза уметникових леђа.

Попут сликара, композитори су почели вредновати свој рад, што су представљали кроз посвете патронима. У позадини оваквог чина се морало налазити самопоуздање у сопствену уметност, која је сада представљала дар од Бога, исто као што су част и богатство њихових патрона подразумевани као Божја милост. Како је сматрано увредом приписивати урођеном (богомданом) таленту материјалну вредност, могућност уметника да некоме подари продукте свог талента сматрана је изразом великодушности и слободе, што је веома мотивисало уметничку инвентивност.

Посвете у оквиру Фробергерових аутографа намењених цару Фердинанду III указују на гест даривања као начин да се одужи за милост и подршку, али и за слободу да самостално усмерава и формулише своје музичке творевине. Посвета збирке *Libro Quarto* (1656) значајан је документ који сведочи не само о односу композитора и цара, већ потврђује принцип ванмузичке инспирације као покретача Фробергеровог музичког излагања. Она гласи:

СВЕТО ЦАРСКО И КРАЉЕВСКО ВИСОЧАНСТВО

ПОНИЗНОСТ, ПОСВЕЋЕЊЕ И ПОШТОВАЊЕ КОЈЕ ДУГУЈЕМ ВАШЕМ ЦАРСКОМ
ВИСОЧАНСТВУ ЗА ТОЛИКО ДОБРОТЕ И МИЛОСТИ КОЈИ СУ МИ БЕЗ ЗАСЛУГА ПОДАРЕНИ,
НАВЕЛИ СУ МЕ ДА САЧИНИМ НЕКОЛИКО КОМПОЗИЦИЈА НАМЕЊЕНИХ ВАШЕМ ЗАДОВОЉСТВУ,
НАСТАЛИХ ИЗ РАСПОЛОЖЕЊА КОЈА СУ У МЕНИ ИЗАЗВАЛИ РАЗЛИЧИТИ ПРЕОКРЕТИ СУДБИНЕ
ТОКОМ ВРЕМЕНА; ОВА РАСПОЛОЖЕЊА ОБЛИКОВАЛА СУ И ОБЕЛЕЖИЛА ЧЕТВРТИ ДЕО [ОВЕ
ЗБИРКЕ], УНАПРЕД ПОСВЕЋЕН

ВАШЕМ ВИСОЧАНСТВУ УЗ ВЕЛИКО ПОШТОВАЊЕ, ТЕ ГА ОВОМ ПРИЛИКОМ САВЕСНО
ПРОСЛЕЂУЈЕМ И ДАРУЈЕМ. МОЛИМ ЗА МИЛОСТ ВАШЕГ ВИСОЧАНСТВА ДА ОВАЈ ДАР
ПРИХВАТИ КАО ИЗРАЗ МОГ НАЈИСКРЕНИЈЕГ ПОШТОВАЊА. У МЕЂУВРЕМЕНУ, ЖЕЛИМ ВАШЕМ
ЦАРСКОМ ВИСОЧАНСТВУ ЈОШ МНОГО НАПРЕДНИХ ГОДИНА ИСПУЊЕНИХ СРЕЋОМ И
УСПЕХОМ И ОСТАЈЕМ

ВАШЕМ СВЕТОМ ЦАРСКОМ И КРАЉЕВСКОМ ВИСОЧАНСТВУ
Беч, године 1656.

НАЈИСКРЕНИЛИ И ПОНИЗАН
СЛУГА, ЈОХ. ЈАКОБ ФРОБЕРГЕР⁶⁴

⁶⁴ Rampe, Vol. 2, XX

Наведена посвета, поред уочљиве реторике ласкања, посебно скреће пажњу на четврти део збирке сачињен од шест партита, настао инспирисан расположењима и животним ситуацијама које Фробергера везују за царску породицу, што истиче иновативни приступ музичком изражавању као персонификацији субјективних осећања, али и подвлачи присуство ванмузичке инспирације. Такође, из посвете се може наслутити да су поменуте композиције већ биле познате цару Фердинанду III, што се сматра образложењем непостојања појединачних посвета, које су у овој збирци замењене калиграфски украшеним називима ставова, посебно сугестивним када су у питању Партита у Де дуру (FbWV 611) и Партита у Це дуру (FbWV 612). Записи ових партита пронађени у манускрипту Синг-Академије, садрже програмске називе на француском језику са истакнутим посветама које се односе на конкретне догађаје из живота чланова царске породице. Сматра се да манускрипт SA4450 садржи ранију верзију поменутих партита, које је Фробергер ревидирао и још прецизније забележио за потребе збирке коју ће подарити цару.⁶⁵ Присуство програмских назива на француском језику потврђује актуелност Фробергерових композиција у оквиру француског говорног подручја, као и потребу да се посебно нагласи постојање конкретног типа реторике, који се у контексту царског двора подразумевао. Комбиновањем сазнања из два поменута извора може се потврдити веродостојност посвета, као и присуство великог броја симбола који одговарају представљању владарске породице, не само у оквиру визуелне представе, већ и као саставни део музичког језика и реторике ових композиција. Пратећи поменути концепт, Партита у Це дуру (FbWV 612), иако је везана уз посмртну посвету Фердинанду IV и заснована на музичко-реторичком језику који одговара другим ламентацијама из Фробергеровог опуса, задржава достојанственост и емотивну дистанцу, као и карактеристичну симболику која пристаје одавању почести царском сину.

Другачији пример представља алеманда из Партите у а-молу (FbWV615) за чију се посвету крунисању Леополда I (*Allemande faite sur le Couronnement des Sa Majesté Imperiale à Franckfurt*) није знало до проналаска четвртог Фробергеровог аутографа (A Sotheby) 2006. године, иако је сама композиција већ годинама била позната из других извора. Специфично корицење поменутог аутографа са утиснутим грбом Хабзбуршке куће, веома је налик збиркама посвећеним цару Фердинанду III (A1649 и A1656) што је поједине навело на помисао да је комплетна збирка намењена Леополду I, потенцијално

⁶⁵ Wollny, „Preface” у *Toccaten-Suiten- Lamenti*, XIX

као гест којим би Фробергер обезбедио повратак под окриље царске капеле. Међутим, како алеманда својом реториком не нуди везу са чином крунисања или уобичајеним симболима везаним за представљање царске породице, генерално важи мишљење да је посвета накнадно додата као оправдање, или пак повод даривању збирке. Слична ситуација је и са Партитом у Еф дуру (FbWV617), у оквиру које слободна алеманда носи посвету принцези Сибили од Виртемберга. Познато је да је композиција настала у периоду у коме је мало вероватно да су се Фробергер и принцеза Сибила познавали. Верује се да је композитор посвету додао накнадно, могуће на иницијативу саме принцезе, што би значило да поменута алеманда, упркос посвети, није компонована са том наменом на уму, те у себи не носи симболику која се директно може везати за њену личност.

Са друге стране, судећи према посвети која чини саставни део назива алеманде, Фробергер је Партиту у де-молу (FbWV613) компоновао као специфичан вид музичке захвалнице маркизу од Термеа, за подршку коју му је пружио током боравка у Паризу. Алеманда посвећена Фробергеровом добротвору типичан је представник свога жанра, као и куранта и сарабанда које следе. Програм алеманде не садржи сугестију о посебном приступу интерпретацији (*à discretion*), што њен карактер и композициони приступ потврђују. У случају да ова композиција садржи неки вид музичке симболике, то би морао бити музички гест препознатљив искључиво маркизу, док савременом извођачу остаје недоступан до проналаска додатних историјских потврда. Жига, међутим, носи назив „Лукави Мазарен” (*Gigue, nommée la rusée Mazarinique*), алудирајући на кардинала Мазарена, политичког супарника маркиза од Термеа. Сматра се да је сталном променом из дводела у тродел на којој је жига заснована, Фробергер представио кардиналову препреденост, док је програмски карактер подвукао слободним одсеком на самом крају композиције обележеним речима „полако и уз дискрецију, попут повратка кардинала Мазарена у Париз” (*NB. lentament et avec discretion comme le retour de Mr le Cardinal Mazarin à Paris*).⁶⁶ Интересантно је да се за програмске називе ових композиција сазнало тек из извора који се везују за касније године Фробергеровог стваралачког века, док се у ранијим копијама ова партита јавља без програмских назива, или само уз ознаку „настало у Паризу” (*fait a Paris*), што је највероватније условљено политичким

⁶⁶ Због француских цивилних ратова, кардинал Мазарен је као пратња младог Луја XIV морао боравити ван Париза. Познато је да је Мазарен у септембру 1652. године отпутовао у Келн, где је остао до наредне године како би лакше припремио повратак краља у Париз. Претпоставља се да се Фробергеров текст односи на неки од аспеката кардиналовог кретања, највероватније у ироничном контексту.

контекстом. Наиме, како је био у царској служби, Фробергер се није смео јавно изјашњавати на овај начин, што додатно потврђује претпоставку да уколико свита садржи додатну симболику, она је била намењена искључиво разоноди маркиза од Термеа.

Када су у питању посмртне посвете господину Бланшрошеу (FbWV632) и цару Фердинанду III (FbWV 633), чињеница да стоје као самосталне композиције подвлачи посебност њиховог садржаја. Ове ламентације карактерише неспутан приступ формалној структури, велики број музичко-реторичких гестова који граде атмосферу трагедије и патње, као и присуство симбола који се могу повезати са носиоцима посмртне посвете или околностима њихове смрти, што их сврстава међу главне представнике Фробергеровог субјективног музичког језика, заснованог на музичком каналисању интензивних емоција. Иако се понегде може сусрести мишљење да су у оквиру Фробергеровог опуса ламентације настајале генерички попут других жанрова, експресивност поменутих композиција и симболика која превазилази очекивану реторику ламента, доказују управо супротно. Интензитет осећања изазваних губитком блиских пријатеља, повео је композиторову музичку фантазију далеко изван уобичајених формалних оквира и путем другачијег сензибилитета чембалистичке изражајности. Имајући то у виду, иако у себи носе посвету, ове ламентације према дубини израза одговарају Фробергеровим најинтимнијим аутобиографским композицијама.

IV.2.2.2. Аутобиографске композиције

Током 17. века, пратећи развој напредне научне мисли, јавила се и потреба ученог појединца за самоспознајом. Истраживање усмерено на сопствено биће често је узимало форму аутобиографских докумената, где се кроз бележење свакодневице, али и животних прекретница могло приближити разумевању улоге појединца у непосредном окружењу и току времена. Константин Хојгенс, широм Европе поштован политичар, интелектуалац и дугогодишњи Фробергеров коресподент, предано је водио дневник бележећи своје мисли на свакодневном нивоу, да би пред крај живота написао и аутобиографију чији је садржај наменио својим синовима. За Хојгенса, дневник и аутобиографија су представљали механизам самоспознаје, али и збирку животних поука за његове читаоце.

Велика је вероватноћа да је Фробергер, руковођен сличном идејом, одређен број композиција везивао за место и време настанка, па чак и догађаје из живота, како би их поставио у контекст времена, креирајући на тај начин својеврстан аутобиографски документ. Истицање аутобиографске инспирације у музичком представљању чини овај поступак јединственим примером у времену у коме су настале и извесно је да је инспирација за овакав вид музичког израза потекла из интелектуалних кругова и идеологија са којима се Фробергер сусретао током својих путовања. Нажалост, може се само спекулисати о филозофским идејама које представљају основу композиторовог избора да музиком овековечи сопствена осећања и доживљаје, као и дубини и значају који су ове композиције могле имати за композитора лично и поштоваоце његовог дела.

Непостојање других историјских примера сличног приступа музичком изразу, чини Фробергерове аутобиографске композиције веома деликатним по питању разумевања њихове уметничке суштине. Поврх тога, несталност програмског аспекта у смислу постојања различитих верзија, па чак и потпуног изостанка назива у неколицини манускрипта, покреће питање аутентичности програма, а посебно улоге коју програм може имати за интерпретацију ових композиција. Истраживање историјских извора, са акцентом на информације које је донело откриће четвртог аутографа (*A Sotheby*), потврдило је да програмски називи дефинитивно потичу директно од композитора, док су размимоилажења међу манускриптима резултат нетачних превода на други језик, односно слободне интерпретације преписивача.⁶⁷ Са друге стране, закључено је да опширне белешке о догађајима наговештеним програмом, које се у различитим манускриптима налазе везане уз три аутобиографске композиције, нису потекле из Фробергеровог пера. Чињеница да се композитор помиње искључиво у трећем лицу, сугерише претпоставку да су додатне описе забележили Фробергерови ученици са којима је композитор поделио детаље догађаја који стоје иза одређених композиција приликом рада на њиховој интерпретацији. Поменуте белешке се јављају у различитим верзијама у зависности од извора, што опет указује субјективна тумачења приликом бележења или превођења на други језик.

Ламентација поводом смрти господина Бланирошеа... (FbWV 632), једна је од три композиције које се јављају уз додатне литерарне белешке. Иако је иницијално

⁶⁷ У зависности од манускрипта, називи се јављају на италијанском, француском, немачком или латинском језику. Избор језика је по свему судећи зависио од воље преписивача. Постоји вероватноћа да су, поред белешки, поједини називи композиција или чак целе композиције бележене према сећању, што је била уобичајена пракса пре масовне појаве штампаних издања.

прихваћена као посмртна посвета композиторовом пријатељу, додати опис пронађен у оквиру „Миноритен манускрипта” (WMin743) сведочи о Фробергеровом присуству трагичном догађају, као и о току дешавања, што не само да је сврстава међу аутобиографске композиције, већ значајно утиче на приступ интерпретацији, односно разумевање атмосфере која се интерпретацијом жели постићи. Друге две композиције које се јављају уз додате описе су *Ламентација над оним што ми је украдено...* (FbWV 614) и *Алеманда настала након опасне пловидбе Рајном...* (FbWV 627). Опис ламентације обезбеђује увид у догађај који стоји иза агитираног и испрекиданог музичког јецања, који се може тек наслутити из програмског назива, док белешке у оквиру алеманде одлазе још корак даље. У оквиру манускрипта SA 4450, уз запис алеманде се јавља литерарни наратив који описује след догађаја у двадесет шест сегмената који су бројевима повезани са обележеним музичким гестовима и фразама. Ово откриће изазвало је велико интересовање у стручним круговима, јер је потенцијално нудило кључ разумевања везе између програма, односно литерарног наратива и његовог музичког отелотворења. Међутим, закључак до кога се дошло јесте да додатни опис догађаја, као и у случају друге две композиције, служи стварању идеје о осећању које би њима могло бити изазвано, можда чак и разумевању динамике покрета и смене интензитета осећања приказаних кроз реторичке гестове.⁶⁸

Алеманда настала након опасне пловидбе Рајном... на основу више фактора о којима ће касније бити речи, може се сматрати ближом принципу директног музичког представљања, него препуштању музичкој фантазији руковођеној меланхоличним мислима која карактерише већину Фробергерових аутобиографских композиција. Сличан пример представља и слободна алеманда у оквиру Партите у Ге дуру (FbWV 616), која се може наћи под латинским називом *Representans monticidium Frobergeri* („Дрезденски манускрипт”), али и под француским *Allemande faite sur le Subject d'un Chemin Montagneux, la quelle se joie à discretion* (SA 4450). До проналаска манускрипта SA 4450, ова композиција је тумачена под светлом атмосфере других аутобиографских композиција, као представа трагичног догађаја, односно Фробергеровог пада низ стрмину. Реч *monticidium*, чији превод са латинског гласи „клизиште” у комбинацији са Фробергеровим именом, указује на такав приступ. Међутим, нова сазнања усмерила су пажњу на могућност другачијег концепта. Превод француског назива гласи „Алеманда

⁶⁸ Више конкретних информација о програмима и белешкама везаним уз Ламентацију (FbWV 614) и Алеманду (FbWV 627) налази се у оквиру интерпретативне анализе ових композиција на странама – и ---

на тему планинског пута”, што донекле ублажава призив трагедије латинског превода и даје могућност да силазне и узлазне фигурације засноване на једноставном акордском разлагању, атипичне за Фробергеров композициони стил у оквиру слободних форми, заправо имају представљачку улогу. Одсуство назнаке спорог темпа (*lenatament*) и уобичајене реторике других ламентација и слободних алеманди, иду у прилог доживљају ове композиције као представе планинског крајолика, пасторалног, живог и ведрога. Нажалост, одсуство детаља који би појаснили порекло инспирације која стоји иза ове композиције, крајњу одлуку о приступу интерпретацији и доживљају нотног записа оставља едукованој процени извођача.

Композиције чији програмски називи недвосмислено сугеришу порекло инспирације у меланхоличној контемплацији, те захтевају и такав интерпретативни приступ, јесу *Тужбалица настала у Лондону да одагна меланхолију...*(FbWV630) и *Медитација о мојој будућој смрти...*(FbWV620). Иако се тематиком и генералном атмосфером надовезују на реторички израз заступљен у ламентацијама, карактерише их присуство већег броја музичких идеја које константним преплитањем чине ток ових композиција непредвидивим и несталним, налик препуштању слободном току мисли. Уз посмртне посвете цару Фердинанду III и господину Бланшрошеу, оне спадају међу Фробергерове најличније композиције, засноване на уметничком изразу композиторових унутрашњих стања. Називи тужбалица и медитација указују на у то време добро познате музичке и литерарне форме, чији јасан контекст подржава идеју о еволуцији Фробергеровог субјективног музичког израза, подстакнутом жељом за самоспознајом и потребом за каналисњем сопствених емоција, филозофских размишљања и страхова.

Постојање различитих односа између програмског назива и музичке композиције, као и различитих варијанти самих програма и информација које у себи носе, образлажу потребу да се садржају Фробергерових програмских композиција приступи одговорно и са познавањем њиховог историјског контекста. Обавеза извођача јесте да процени врсту и интензитет везе између литерарног и музичког садржаја, као и да препозна музичка и техничка средства којима може аргументовати своју процену. Овакав приступ интерпретативној анализи од изузетног је значаја за формирање интерпретације, јер се познавањем ванмузичке инспирације Фробергерових програмских композиција открива још једна димензија њиховог музичког израза. Она омогућава да се препознају и истакну различитости покрета, атмосфере и доживљаја појединачних композиција, које би могле бити занемарене у случају тумачења композиција искључиво кроз призму

композиционог језика, који је, иако иновативан и унутар себе разноврсан, прилично униформан у оквиру композиција слободне форме.

IV.3 Интерпретативна анализа

Сазнања стечена кроз теоретски и практични рад на истраживању приступа интерпретацији Фробергерових алеманди са програмским називима и ламентација, биће представљена концертним извођењем избора значајних представника овог жанра. Програм концертног извођења је конципиран у три дела, од којих сваки чини заокружену целину унутар које се може испратити специфичност приступа конкретној врсти музичког израза, док се на генералном плану могу уочити, доживети и упоредити различити видови чембалистичког виртуозитета. Прву целину чине Фробергерове композиције посвећене Хабзбуршкој царској породици, које у себи носе богату симболику, неизоставну у представљању достојанства и узвишености владара. У питању су Партита у Де дуру (FbWV611), где је сваки од ставова посвећен значајном догађају из живота чланова породице, који се збио током њиховог боравка у Регенсборгу 1654. године. Затим Партита у Це дуру (FbWV612), посвећена превременој смрти наследника царског трона, Фердинанда IV. Обе партите припадају аутографу *Libro Quatro* (1656) у целини посвећеном цару Фердинанду III и једини су пример у оквиру комплетног сачуваног Фробергеровог опуса где сваки од ставова носи неки вид програма. Последња композиција у оквиру прве целине је *Ламентација поводом изузетно потресне смрти његовог царског величанства Фердинанда III...* (FbWV 633) која у сваком смислу представља кулминацију композиторовог аутентичног музичког израза. Друга целина посвећена је импровизационим музичким формама Фробергерових савременика Микеланђела Росија (Италија), Луја Купрена (Француска) и Јохана Каспара Керла (Немачка). Композиције су биране тако да на убедљив начин прикажу карактеристике различитих националних стилова, специфичност израза сваког од композитора и импровизациону форму из категорије којој припадају Фробергерове слободне алеманде. Основна идеја постојања овог сегмента у оквиру програма јесте да обезбеди контраст интимном звуку и трагичној атмосфери карактеристичној Фробергеровим алемандама и ламентацијама и пружи могућност поређења различитих приступа чембалистичкој изражајности и виртуозитету, као и да представи музичко окружење у оквиру кога се развио Фробергеров специфичан стил. Трећи део је поново у целини посвећен

Фробергеровим композицијама. Његову основу чине четири аутобиографске композиције биране тако да представе различите нијансе Фробергеровог музичко-реторичког израза. Овај део програма започиње *Ламентација над оним што ми је украдено...* (FbWV 614), која ће због изузетно спорог темпа који одговара њеној интерпретацији бити изведена без осталих ставова партите којој припада. Следи *Алеманда настала након опасне пловидбе Рајном* у оквиру Партите у е молу (FbWV27), а затим *Алеманда настала у Лондону да одагна Меланхолију* у оквиру у Партите у а-молу (FbWV 630). Играчки ставови партита дају тренутни отклон од меланхоличне атмосфере ламентације и алеманди, чиме обезбеђују могућност убедљивијег повратка и лакшег препознавања њиховог карактеристичног израза. Последња композиција на програму је *Медитација о мојој будућој смрти...* (FbWV 620), која симболично затвара концертну презентацију, мирно и достојанствено позивајући на контемплацију над идејом пролазности наспрам вечности.

Свака од композиција које чине програм концертне презентације докторског уметничког пројекта, биће представљена у оквиру теоретског рада кроз приказ најзначајнијих сегмената њихове интерпретативне анализе. Када су у питању Фробергерове алеманде са програмским називима и ламентације, интерпретативна анализа је заснована на представљању и тумачењу улоге програма, предлогу одговарајуће температуре и издвајању кључних носилаца реторичке и музичке експресије. Остали ставови припадајућих свита, уколико не садрже програмске елементе, биће укратко представљени у контексту свог жанра и импровизационог потенцијала. Представљање композиција других аутора садржаће кратку биографију композитора, истицање значаја одабране композиције и њене улоге у контексту концертне презентације. Интерпретативна анализа појединачних композиција ће, ради прегледности и лакшег сагледавања целина, пратити редослед програма концертне презентације докторског уметничког пројекта.

IV.3.1. Јохан Јакоб Фробергер – Посвете царској породици

IV.3.1.1. Партита у Де дуру (FbWV 611)

Темперација: $\frac{1}{4}$ коме минтон уз бочно померање три квинте навише (волф квинта између тонова *ef* и *ce*)

Партита у Де дуру (FbWV 611) посвећена је догађајима који су обележили живот царске породице током боравка у Регенсбургу поводом царске скупштине одржане 1653/54. године и јединствена у оквиру Фробергеровог опуса по томе што сваки од ставова носи програм, односно посвету везану за конкретан догађај. Као што је већ поменуто, о којим догађајима је реч сазнало се из других извора (SA 4450 и *Bulyowsky 1675*) који у свом запису садрже и литерарни аспект. Нотни записи из сва три поменута извора разликују се по питању третмана ритмичких фигура и формулација разломљених хармонских структура, с тим да Зигберт Рампе сугерише да сваки од њих представља легитимно решење, те се не може указати на један извор као једини исправан избор.⁶⁹ Ипак, савременом извођачу најсугестивнији може бити запис партите у оквиру аутографа из 1656. године, због инсистирања на прецизном записивању пунктираног ритма у оквиру алеманде, који је веома значајан показатељ стила интерпретације, али и носилац симболике. Нотни запис партите из аутографа представља последњу, кориговану верзију, што такође говори у корист коришћења баш овог записа.

Алеманда настала поводом избора и крунисања Његовог Величанства Фердинанда четвртог за краља Римског царства, свира се полако и уз дискрецију

Назив алеманде јасно је везује за церемонију крунисања Фердинанда IV за краља Светог Римског царства током јуна 1653. године у Регенсбургу. Избором и проглашењем за краља, Фердинанд је постао и званични наследник царске круне. Избор дурског тоналитета као и покрет заснован на израженом пунктираном ритму постављен од самог почетка постављају достојанствену и свечану атмосферу. Неуобичајено висок регистар може се разумети као симбол високог статуса носиоца посвете, док континуирани

⁶⁹ Rampe, Vol. 2, XXXI-XXXII

покрет умереног темпа симболизује свечану поворку. Ломбардијски ритам који је Фробергер прецизирао у оквиру аутографа, представља саставни део извођачке праксе када су у питању покрети наниже (Пример 22.)

Пример 22. Прва репетиција алеманде FbWV 611



Крај прве фразе (Пример 22., ознака *a.*) представља умирење реминисценцијом на почетну пунктирану фигуру. Међутим, заустављање тока избегнуто је одлагањем разрешења доњег гласа, који након осминске паузе успоставља двогласни узлазни покрет у трецама, стварајући привидно убрзање, које затим нагло успорава неочекиваном модулацијом и увођењем ноте *дис* којом формира акорд Ха дура, чији сектакорд подвлачи изломљеним разлагањем (Пример 22., ознака *б.*). Инсистирање на ноти *дис*, која не постоји у оквиру основне поставке $\frac{1}{4}$ коме минтон темперације, као и ноте *аис* у оквиру Фис дур акорда који следи сугерише потребу за употребом бочног померања, којим ће се волф квинта наћи између ноте *аис* и ноте *еф*, која се током целе партите јавља само у оквиру молског сегмента пред крај прве репетиције (Пример 22., ознака *в.*). Употреба молских акорада има реторичку тежину јер уноси неочекиван контраст, слабост и оклевање у иначе потентан и неспутан покрет наглашен инсистирањем на дурским акордима који излазе ван тоналних оквира. Присуство реторичког размишљања је додатно подвучено сазвучјем умањене кварте, а затим задржавањем тона *еф* (Пример 22., ознака *г.*).

Друга репетиција враћа достојанствени пунктирани покрет, којим одржава релативно уједначен ток до краја композиције, с тим да мотивским радом и ритмичким

фигурацијама постепено гради тензију до финалне каденце. Понављањем мотива уз варијацију настаје климакс до уласка у субдоминантно подручје у оквиру кога треба истаћи затварање мотива, а затим скок и нагло отварање ка доминантном акорду, након кога моментално креће силазни порет до коначног умирења на тоници.

Жига

Иако је позиција жиге варирала, распоред ставова којим заузима друго место у оквиру партите чини добру интерпретативну одлуку. Пунктираним покретом се надовезује на основни мотив алеманде која претходи, док узлазним покретом и брзим дијалогом између гласова креира радосну и полетну атмосферу (Пример 23.).

Пример 23. Почетак жиге FbWV 611



Као што је већ поменуто, Фробергер је преферирао овакав распоред ставова у партити и у таквом аранжману се налази у оквиру аутографа посвећеног цару Фердинанду. Жига је једини став који у оквиру других извора не садржи посвету, иако визуелна симболика сугерише јединство партите. У оквиру аутографа, сваком од ставова припојено је по једно обележје краљевске моћи, од којих сви чине елементе грба Хабзбурга (Слика 9).

Калиграфски украшен назив алеманде садржи круну која се сматра симболом власти, окружену гранчицама имеле која представља симбол плодности још од доба античких Римљана. На левом крају, заклоњен почетним словом назива, налази се орао са ореолом који симболише везу са божанским и чистоту духа. Жига садржи орб који се сматра симболом хришћанства, док мотиви зеленила који претходе орбу сугеришу младост (Слика 10). Зигберт Рампе сматра да нема сумње да је жига намењена цару Фердинанду III, упркос изостанку посвете.⁷⁰ Познато је да је цар био изузетно побожан и да је био под великим утицајем Језуитског реда. Ипак, мала је вероватноћа да би се

⁷⁰ Rampe, Vol. II, XXXI

могло сматрати пригодним да се царско присуство додатно не истакне и да се у тој мери изједначи са осталим члановима царске породице. Са музичког становишта, жига се својим живим покретом лако може везати за младост и на тај начин симболисати тек крунисаног краља, те се успешно може интерпретирати као контрастни пар алеманде.



Слика 9. Грб Хабзбуршке куће



Слика 10. *Libro Quatro* (A 1656) – Калиграфски осликани називи ставова Партите у Де дуру FbWV 611

***Куранта настала поводом рођења младе царске принцезе,
Сарабанда настала поводом крунисања њеног величанства царице Елеоноре,
рођене грофице од Мантове***

Куранта је посвећена рођењу надвојвоткиње Елеоноре Марије Јосефе у мају 1653. године, док сарабанда носи посвету крунисању њене мајке, треће жене Фердинанда III, Елеоноре Гонзаге, принцезе од Мантове. Попут жиге, изузев пунктираног ритма који који се налази у основи оба става, ни куранта ни сарабанда не садрже специфичности којим се издвајају од осталих представника својих жанрова. Ипак, одређена симболика се може пронаћи. Саставни део калиграфски исписаног назив куранте чине мач и цветни мотиви што симболизује чистоту и заштиту. У оквиру назива се налази и огрлица Реда златног руна која наглашава владарску моћ. Музички гледано, чак и са богатом орнаментацијом познатом из *Hintze* манускрипта, куранта носи атмосферу једноставности и лакоће, која одговара музичком представљању новорођене принцезе.⁷¹ Са друге стране, сарабанда враћа достојанственост покрета која наликује почетку

⁷¹ *Hintze* манускрипт садржи верзију куранте са комплетно додатом орнаментацијом коју Фробергер послао Матијасу Векману, како би га упознао са сопственим стилем интерпретације.

алеманде, што партити даје специфичну заокруженост. Визуелни симболи везани уз овај став су скиптар који представља краљевски ауторитет и суверенитет, али и срце које је одувек сматрано симболом љубави и јединства. Спори покрет сарабанде и једноставна акордска фактура позивају на додавање стилске орнаментације којом атмосфера ове композиције може добити нежнији, флексибилнији и богатији звук.

IV.3.1.2. Партита у Це дуру (FbWV 612)

Темперација: $\frac{1}{4}$ коме минтон у основној диспозицији

*Ламентација поводом жалосног губитка његовог величанства Фердинанда IV,
Краља Римског, 1654, свира се полако и уз дискрецију*

Партита у Це дуру компонована је поводом неочекиване смрти, свега неколико месеци раније крунисаног краља Фердинанда IV. Двдесетогодишњи наследник царског трона оболео је од великих богиња и од последица болести преминуо 9. јула 1654. године. Различно од Партите у Де дуру (FbWV 611), за чије посвете се сазнало тек проналаском других извора, када је и уочена веза између визуелне симболике и музичког садржаја, почетни став партите у Це дуру је недвосмислено назначен као посмртна посвета прерано преминулом краљу. Назив *Lamento sopra la dolorosa perdita della Real M.sta di Ferdinando IV Rè de Romani* чини саставни део ликовне композиције која представља два херувима чији су погледи усмерени на пешчани сат у коме време истиче (Слика 11.). Пешчани сат се сматра симболом протока времена и неминовности смрти, док херувими као да ишчекују да прихвате душу Фердинанда IV на вратима Раја.



Слика 11. Калиграфски украшен назив почетног става Партите у Це дуру FbWV 612

Иако се ознака *lentement à discretion* јавља само у оквиру назива на француском језику који прате ову композицију у манускриптима WMin 743 и SA 4450, сам нотни запис доноси велики број реторичких гестова чија изражајна интерпретација природно даје утисак флексибилног тока. На самом почетку налази се мотив анакрузе, који је током 17. века сматран фигуром уздаха, те се као пригодан музичко-реторички гест може наћи на месту почетног мотива великог броја ламентација и томбоа. Анакруза уводи широко и дубоко постављен тонични акорд, након чега следи нови узлазни гест у форми шлајфера (*coule*, франц.), а затим исписана суспензија којом је додатно истакнут скок квинту наниже у апођатуру која уводи комбиновано разлагање на доминанти и затим умирење на тоници (Пример 24.). Овај кратки музички сегмент својом изузетном реторичком експресијом оствареном једноставним музичким средствима уводи атмосферу уздржане туге, као и специфичну смену узлазног и силазног покрета, на чему је заснован целокупан ток прве репетиције.

Пример 24. Почетна фраза Ламентације FbWV 612



Сваки узлазни мелодијски или акордски мотив оставља утисак покрета унапред, међутим, остаје недовршен и бива испраћен силазном фигурацијом која доноси слабост и умирење. Оваква звучна представа може се схватити као симбол покушаја борбе, а затим одустајања. Препуштање болести, односно кобној судбини може се пратити кроз усложњавање фигурација, а посебно хармонске структуре која се полазећи од чистих дурских акорада постепено интензивира кроз употребу молских терци, тритонуса и секунди које уносе напетост и немир. Битно је поновити да свако одступање од очекиваног музичког тока носи у себи реторички потенцијал, па тако свака молска терца или неприпремљена дисонанца, попут скока умањену квинту, или кварту наниже, мора бити истакнута у складу са контекстом у коме се јавља. У Примеру 25. може се уочити климакс, који пратећи принцип неоствареног успона врхунац достиже усложњавањем фактуре и неочекиваним скоком баса наниже у тон *C*. Нагли скокови или пасажии наниже

сматрају се симболом гроба, док у конкретном контексту могу представити смрт краља Фердинанда IV.

Пример 25. Симбол смрти краља Фердинанда IV



Први хроматски покрет јавља се одмах након претходно поменутог скока и представља средство модулације у доминантни тоналитет чијом каденцом се затвара прва репетиција (Пример 25., ознака *a.*). Другу репетицију одликује узнемиреност потенцирана убрзавањем хармонског покрета, честим хроматским алтерацијама и оштрим, испрекиданим ритмичким гестовима углавном у силазној форми. Честа употреба пунктираних фигура као и фигурација сачињених од кратких нотних вредности које воде ка следећој наглашеној доби подразумева веома активну и контролисану артикулацију. Свака пунктирана нота или лигатура интерпретира се уз одмерену аспирацију која, са техничког аспекта обезбеђује контролисан почетак нове фигуре, док изразу дозвољава могућност да количином узетог времена манипулише усмерење покрета (Пример 26.).

Пример 26. Аспирације у оквиру почетне музичке фразе друге репетиције Ламентације FbWV 612



Читав ток друге репетиције одликују асиметричне и неправилне музичке фразе које се без јасних граница претапају једна у другу и, упркос честим променама покрета на микро нивоу, не дозвољавају прекид тока. Генерално умирење, које је вешто одлагано до самог краја репетиције, долази са модулацијом натраг у основни тоналитет посредством широко постављене каденце. Након каденце, налази се три октаве дугачак успон који се на свом крају утапа у визуелни приказ облака у коме се могу назрети силуете херувима у оквиру A 1656, или је подвучен речима „почивај у миру, амен” (*Requiscat in Pace Amen*) у оквиру друга два извора. Овај музички гест представља симбол уздицања душе Фердинанда IV у небеса (Слика 12.).



Слика 12. Апотеоза Фердинанда IV у оквиру аутографа *Libro Quatro* (1656)

Начин на који је узлазни пасаж забележен указује на континуирану смену леве и десне руке у извођењу група од по четири шеснаестине. Имајући у виду његов симболички значај и везу са лаутистичком техником *la campanella*, пасаж је потребно интерпретирати уз задржавање прстију (*overlegato*) током свирања групе од четири ноте, што омогућава веома специфичан ефекат. Брујање дубоких жица ствара мутан звук који се постепено разбистрава ка врху, како би на самом крају, у највишем дисканту инструмента, остао потпуно јасан. Визуелна и литерарна симболика везана уз овај реторички гест, музичким језиком је представљена на начин који и извођачу и слушаоцу пружа могућност да чулно доживи промену и да се веже уз идеју краљеве апотеозе. Наравно, под претпоставком да ће током извођења репетиције бити свиране са понављањем, реторички гест успона у небеса је могуће оставити за сам крај, како се не би умањило ефекат доживљаја. Прво извођење краја друге репетиције може бити заокружено једноставним разлагањем финалног акорда које ће употпунити његово трајање.

Уколико се обрати пажња на садржај ликовних представа, где почетна слика приказује два херувима која ослоњена на земљу ишчекују да истекне време, чији се обриси затим назире у контурама облака којим је запис заокружен, комплетан музички ток који их повезује се може разумети као представа пута који је душа Фердинанда IV прешла до коначног узнесења. Познато је да цртежи нису Фробергерово, већ дело Јохана Саутера, калиграфа са којим је композитор тесно сарађивао приликом припреме оба позната аутографа посвећена Фердинанду III. Ове збирке сведоче изузетно педантном и прорачунатом приступу записивању нотног текста који се свакако мора односити и на однос према садржају калиграфски украшених назива. Фробергер је морао одобрити садржај визуелних представа и велика је вероватноћа да су оне настале инспирисане ванмузичком идејом која стоји иза композиције. У том смислу, визуелне представе се могу сматрати сличним додатим описима појединих аутобиографских композиција.

Жига, Куранта, Сарабанда

Симболи који чине саставни део калиграфски украшених назива осталих ставова, јасно указују да је партита у целини намењена меморијалу краља Фердинанда IV, што се из нотног записа не би могло закључити, с обзиром на приступ форми игара који се ни по чему не издваја од уобичајеног. Такође, други извори не садрже никакав вид

литерарног програма који би сугерисао посвету или присуство ванмузичког садржаја. Ипак, под светлом коришћених визуелних симбола, могуће је уочити назнаке музичке симболике, које је потребно размотрити као један од аспеката формирања интерпретације.



Слика 13. Калиграфски украшен назив жиге F♭WV 612

Назив жиге приказује слику гроба прекривеног цвећем (Слика 13.). Њен музички ток уочљиво представља дурски успон, моментално праћен покретом наниже преко молског VII ступња, у чему се може препознати јасна аналогија са музичком идејом и симболиком прве репетиције ламентације. Ипак, мора се имати у виду да присуство симболике или повремених реторичких гестова који представљају део Фробергеровог музичког језика у оквиру слободних форми, не сме утицати на метар или реметити ритмичку основу, као ни карактер назначене игре.

У оквиру назива куранте приказани су крст, окружен почетним словом и урна из које дим у маси одлази навише. Урна симболизује тело, док се дим сматра представом душе која га напушта и узноси се ка небу како би се придружила Богу. Значења која се везују уз представу крста су многа, међутим у конкретном контексту он може бити схваћен као симбол преласка из једног стања у друго, односно раздвајања душе и тела. Када је у питању музички израз, тешко се може начинити веза са поменутом симболиком. Са друге стране, њена једноставност у којој преовладава дурски, узлазни покрет, може везати уз невину душу младог краља која више не носи бреме болесног тела. Можда је ова претпоставка на дугачком штапу и без поткрепљења додатних доказа, али свакако покреће имагинацију и додаје извесну дубину иначе шаблонској и непретенциозној куранти (Слика 14.).



Слика 14. Калиграфски украшен назив куранте F#WV 612

Након активног покрета куранте, сарабанда доноси достојанствену атмосферу, без назнака било каквог вида патетике или немира. Символи везани уз њен назив имају значење вечности, мира и поновног рађања. Нажалост, због лоше резолуције, није могуће одредити које су тачно биљке у питању (одређене врсте биљака носе специфично симболичко значење), али у сваком случају представа венца се везује уз вечност и славу, док прикази цвећа генерално симболизују природу и бесмртност. Сопствени доживљај поменутих симбола, извођач може формулисати кроз импровизовану орнаментацију, која мора чинити саставни део интерпретације прозачне фактуре сарабанде (Слика 15.).



Слика 15. Калиграфски украшен назив сарабанде F#WV 612

IV.3.1.3. *Ламентација поводом изузетно потресне смрти његовог царског величанства Фердинанда III, свира се полако и уз дискрецију (FbWV 633)*

Темперација: $\frac{1}{4}$ коме минтон уз бочно померање две квинте наниже (волф квинта између дес и фис)

Као што се из наслова може видети, повод компоновању ламентације била је смрт цара Фердинанда III, Фробергеровог дугогодишњег покровитеља. Цар је преминуо 2. априла 1657. године. Иако је познато да је овај догађај представио велику прекретницу у композиторовом животу, конкретна ламентација не носи музичке симболе и гестове који би указали на тај аспект догађаја, већ целим током одише искреном емоцијом свакако изазваном губитком заштитника и пријатеља. Чињеница да је цар Фердинанд III целим током своје владавине са пуно ентузијазма подржавао музику и музичке уметнике, као и да је први цар који је и сам активно изводио и компоновао музику. Имајући то у виду, може се претпоставити да су Фробергер и музикални цар имали пуно заједничких тема, што је вероватно био основ њиховог блиског односа. Тугу поводом цареве смрти Фробергер је изразио кроз изузетно комплексну музичку структуру засновану на богатству реторичких гестова који наизменично креирају атмосферу трагедије, а затим утехе. Веома битан елемент ове ламентације чине и музичких симболи који представљају личност цара Фердинанда III.

Ламентација поводом смрти цара Фердинанда III је једина Фробергерова композиција слободне форме у оквиру које се јављају три репетиције. Она формом више одговара павани, која иако јединствена у оквиру Фробергеровог опуса, није редак случај у оквиру жанра томбоа, чему доприноси њен одмерен корачни покрет, али и симболика која је везује уз посмртну процесију. У конкретном случају, Фробергеров избор форме носи додатну симболику. Постојање три репетиције свакако се може сматрати представљењем броја који се везује уз име цара, док је њено италијанско порекло још један елемент одавања почаста Фердинанду III и његовој љубави према италијанској музици.

Третман тоналитета у оквиру ламентације је такође неуобичајен, што аутоматски скреће пажњу на његово симболичко значење. Запис композиције свакако указује на *ef* тонално подручје, што се подудара са почетним словом имена преминулог цара. До проналаска манускрипта SA4450, запис ове композиције се могао наћи само у манускрипту WMin 743. Како се касније испоставило, многи детаљи у оквиру овог извора се могу сматрати спорним, попут немара у уношењу лигатура и предзнака. Како

би себи смањио посао, преписивач овог манускрипта је у предзнаку забележио две снизилице и тиме унео поприличну забуну у звучни дојам и тумачење ове композиције. Међутим, запис у оквиру манускрипта SA4450, што је потврђено и у оквиру аутографа *A Sothby*, садржи само једну снизилицу што наглашава основу Еф дура. Са друге стране, у већини стручне литературе се наводи да је тоналитет ламентације еф мол, који због четири снизилице у сваком смислу излази из уобичајених оквира времена. Ипак, суштина ове дилеме се може разрешити већ у првом такту композиције уколико се посматра кроз призму музичке реторике, односно употребе музичких симбола. Наиме, ламентација отпочиње узлазном фигурацијом тоничног акорада Еф дура, да би се у силазном покрету јавила молска терца, одмах затим потврђена каденцом (Пример 27.)

Пример 27. Почетак ламентације FbWV 633



Ако се претпостави да светао, достојанствен и постојан узлазни акорд Еф дура (какво му звучање даје квинтни положај) представља самог краља, клонули прелаз ка доминанти заснован на умањеној квинти која се сматра реторичком фигуром бола, а затим затворен акорд молске тонике могу се разумети као симбол његове смрти. Следи имитација читаве фразе за кварту више, овог пута у потпуности заснована на молским акордима, што се тумачи као потврда идеје дате у првој фрази. Иако се у оквиру манускрипта WMin 743 први акорд субдоминанте јавља као дурски, изузетно велики скок навише директно у дурску терцу неоправдано одудара од директног окружења и нарушава ток композиције на самом почетку, тако да се реплика почетног геста у овом контексту не препоручује. Ипак, трансформација тоналних родова у непосредном окружењу свакако је један од главних мотива ламентације. У том смислу посебно је интересантан почетак друге репетиције, који дугим медитативним разлагањем акорда це мола поништава звучање истоименог дура којим је завршена прва репетиција (Пример 28.).

Пример 28. Амбиваленција тоналних родова



Садржај који следи одликују изузетно драматична разлагања и везне фигурација које потпуно неочекивано воде у Ас дур, чијом каденцом друга репетиција завршава. Као паралела еф мола, поменути тоналитет има четири снизилице, што се налази на граници са непознатим у контексту Фробергеровог времена. Са тим у вези, треба бити веома пажљив по питању избора темперације, јер у зависности од распореда чистих и критичних интервала, ова модулација може изазвати у потпуности другачији ефекат. У основном положају $\frac{1}{4}$ кома минтон темперације, акорд Ас дура у себи садржи волф квинту (између тонова *ес* и *гис*), те његово звучање превазилази границе естетске толеранције. Међутим, уколико се употреби бочно померање две квинте наниже, волф квинта долази између тонова *дес* и *фис* који се у оквиру композиције никада не јављају у склопу истог акорда. На овај начин, акорд Ас дура добија консонантно звучање и доноси неочекиван мир предходно веома потресног музичког израза.

Теоретски се овај гест може разумети као прихватање или помирење са новонасталом ситуацијом, или сопственим интензивним емоцијама. Међутим, одсуство детаљнијег програма или сугестивних визуелних представа скрива потенцијални наративни ток. Са друге стране, у потпуности неспутан приступ сваком аспекту музичког излагања, попут асиметрије и неочекиване форме фраза, неодређеног тонског рода, смелих модулација, наглих и неочекиваних трансформација или широких разлагања испуњених реторичким гестовима и фигурацијама, указују да упркос музичкој симболици која је предодређена овој композицији, њено основно градивно средство јесте слободна фантазија покренута тежином осећања. Заправо, упркос

комплексним ритмовима, реторичким гестовима и орнаментима блиским другим ламентима, читава композиција се са техничке стране може доживети веома блиско слободном прелудирању.

Трећа репетиција је посебно богата пасажима уз помоћ којих се разноврсно и слободно може манипулисати временском компонентом. Сам композитор је начином записивања сугерисао одговарајућ интерпретативни приступ. У Примеру 29. се може уочити силазни пазаж заснован на пунктираном ритму који прелази у једнак покрет уз употребу фигурација и додатног дељења нотних вредности. Овакав запис доноси природно убрзање чији потенцијал извођач мора искористити као веома изражајан увод у сазвучје тритонуса до кога читав покрет води.

Пример 29. Убрзање покрета представљено кроз силазни пасаж



Пасаж приказан у оквиру Примера 30., иако је према запису скоро идентичан приказу апотеозе Фердинанда IV, захтева у потпуности другачији приступ интерпретацији. Овде се налази као виртуозни гест чије је убрзање сразмерно његовој дужини. Последња група у десној руци истиче додатно убрзање уз задржавање терце која ће постати део доминантног акорда, након драматичним скоком постављеног баса.

Пример 30. Убрзање представљено кроз узлазни пасаж



Још један вид записаног убрзања може се уочити у Примеру 31. на крају првог реда, где је постављен акорд испуњен силазним лествичним покретом, који затим мења смер и исти пасаж доноси у дупло краћим нотним вредностима. Истакнуте ноте потребно је задржати јер чине основу хармонске структуре, што указује да је у питању заправо инвентиван идиоматски приступ третману хармонских структура, чија је улога да продужи звучање и обогати експресију жељене хармоније. У конкретном случају, она уводи последњи тонални преокрет у оквиру субдоминанте, након које следи финална каденца композиције.

Пример 31. Завршни одсек треће репетиције Ламентације F♭WV 633



Разложени акорд Еф дура који затвара композицију свакако има симболично значење и на специфичан начин представља опроштај од цара Фердинанда III. Над задржаном хармонијом у басовој деоници, једноставним разлагањем у узлазном покрету дугом три октаве још једном је истакнут симбол цара Фердинанда III. Последња нота *ef* којом је завршено разлагање, симболично је поновљена три пута (Пример 31.).

IV.3.2. Избор композиција Фробергерових савременика

IV.3.2.1. Микеланђело Роси (са. 1601/1602 – 1656)

Токата бр. 7

Темперација: $\frac{1}{4}$ коме минтон у основној диспозицији

Италијански композитор Микеланђело Роси за живота је био препознат и цењен као изузетан виолиниста. Интересантно, ни једна његова виолинска композиција није сачувана до данас, док је савремено интересовање за уметност овог композитора иницирана једином сачуваном збирком музике за клавијатурне инструменте *Toccate e correnti* (Рим, са.1630). Поред солистичке и камерне инструменталне музике, писао је опере, као и мадригале комплексне полифоније и изузетно смеле хроматике. Иако је велики део Росијеве музике остао непознат, сачувани извори сведоче о великом музичком таленту и инвентивности која га је често водила до границе са експерименталном музиком.

О животу Микеланђела Росија се не зна много. Рођен је у Ђенови, где је стекао почетно музичко образовање, да би затим у више наврата боравио у Риму под покровитељством различитих аристократа. Учио је од Сигисмонда Диндије (Sigismondo d'India) чијем утицају дугује усмерење стила својих мадригала, као и од Ђиролама Фрескобалдија од кога је свакако потекла иницијална инспирација за жанр токате. Постоји велика вероватноћа да су се у периоду око 1640. године, Росијеви путеви укрстили са путевима Јохана Јакоба Фробергера, који је у том периоду такође боравио у Риму, као Фрескобалдијев ученик. Ова претпоставка је заснована на веома сличном усмерењу развоја форме токате, у оквиру које се јасније могу издвојити контрастни одсеци. Међутим, Росијев специфичан музички језик, препознатљив и у другим жанровима, одвео је његове токате још неколико корака даље. Он је у жанр токате увео екстремну употребу хроматике, која је вероватно потекла из исте инспирације одговорне за комплексност његових мадригала. Импровизациони одсеци токата засновани су на декламацији, богатој хроматским покретом и неочекиваним хармонским одлукама у којима се може препознати аутентичност његовог стила, чији експресивни интензитет бива избалансиран дужим одсецима мелодијски и хармонски стабилне полифоније.

Токата бр. 7 (*Toccata settima*) најпознатија је од десет токата које се налазе у оквиру збирке *Toccate e correnti*, што дугује необичном завршном одсеку заснованом на изузетно вештој употреби умањених кварта, прекомерних квинти и сексти, као и линеарне хроматике, којом у сваком смислу превазилази уобичајене композиционе поступке у оквиру $\frac{1}{4}$ кома минтон темперације (Пример 32.). Одсеци који претходе су конкретни, јасних граница, карактера и тока, с тим да је њихова смена често нагла и углавном неприпремљена, што подвлачи ефекат изненађења и потребу да се публика усхити, што је у већини случајева основна идеја оваквог типа композиција.

Пример 32. Роси, Токата бр. 7 - линеарна хроматика у оквиру последњег одсека



Као представник композиционог израза Микеланђела Росија који је свој уметнички језик усмерио ка истраживању и ширењу инструменталне експресивности, *Toccata settima* је сугестиван музички пример којим се могу представити чембалистички виртуозитет и експресивна употреба музичке-реторике у другачијем контексту. Иако веома аутентична по питању унутрашњег композиционог језика, форма ове токате је изузетно блиска Фробергеровим токатама, те се кроз њу може представити још један вид импровизационе форме заступљене у оквиру Фробергеровог опуса, као и жанр чија је интерпретација великим делом заснована на идиоматској вештини и имагинацији извођача.

IV.3.2.2. Луј Купрен (са.1626- 1661) Прелудијум бр. 6 (у имитацији г. Фробергера)

Темперација: $\frac{1}{4}$ коме минтон у основној диспозицији

Луј Купрен је француски композитор и извођач на оргуљама, чембалу и виола да гамби. Рођен је у малом месту под називом Шом-он-Бри (Chaumes-en-Brie) где је живео и, према архивској документацији, радио као службеник до 1646. године. О његовом музичком образовању током раније младости не постоје сачувани подаци. Међутим, кроз низ од 32 фуге за оргуље, насталих у периоду од 1650. до 1656. године, може се испратити развој Купренове вештине имитативне полифоније до врхунског нивоа. Тачан редослед настанка, али и композиторова кретања у том периоду, данас су познати захваљујући месту и датуму које је Купрен бележио уз назив сваке од поменутих композиција. Чак и да намена ових ознака није идејом везана уз вођење неког вида музичког дневника, историја је доказала њихов значај управо у том контексту.

Од 1650. године Луј Купрен борави у Паризу, где долази према препоруци краљевског чембалисте Жака Шампиона де Шамбониера, који је препознао његов таленат и према анегдоти, прокоментарисао да човеку његових квалитета није место у провинцији.⁷² Представио га је двору, где је био веома позитивно оцењен, након чега почиње Купренов вртоглави успон. Сматра се да је боравак Јохана Јакоба Фробергера у Паризу током 1651. и 1652. године био од суштинског значаја за развој и усмерење Купреновог композиционог стила. Сачувано је око 200 Купренових композиција, које су све настале током његове десетогодишње каријере, која се, као што је и почела, нагло завршила композиторовом смрћу 1661. године. Имао је свега 35 година.

Значај Луја Купрена за развој француске чембалистичке школе је изузетан, нарочито када је у питању жанр неметричког прелудијума који је он поставио у идиоматски контекст. Сматра се да се неметрички прелудијуми у оквиру Купреновог опуса могу сврстати у две категорије, од којих обе имају чврсту везу са Фробергеровим слободним формама. У питању су прелудијуми инспирисани формом токате, у којима спољни импровизациони одсеци окружују централни строго полифон одсек, и прелудијуми који више одговарају маниру слободне алеманде, изграђени на лаганом, импровизационом току целом дужином. У својој класификацији француске музике за

⁷² Фулер, Густавсон <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.6002278207>

чембало, Ричард Троегер поставља неметричке прелудијуме и ламентације у исту категорију, истичући слободу ритма, контрапункта и форме, као и разноврсност текстуре уз помоћ које се до крајњих граница може искористити природни недостатак динамике карактеристичан чембалу. Он такође сматра да Фробергеров *a discretion* сугерише идентичан вид метричке слободе заступљен у оквиру француске неметричке нотације.⁷³

О значају који познавање интерпретативног стила сваког од два композитора има за разумевање музичког израза оног другог већ је било речи у оквиру поглавља о импровизацији. Многбројни цитати Фробергерових токата у оквиру Купренових неметричких прелудијума то потврђују. У том смислу може се сматрати у потпуности оправданим, чак и неопходним, да се у истраживање интерпретативног приступа Фробергеровим слободним алемандама и ламентацијама укључи интерпретација неметричких прелудијума Луја Купрена. Представник овог жара у оквиру програма биће неметрички прелудијум који указује на директну везу са Фробергером, носећи његово име у називу. Прелудијум бр. 6 започиње упечатљивим цитатом преузетим из Фробергерове Токате бр. 1 из збирке *Libro Secondo* (1649), да би се у каснијем току композиције јавио и цитат из *Тужбалице настале у Лондону да одагна меланхолију...* (FbWV 630). Према форми, ова композиција припада групи неметричких прелудијума који наликују токати. Слободни одсеци су засновани на комплексно фигурираном хармонском току који суштински одговара идиоматском чембалистичком изразу. За разлику од италијанских токата где слободни одсеци углавном имају функцију моста према следећем полифоном одсеку, у оквиру неметричких прелудијума они представљају основни фокус. Наравно, као и код Фробергерових слободних алеманди и ламентација, велика слобода коју одсуство метричке и, у случају прелудијума, ритмичке компоненте обезбеђује, ограничена је познавањем стила, са акцентом на мелодијске и ритмичке импровизационе формуле и орнаменте, као и на њихов реторички потенцијал. У контексту неметричких прелудијума, централни полифони одсек представља мост између два слободна одсека. Његова форма, ритам и структура су јасни, обезбеђујући на тај начин „повратак на познат терен”, али и могућност да се прикаже још један вид чембалистичке технике и изражајности.

⁷³ Troeger, Richard. „Metre in Unmeasured Preludes”. *Early Music*, Vol. 11, No. 3 (Jul, 1983): 341

IV.3.2.3. Јохан Каспар Керл (1627-1693)

Пасакаља у де молу

Темперација: $\frac{1}{4}$ коме минтон у основној диспозицији

Живот немачког композитора Јохана Каспара Керла се у многим цртама поклапа са животом Јохана Јакоба Фробергера. Рођен је у Немачкој, да би затим око 1640. године прешао у Аустрију, где је у Бечу учио од Ђованија Валентинија (капелмајастора царске капеле и учитеља музике цара Фердинанда III). Његов музички таленат је препознат веома рано, тако да Керл већ 1647. године постаје оргуљаш на новоуспостављеном двору надвојводе Леополда Вилхелма у Бриселу, где је остао до 1656. године. У међувремену је путовао у Рим где је био ученик Ђакома Карисимија (Giacomo Carissimi) и то баш у периоду у коме је Фробергер боравио тамо сарађујући са Атанасиусом Кирхером на заокруживању опсежног теоријског трактата *Musurgia Universalis* и технолошких достигнућа познатијих као *arca musurgica* и *arca musarithmica*. Интересантно је да се пре проналаска писама која потврђују Фробергерову сарадњу са Кирхером веровало да је повод његовог другог боравка у Риму било баш усавршавање са Карисимијем, док је Керлу приписиван рад са Фрескобалдијем, што је такође доказано као погрешна претпоставка. У сваком случају, два композитора су се свакако познавала, боравила у истим круговима и врло вероватно често путовала заједно као део свите надвојводе Леополда Вилхелма, или према његовом налогу. Међутим, супротно Фробергеру који је доласком Леополда I на власт лишен царске милости, Керл добија привилегију да компонује мису за чин крунисања новог цара у Франкфурту 1658. године, бива одликован 1664. године, док 1677. постаје један од оргуљаша царске капеле. Последње године живота проводи у Минхену, где објављује неколико својих композиција, између осталог збирку *Missae sex ...adjuncta una pro defunctis* из 1689. године, посвећену цару Леополду I.

Током живота, Јохан Каспар Керл је био веома познат и утицајан композитор и врхунски оргуљаш. Његова музика за клавијатурне инструменте се надовезује на инструменталну традицију коју су успоставили Фрескобалди и Фробергер, с тим да добија печат типичног северно-немачког стила који одликује комбиновање италијанских техника и жанрова са строгим немачким контрапунктом. Сачуване токате и свите игара дефинитивно су настале по узору на Фробергерове, што се препознаје кроз употребу сличних формалних и мотивских образаца. Међу најпознатије композиције за

клавијатурне инструменте спадају две његове програмске композиције *Battaglia* и *Capriccio sopra il Cusu*, у оквиру којих Керл музичком имитацијом дочарава звук битке, односно зов кукавице.

Пасакаља у де молу је вероватно најчешће извођена композиција Јохана Каспара Керла. Њену основу чини типична хармонска прогресија заснована на силазном тетраорду (i - v6 - iv7-6 - V), која је у току ове пасакаље поновљена 40 пута. Развојну динамику композиције прати усложњавање текстуре које Керл постиже инвентивном употребом контрапункта, хроматских пролазница, различитих дивизија (дељења фигурација на све ситније нотне вредности), којима одмерену атмосферу и уздржан покрет постепено трансформише до изузетог степена виртуозитета. Интерпретација Керлове Пасакаље у де молу на чембалу, упркос интензивном варирању које чини суштину ове композиције, подразумева интервенције импровизационог карактера које се тичу прилагођавања нотног записа чембалистичкој идиоматској техници. У оквиру програма концертне презентације докторског уметничког пројекта, улога ове композиције јесте да представи немачки национални стил, створен симбиозом италијанске музичке традиције и урођене прагматичности немачких музичара. Такође, она истиче у потпуности другачији сензибилитет и однос према изражајном потенцијалу и могућностима инструмента, али и саме музике која иако испуњена музичким средствима која се препознају у оквиру Фробергерових композиција, изазива потпуно другачији ефекат.

IV.3.3. Јохан Јакоб Фробергер: Аутобиографске композиције

IV.3.3.1. *Ламентација над оним што ми је украдено, свира се изузетно споро, уз дискрецију и без обраћања пажње на метрику*

(Партита у ге молу F♭WV 614)

Темперација: $\frac{1}{4}$ коме минтон уз бочно померање једну квинту наниже (волф квинта између *цис* и *ас*)

Као што је речено, ламентација се сматра музичком представом оплакивања, односно изразом дубоке патње због губитка поштоване или вољене особе. Фробергерове инструменталне ламентације су све осим једне везане уз посмртне посвете. Међутим, у *Ламентацији над оним што ми је украдено...*, Фробергер не јеца за неким, већ за нечим. У оквиру манускрипта WMin 743 налази се опис који открива догађај који стоји иза овог необичног назива. Опис гласи:

Када је господин Фробергер, путујући од Брисела ка Лувену, претучен и шибан од стране Лотариншких војника који су тада правили пакао, па чак и покраден (иако су заправо трагали за писмима Његовог Царског Височанства) и на крају остављен у ранама, написао је ову ламентацију како би утешео своју рањену душу.⁷⁴

Иако композиција у свом оригиналном називу не садржи време и место настанка, на основу описа се може се претпоставити да се овај прилично трауматичан догађај збио током Фробергеровог пута из Брисела где се налазио у децембру 1652. године, ка Регензбургу, где је 1. априла 1653. поново ступио у службу цара Фердинанда III. Пут га је водио преко територије којом је харала војска одметнутог војводе Шарла IV од Лорена (Charles IV of Lorraine), који се одрекао своје титуле и са војском придружио шпанским трупама под руководством надвојводе Леополда Вилхелма у борби против Француске. Међутим, Лотариншка војска се често руководила сопственим амбицијама, које су резултирале различитим видовима разбојништва. Напад на Фробергера и начин на који су са њим поступали у неку руку се може сматрати потврдом да је композитор у склопу својих путовања обављао и извесне политичке дужности. У сваком случају, завршио је брутално претучен и лишен вредне имовине. Да ли је у питању материјално или

⁷⁴ Rasch, J. J. Froberger's travels 1649-1653, 29

емотивно богатство, или чак композиторов уништен понос, можемо само претпостављати. Чињеница која стоји јесте да је музиком покушао дати одушка свом болу.

Музички језик ове композиције у потпуности одговара изразу других Фробергерових ламентација. Сугестија да је треба изводити изузетно полако и уз апсолутну метричку слободу указује да у овој ламентацији не треба трагати за описима конкретног догађаја, чија би музичка представа морала бити турбулентнија, већ за осећањем немоћи које је трауматичан догађај изазвао. Фробергер већ првим сазвучјем истиче бол и немир као основно осећање, постављајући троструку задржицу над тоничним басом. Њено разрешење не доноси мир, већ фигурацијама које наликују јецајима истиче још једну силазну линију која се тек након задржице на малој сексти делимично умирује. Овај покрет чини музичко-реторичку фигуру познату под именом антиклимакс. Мада, чак и без познавања реторичког значења, приступ постављању тоничног акорд веома сугестивно успоставља генералну атмосферу композиције (Пример 33., ознака *а.*). Ток се затим наставља уз неколико понављања „јецајуће” фигурације, чија појединачна интерпретација мора бити осмишљена у зависности од њеног хармонског контекста и као таква искоришћена као средство усмерења покрета и постизања целине. Уколико би се свако понављање фигурације свирало на идентичан начин, била би звучно препозната као врста акцента што би угрозило идентитет дуже фразе (Пример 33., ознака *б.*).

Пример 33. Почетна фраза Ламентације FbWV 633 - антиклимакс



Даљи ток ламентације обилује реторичким гестовима који доприносе доживљају дубоке туге и потрешености. Посебну пажњу је потребно обратити на интерпретацију исписаних орнамената и гестова који иначе чине део уобичајене извођачке праксе. У већини случајева њихова појава има улогу реторичког геста и мора бити додатно истакнута како би жељени ефекат био још убедљивији. Интересантно је да је Фробергер

сам обезбедио додатне реторичке гестове који појашњавају њихов контекст и начин интерпретације. У Примеру 34., под ознаком *а.*, може се уочити исписана суспензија, у оквиру необично записаног узлазног везног пасажа, чији нагли покрет, а затим прекид, сугерисан исписаним орнаментом (*coule*). Нота *цe* која наступа након паузе иницира разлагање новог акорда чије главне тонове је такође потребно истаћи. Још једна суспензија се јавља веома брзо у оквиру повратка у идентичан акорд, овог пута у другачијем контексту. Суспензија се налази у оквиру дужег узлазног мелодијског покрета, који је овог пута без припреме прекинут, што је додатно истакнуто увођењем хроматске задржице пред појаву очекиваног тона. Овде суспензија има улогу да створи утисак оклевања у покрету, који се након ње наставља у претходно започетом усмерењу (Пример 34., ознака *б.*).

Пример 34. Суспензије



Друга репетиција се у смислу покрета може сматрати инверзијом почетне фразе композиције, с обзиром на три степена успона од којих је сваки сложенији од предходног чиме се акумулира узбуђење, односно ствара климакс. Први акорд је једноставно забележен, с тим да се неуобичајено кашњење басове ноте истакнуто исписаном паузом такође може тумачити као позив на додатну изражајност. У том смислу, могуће је акорд у десној руци извести у силазном разлагању ка басу (супротно уобичајеном покрету од баса навише), уз агогичко издвајање почетног тона разлагања, из кога ће се развити фигурација ка следећем акорду (Пример 35., ознака *а.*). Последњи степен климакса доноси највеће узбуђење те се мора интерпретирати веома изражајно. Узлазни покрет до тона *ef* је потребно извести веома брзо уз „одбијање” од последње ноте, што се чита из убележеног пунктираног ритма, односно тачке која је заправо исписана аспирација. Повратак наниже и умирење може се контролисати додавањем трилера на ноту *es* (превезани трилер од горње ноте), чиме се истиче звучање молске терце и пролонгира разрешење (Пример 35., ознака *б.*).

Пример 35. Почетак друге репетиције - антиклимакс



У оквиру фактуре чија је основна карактеристика креативно разлагање акордских структура, сваки симултано записан акорд или изолован сазвук на себе скреће пажњу. Уз помоћ изражајног потенцијала оваквог геста Фробергер је формулисао кулминацију прве репетиције. Пример 36. приказује успон који води до завршне каденце репетиције, где је највиша тачка истакнута неуобичајеним скоком у симултано записан акорд, који је тако потребно и одсвирати. На овај начин се добија оштар и сув звук који представља неочекиван контраст. Њему претходи фигурирано разлагање исте хармоније у покрету наниже, које ствара предуслов за скок. У супротном, покрет до највише ноте би ишао поступно, што би значајно умањило изражајни потенцијал читаве фразе.

Пример 36. Завршни одсек Ламентације F#WV 633



Молски интервали се сматрају носиоцима реторичке експресије, посебно у контексту ламентације, којој је атмосфера трагедије предодређена. Када се налазе у склопу другог реторичког геста њихов потенцијал је још јачи. У Примеру 37. се може видети скок у изоловани сазвук молске терце, односно молски квартсектакорд у односу на бас, чија изражајност лежи у чињеници да је тон дес алтерован тон, неочекиван у свом хармонском окружењу, као и да се у њега дошло без припреме и то скоком навише. Наставак тока показује да је у питању каденцирајући квартсектакорд, где се секста може пролонгирати уколико се у разрешење инкорпорира трилер од горње ноте, што је

апсолутно оправдано, с обзиром на то да је у питању каденца. Тонална амбивалентност је додатно подвучена суспензијом терце разрешења, за коју се накнадно испоставља да је дурска, што није очекиван исход каденце која у свом склопу садржи молски секстакорд.

Пример 37. Скок у сазвучје терце



Приказани реторички гестови само су део вокабулара на коме је Фробергер засновао музички израз очајања и страха. Међутим, њиховим разумевањем може се створити идеја за каквом врстом изражајности је потребно трагати приликом интерпретације. Сва поменута одлагања или скраћивања очекиваног, сугерисана убрзања или успорења препозната у начину фигурације акорада или везних пасажа, утичу на замаглење протока времена, односно одсуство очекиваног pulsa. Пажња извођача мора бити усмерена на доживљавање сваког појединачног јецаја, без притиска обавезе да сагледа већу целину од усмерењем дефинисаних фраза које се константно преливају из једне у другу. Интерпретацијом се мора створити атмосфера у оквиру које проток времена губи свој значај и где слушалац одустаје од искуством формираних очекивања и препушта се таласима покрета и софистицираним унутрашњим променама расположења. Оваквом типу изражајности погодује избор темпа онолико спор колико могућности и резонанца инструмента на коме се композиција изводи дозвољавају. Звук до самог краја не сме бити заустављен, уколико није у питању свесна интерпретативна одлука која служи генералној изражајности дела. Спор и медитативан покрет *Ламентације над оним што ми је украдено...* чине је доста дугом, наравно, у контексту конкретног жанра, што утиче и на трајање партите у оквиру које се налази као почетни став. Из тог разлога, у оквиру концертне презентације биће изведена самостално.

IV.3.3.2. Партита у е молу FbWV 627

Алеманда настала након опасне пловидбе Рајном, свира се полако и уз дискрецију

Темперација: $\frac{1}{4}$ коме минтон уз бочно померање две квинте навише (волф квинта између *еф* и *аис*)

Дуги низ година се трагало за свитом коју Јоханес Матесон помиње у оквиру поглавља о Фробергеру у свом издању *Grundlage einer Ehrenpforte* (1740), говорећи да поседује примерак који описује композиторово путовање Рајном у двадесет шест *noten-fälle*. Зигберт Рампе је овај назив доводио у везу са Партитом у ес молу анонимног композитора, у оквиру које је уочио силазни низ од двадесет шест тонских висина.⁷⁵ Тек проналаском манускрипта SA 4450 је откривено да је у питању Партита у е молу FbWV 627, од раније позната из „Булиовски манускрипта” под именом *Wasserfall* (водопад). Захваљујући описима који прате нотни запис у оквиру манускрипта SA 4450, дошло се до закључка да се термин *noten-fälle* заправо односи на двадесет шест сегмената догађаја представљеног кроз низ од двадесет шест музичких фраза. Опис догађаја гласи:

Ово је приказ на који начин је потребно разумети Алеманду. Гроф фон Турн, путовао је Рајном од Келна до Мајнца, у пратњи госпoде међу којима су се нашли господин Митернахт, два господина фон Алфелд (племићи из Холиштајна), господин Бодек и Фробергер. Ово мало друштво се до те мере развеселило код Св. Гора (тамо где се ставља „оковратник”⁷⁶) да су се задржали све до три сата у зору празничног дана,⁷⁷ 24. јуна; по повратку на брод, потпуно исцрпљени, око пет сати изјутра, сваки од њих потражи згодно место да прилегне. Господин Митернахт, оставиши последњи, место је нашао у помоћном чамцу, јер је брод већ био прилично попуњен. Како му је бoдеж реметио сан, покуша да га пружи члану посаде (као што се може приметити у броју 1), који га са великог брода ипак није могао досегнути; тада се господин Митернахт, иако чврсто држећи једном руком за велики брод који се константно љуљао, наже сувише преко руба помоћног чамца, те под теретом сопствене тежине неочекивано упаде у воду, што се види у броју 2. Ова незгода је изазвала велику конфузију, због које су људи почели трчати на све стране, стварајући пометњу на

⁷⁵ Wollny, „Preface” у *Toccaten-Suiten- Lamenti*, XX

⁷⁶ Оковратник је метални брuch причвршћен за озидан део речне обале. Обичај је био да сваки странац по доласку провуче главу кроз обруч, након чега би га питали да ли жели да буде крштен водом или вином. Ко би изабрао вино, морао би да части друштво туром пића, док би му избор воде доносио кофу исте по глави у тренутку непажње.

⁷⁷ У питању је празник *Midsummer eve* за чији назив на српском језику не постоји другачији превод осим описног, те је због концизности и одржавања тока текста изостављен

броду (бр. 3), господин Алфелд старији је кренуо први, а затим (бр. 4) господин Бодек и господин Алфелд млађи, који такође није оклевао. Сада је и гроф фон Турн (бр. 6), не желећи да заостаје, потрчао журно преко брода и скоком доспео до помоћног чамца. Морнар стиже (бр. 7) до њега [г. Митернахта] помоћним чамцем, али безуспешно, тако да господин Митернахт (бр. 8) поче да уздише. (бр. 9) Фробергер се коначно буди, и угледавши да нико не лежи поред њега, закључује, ништа мање него да брод тоне. Како нема никога да му помогне, одлучује, након што је чуо повике и вапаје других, да се препусти судбини уз Божију милост, те поче да се растаје од душе. У међувремену морнар (бр. 10) доказује своју сналажљивост покушајем да господина Митернахта извуче из воде дугом мотком са куком на врху; али узалуд, јер успева једино да поцепа његов помодан француски капут. Господин Митернахт (бр. 11) сада почиње да плива, али са таквом теškoћом (бр.12), да доводи себе до незавидног стања и бива приморан да због исцрпљености (бр. 13) одмори док још може. Уверен да је избегао главну опасност, упада (бр. 14) у вир и почиње (бр. 15) да млати ногама. Извукавши се из вира уз велики напор, успева да се издигне (бр. 16), када га је морнар поново спазио и (бр. 17) ревнсно се вратио, све са мотком, како би га спасао; међутим, истом му задаје (бр. 18) такав ударац по рамену да је било срцепарајуће гледати. Због великог бола, господин Митернахт завати гласно у очају (бр. 19) О Боже, О мој Боже, и крену потом (бр. 20) да плива низ Рајну. Али струја је тако јака, да га (бр. 21) повлачи под воду и тера да одустане, те он (бр. 22) препусти своју душу Господу. Како га струја (бр. 23) одвлачи све дубље и дубље, он (бр. 24) упути још неколико јецаја Богу, не би ли му можда притекао у помоћ, што се Бог великодушно удостојио чути, тако да, супротно свим надама, морнар успева да га дохвати (бр. 25) и подигне у чамца, (бр. 26) чиме му је живот био спашен попут вредног блага. Збогом.⁷⁸

Из описа догађаја се може приметити да не указује на сувише меланхолични карактер. Такође, музички израз композиције формира другачију атмосферу, иако је заснована на идентичним конструктивним елементима као и друге слободне алеманде и ламентације. У потрази за дубоким значењем и униформношћу овог жанра, велики број теоретичара је превидео елемент фарсе читавог излагања. Заправо, већина познатих литерарних описа у себи носи извесну дозу трагикомедије.⁷⁹ У самој музици се ово се не препознаје, што наводи на закључак да је форма у којој ће догађај бити описан настала након саме композиције, највероватније као педагошко средство којим је Фробергер покретао имагинацију својих ученика. Непретенциозни израз и пластичност конкретне

⁷⁸ Wollny, „Preface” у *Toccaten-Suiten- Lamenti*, XXI

⁷⁹ Уз ламентацију поводом смрти господина Бланшрошеа у оквиру манускрипта WMin 743 јавља се опис који указује на то да је Фробергеров пријатељ био припит и да је његово друштво напустио како би отишао да се олакша. Нажалост, у таквом стању степенице су представљале превелики изазов, те је низ њих пао у сопствену смрт.

алеманде, још израженији када се посматра кроз призму додатог описа, подвлаче њен необавезни карактер и могућност да је у питању нека врста композиционе вежбе. Поред тога, ни једна друга слободна алеманда или ламентација не дели сличан приступ представљању наратива, осим евентуално *Ламентација поводом жалосног губитка његовог величанства Фердинанда IV*. Друге композиције које припадају овом жанру, усмерене су на представљање идеализованих симбола или емотивних стања проистеклих из догађаја, радије него тока самих догађаја.

Иако у себи не носи дубину израза неоспорну другим алемандама и ламентацијама из Фробергеровог опуса, постављање њене интерпретације може бити употребљено као специфична врста вежбе и припрема за интерпретацију озбиљнијих садржаја. Анализа музичког садржаја показује да се литерарни сегменти не поклапају са одговарајућим музичким изразом увек на исти начин. Неки су доста буквално повезани, нарочито они који се тичу покрета и његовог усмерења, док се други односе на експресију и јављају се у форми носилаца афекта – хроматских покрета, орнамената преузетих из вокалне традиције или интервалских скокова који имају реторичко значење. Дакле, литерарни наратив се може приказати смисленом музичком интерпретацијом, али не од речи до речи, већ кроз музичке гестове који се могу везати уз поједине речи или активности. Литерарни сегменти који ће бити представљени музиком нису увек они са највећим драмским потенцијалом, већ они који се релативно лако могу представити препознатљивим музичким гестом. У наставку следи хронолошки приказ сегмената литерарног описа и музичких средстава којима су приказани. У оквиру Примера 38. издвојена музичка средства се могу наћи под одговарајућим бројевима. Овакав принцип анализе преузет је из есеја „*Crossing the Rhine with Froberger...*” Давида Шуленберга, с тим да се логика тумачења и резултати анализе у више сегмената разликују.

Бр.1) Подужи уводни текст се у музичком излагању своди на осећај нелагоде представљен немирним покретом на самом почетку, за којим следе гест покушаја додавања бодежа (скок кварте навише) и неуспеха (силазни покрет који моментално следи);

Бр.2) пад у воду господина Митернахта (арпеђо наниже);

Бр.3 - 5) господа која трче један за другим (узлазни пасаж у имитацији);

Бр.6) активност грофа фон Турна је представљена кроз скок у вис (пасаж навише) и приземљење у чамац (пасаж наниже и каденца);

Бр.7) покушај морнара да пристигне Митернахта (убрзавање покрета кроз фигурирано разлагање акорда);

Бр.8) Митернахтово уздисање (суспирација - фигура уздаха истакнута хроматским покретом);

Бр.9) целокупан Фробергеров мисони процес вероватно има улогу да анимира покрет у оквиру кога нема значајне реторике;

Бр.10) покушај морнара да куком извуче Митернахта (тирата навише) и неуспех (скок наниже);

Бр.11) пливање уз потешкоће (клецајући пунктирани покрет у силазном разлагању);

Бр.12) изнемоглост (сугестија о приступу интерпретацији разложеног умањеног акорда)

Бр.13) одмор (разрешење);

Бр.14) вир (фигурација која се „врти”, прво навише, а затим наниже око постављеног акорда);

Бр.15) ударање ногама (додати трилер имплициран контекстом);

Бр.16) извлачење из вира (улазак у виши обртај истог акорда) и уздизање (велики скок навише);

Бр.17) повратак морнара са мотком (тирата наниже, реминисценција на прву појаву мотке);

Бр.18) ударац (симултано одсвиран акорд);

Бр.19) О, Боже (суспирација, вокална реторика);

Бр.20) пливање (убрзавање покрета);

Бр.21) повлачење у дубину (пасаж наниже у басу);

Бр.22) препуштање Богу (разлагање акорда наниже, интервал прекомерне кварте у силазном покрету);

Бр.23) одвлачење још дубље (имитација пасажа у басу за терцу ниже);

Бр.24) поновно обраћање Богу (прекомерна кварта у покрету навише, суспирација у хроматском покрету);

Бр.25) сумња (фигурација око тона *фис*), а затим подизање у чамац (скок умањену квинту навише);

Бр.26) спас (разрешење каденце)

Куранта, Сарабанда, Жига

Партита у е молу, супротно већини партита које на месту првог става садрже слободну алеманду, представља заокружену целину. Сваки од ставова је изграђен на истом материјалу, односно представља варијацију материјала датог у алеманди. Тематско јединство партите није редак пример у оквиру Фробергеровог опуса и потиче од раније форме партите која је подразумевала низ варијација на исту тему. Најпознатија

Фробергерова партита овог типа јесте Партита бр. 6 (*Libro Secondo*, 1649), компонована као низ варијација на тему *Mayerin*, за коју се верује да је била једна од омиљених немачких народних мелодија цара Фердинанда III.

Када је у питању Партита у е молу, доста концизна слободна алеманда позива на допуну другим ставовима, чији редослед варира у зависности од извора. У оквиру манускрипта *Bulyowsky* на месту другог става се налази жига, која се у манускрипту SA4450 налази на крају свите. Куранта и сарабанда не мењају редослед. Историјски извори указују да је Фробергер преферирао жигу на месту другог става, иако се данас без ограничења изводе обе поменуте варијанте. Дакле, коначан избор редоследа ставова се може сматрати интерпретативном одлуком.

У сваком другом смислу, куранта, сарабанда и жига у оквиру Партите у е молу F#WV 627 су типични представници својих жанрова и као такви морају бити интерпретирани. Нотни запис обезбеђује мелодијску основу, коју је потребно обогатити стилском орнаментацијом. Највише простора за такав третман проналази се у сарабанди чији миран покрет позива на веће импровизационе слободе. Ритмичка одређеност и покретљивост куранте и жиге дозвољавају додавање тек понеког једноставнијег орнамента, с обзиром на то да ритмичка компонента не сме бити компромитована.

IV.3.3.3. Партита у а молу FbWV 630

Темперација: $\frac{1}{4}$ коме минтон температура уз бочно померање једну квинту навише (волф између *бе* и *дис*)

Тужбалица настала у Лондону до одагна меланхолију, свира се полако и уз дискрецију

Ово је прича која прати тужбалицу Јохана Јакоба Фробергера који је, путујући из Париза ка Калеу како би се укрцао на брод за Енглеску, био опљачкан, не само на копну на путу за Кале, већ и на мору између Калеа и Енглеске, други пут до те мере да је у Енглеску стигао без пребијене паре, јадан и дроњав, обучен у рибарске рите које су му пирати бацили у сажалењу. Када је у таквом стању стигао у Лондон и нашао се у окружењу музичара, дозвољено му је једино да пумпа [оргуљске] мехове, што је и учинио; међутим, опхрван меланхоличним мислима, заборавио је на свој задатак да покреће мехове, због чега је добио грдњу од оргуљаша, који га је згарбио за руку и одвео до врата, да би га затим кроз иста ногом шутнуо напоље, све време убеђен да је Фробергер обичан бродски радник; због тога, дубоко растужен, Фробегер даје одушка својим осећањима компонојући ову тужбалицу.

Горе наведени наратив потиче из манускрипта SA 4450 и представља један од најсугестивнијих описа Фробергерових аутобиографских композиција.⁸⁰ Поред тога што доноси још једну интересантну причу која потврђује да је путовање у 17. веку било далеко од безбедне активности, он директно истиче Фробергерову склоност према препуштању меланхоличним мислима и потребу да музиком каналише своја душевна стања. Тужбалица, дакле, иако блиска афективном садржају ламента, није инспирисана осећањима насталим губитком блиске особе, већ лутањем ума, који се разочаран реалношћу, пропустио креативној фикцији. Сер Томас Овбери (Sir Thomas Ovebury, *Characters*, London 1614) о меланхоличном човеку каже:

Његове мисли се роје, наводе га да хода као у сну. Оне су његово задовољство. Његова имагинација никада није мирна, његов ум је увек у покрету [...] на свом лицу носи облак, никада лепо време: његова спољашњост је оличење унутрашњег стања [...] он контемплира, не покреће се. Клеше и обликује своје мисли, као да служе неком вишем циљу, али све се покажу бескорисне [...] ништа му не представља

⁸⁰ Близак наратив на латинском језику је познат и из манускрипта WMin 743. Такође, Јохан Матесон говори о сличном догађају у чланку о Фробергеру (*Grundlage einer Ehrenpforte*, 1740), с тим да поједини детаљи описа и година уз коју је догађај везан (1662) у овом запису, нису историјски оправдани.

*задовољство осим сопствених фантазија, иако га оне полако изједају.*⁸¹

Веома слично, Фробергерово музичко отелотворење меланхолије, обојено сетним расположењем, доноси компресију великог броја контрастних музичких идеја. Широки линеарни покрети испрекидани сегментима изражајне реторике доносе изузетну ритмичку, хармонску и текстуралну разноврсност. Од свих слободних алеманди, тужбалица је најближа композиционом принципу токата у којима се смењују одсеци слободног покрета, са ритмички одређенијим и садржајнијим одсечима. Ипак, њена релативно кратка форма ограничава трајање фраза, чије се непредвидиве смене и промене карактера радије могу поистоветити са Монтевердијевим описом сценског доживљаја лудила, које дозвољава протагонисти да сваким уласком на сцену донесе друго расположење, без потребе да га образлаже. У оквиру тужбалице, овај вид несталности је представљен честим променама тонског рода, сменама линеарног покрета и скокова, као и константном флукуацијом хармонске тензије и опуштања.

Од самог почетка се може уочити неуобичајена ширина покрета и приступ разлагању акорада веома близак слободном прелудирању (Пример 39.). Јасно дефинисан ритам је потребно схватити као сугестију усмерења и агогичког покрета који никако не сме бити спутан сувише прецизном интерпретацијом. Сменом различитих видова фигурирања акорада, Фробергер је већ обезбедио динамику и разноврсност покрета, коју извођач мора преточити у складну целину. Потврда оваквог приступа налази се у оквиру Прелудијума бр. 6 Луја Купрена, који почетак Фробергерове тужбалице скоро дословно цитира својом неметричком нотацијом (Пример 40.).

Пример 39. Почетна фраза Алеманде F♯WV 630



⁸¹ Park, „Seventeenth-century musical fantasy”, 181

Пример 40. Цитат у оквиру Прелудијума бр. 6 (у имитацији г. Фробергера) Луја Купрена



Један од основних конструктивних елемената тужбалице су пасаж. Њихова улога у конкретном случају јесте пружање могућности да се током њиховог трајања предходни садржај заборави, а нови експресивније уведе. Два најдужа пасажа не садрже вођице што их издваја из постављеног тоналног окружења. Иако виртуозни, они суштински стварају медитативну атмосферу бришући привид стабилног покрета који сегменти ритмички одређенијег покрета носе. У Примеру 41. се налази узлазни пасаж о чијој интерпретацији је већ било речи у оквиру анализе леменатације поводом смрти Фердинанда III. Његов запис неоспорно сугерише постепено убрзавање ка врху.

Пример 41. Узлазни пасаж



Други велики пасаж има мање јасно усмерење, што пружа већу интерпретативну слободу. Ипак, његов покрет мора бити руковођен свешћу о хармонском покрету, а нарочито хроматском покрету басовог тона који следи и носи изузетан експресивни потенцијал (Пример 42.).

Пример 42. Виртуозни пасаж који истиче меланхолични карактер Тужбалице F♭WV 630



Поред дужих пасажа, у оквиру тужбалице се налази већи број везних фигурација, чија интерпретација зависи од контекста у коме се налазе. Почетак друге репетиције постиже градацију експресивном употребом везних фигурација и манипулацијом брзине њиховог покрета, а затим умирење тока у припреми дугог медитативног пасажа. Сам почетак репетиције је изграђен на трострукој разложеној задржици у силазном покрету (Пример 43., ознака *a.*) која води у акорд е мола. Први тон разлагања је потребно задржати дуже како како би се напетост пролонгирала. Следећи везни покрет директније води према басу (Пример 43., ознака *б.*) над којим се убрзаним силазним покретом истиче тон *гис*, који уместо очекиване доминанте е мола, обезбеђује модулацију назад ка основном тоналитету формирајући сектакорд повишеног VII ступња. Фигурација у оквиру овог акорда истиче дисонантно звучање прекомерне кварте чија напетост ствара ишчекивање разрешења. Слободним третманом ритмичког покрета ове фигурације може се додатно искористити њен изражајни потенцијал, односно утицати на неизвесност тренутка разрешења (Пример 43., ознака *в.*). Након постављеног акорда а мола, узлазни везни пасаж води ка другом обртају истог акорда, што наглашава потребу да се звучање исте хармоније продужи. У том смислу, везни пасаж је потребно свирати уз употребу неједнаког покрета којим се истиче нота која припада акорду, док су ноте које је окружују лакше и краће. Оваква интерпретација неминовно утиче на умирење покрета који у даљем току постепено постаје све мање одређен, прво изузетно неуобичајеном транзицијом кроз хармоније у само два гласа у наизменичном ходу (Пример 43., ознака *г.*) из кога се развија пасаж о коме је претходно било речи (Пример 42.).

Пример 43. Почетак друге репетиције Тужбалице FbWV 630



Ка крају композиције, ток је често прекидан неочекиваним паузама које формирају све краће музичке фрагменте. Динамика њиховог покрета руковођена је хармонским током, који свој највећи интензитет достиже на квинтсектакорду II ступња, након чега кроз фигурацију каденцирајућег квартсектакорда долази до потпуног умирења. Хармонија сама по себи не носи велики набој, већ се он налази у начину на који је акорд унутар ње постављен. У Примеру 44. се може видети поменути квинтсектакорд, истакнут великим јазом између басовог тона и хармонских тонова у високом дисканту. У зависности од афинитета извођача, овај акорд се може свирати разложен навише, чиме се истиче дисонантно звучање секунде и висина тона *ef*, након кога следи велики скок наниже, или се симултаним свирањем празне умањене квинте *ха-ef* у дисканту (уколико се тон *а* задржи из претходног акорда) може истаћи „шупље” звучање које такође има својих реторичких квалитета.

Пример 44. Завршни одсек Тужбалице FbWV 630



Иако се тужбалица обично не сматра представом наратива, већ меланхоличног душевног стања, одређена симболика се ипак може пронаћи баш у претходно описном одсеку. Његова фрагментарна структура која у константном опадању интензитета води до краја композиције, може се доживети као замор и коначно одустајање од широких и динамичних покрета на којима је претходни ток изграђен.

Куранта, Сарабанда, Жига

Да ли разноврсност преосталих ставова Партите у а молу идејно прати разноврсност материјала из алеманде, мора се задржати само на претпоставци. Чињеница је да свака игра носи сопствени тематско-хармонски идентитет, што се свакако може сматрати вишим степеном развоја жанра свите. У оквиру манускрипта SA 4450, жига се налази као последњи став, што ће бити задржано као распоред ставова у оквиру концертне презентације докторског уметничког пројекта. Њен жив покрет у брзом троделу на ефектан начин заокружује партиту, обезбедбеђујући интензивнији контраст са последњом композицијом програма.

IV.3.3.4. Медитација о мојој будућој смрти, настала у Паризу, 1. маја 1660. године, свира се полако и уз дискрецију (Партита у Де дуру, FbWV 620)

Темперација: $\frac{1}{4}$ коме минтон темперација уз бочно померање две квинте навише (волф између *auc* и *ef*)

Фробергерова медитација заузима централно место у оквиру његовог опуса. Поред изузетног музичког израза, она доноси и значајан биографски податак који је до проналаска манускрипта SA 4450 био непознат. Наиме, датум и место настанка назначени у оквиру овог извора, а потврђени у аутографу *A Sothby*, указују на то да се након разрешења дужности на Бечком двору 1658. године, композитор запутио назад у Париз, вероватно у нади да ће поново добити подршку старог покровитеља, маркиза од Термеа. Судећи по избору тематике за композицију из 1660. године, може се закључити да ситуација у Паризу није била у складу са Фробергеровим очекивањима, што је композитору изнова био повод за препуштање меланхоличним мислима.

Медитација о мојој будућој смрти... отелотворује време посвећено узвишеним мислима, те се такође сматра музичким изразом меланхолије. Фробергер у оквиру медитације спаја аутобиографску самоспознају и интроспекцију са религиозном контемплацијом на тему смрти. Његова медитација представља музички еквивалент истоименом француском литерарном жанру чија је улога била да начини везу између личног и божанског кроз препуштање контемплативној молитви, у нади да ће на тај начин усвојити њену моралну поуку. Једна од основних одлика литерарне медитације јесте парадоксално разумевање појма времена, односно слободно задржавање времена током рецитовања, којим се обезбеђује посебна концентрација и ток прилагођава излагању појединачног читаоца.⁸² Иако су молитве обично руковођене временом у смислу регуларног понављања и одређене сатнице, кроз медитацију је читалац заустављао свест о протоку времена и препуштао се контемплацији на тему смрти и везе са божанским.

Боравећи у Паризу 1660. године, где је молитвена литература чинила саставни део културе и актуелног приступа религији, Фробергер је допринео овој традицији у развоју сопственим аутобиографским музичким есејем. Међутим, веза Фробергерове медитације са културом медитативне молитве у Француској не објашњава њен музички језик. У том смислу, ово дело такође припада традицији музичког оплакивања и

⁸² Rebecca Cypess, „'Memento mori Froberger?' Locating the self in passage of time". *Early Music*, Vol XI, No.1 (February, 2012): 46

изражавања жалости, заједно са ламентацијама и другим слободним алемандама. Међутим, супротно ламентацијама које приказују смрт као догађај из прошлости и вид музичког присећања или оплакивања, Фробергерова медитација се експлицитно односи на музичко проживљавање сопствене смрти која ће наступити у будућности. У овом контексту, Фробергерова наглашена метричка флексибилност ствара дистанцу од регуларног, предвидивог протока времена, поистовећујући се са осећањем које одговара препуштању молитвеној медитацији.

Иако је заснована на уобичајеном музичком језику ламентације (разноврсним разлагањима акордских структура, мелодијским и ритмичким фигурацијама, честој смени контрастних покрета, неочениваним паузама и изражајним хроматским алтерацијама), њена генерална атмосфера не ствара атмосферу трагедије, већ доноси мир и утеху. За то је првенствено заслужан избор дурског основног тоналитета и преовлађујуће окружење отворених интервала, у оквиру кога појава хроматских алтерација и дисонантних сазвучја поседује велики реторички интензитет, што се може уочити већ у оквиру прве фразе медитације. Композиција почиње узлазним мелодијским покретом кварте навише (анакруза, карактеристичан почетак великог броја алеманди и ламентација), која води до терце тоничног акорда Де дура, што му даје веома отворен и светао звук. Даљи узлазни покрет бива нагло прекинут падом на дисонантни акорд, што се интерпретацијом мора нагласити. Исписани *coulé* је потребно скратити онолико колико је потребно да се створи осећај ишчекивања, а одмах затим изненађења када наступи неочекивано дисонантно сазвучје (*ge-цис*), које посредством хроматске алтерације затим склизне наниже у веома нетипичну имитацију вокалног тремола који уводи каденцу и заокружује прву фразу (Пример 45., ознака *a.*). Присуство упадљивог вокалног идиома, подвлачи речитативни карактер ове фразе, у оквиру које се сваки покрет може сматрати реторичким гестом.

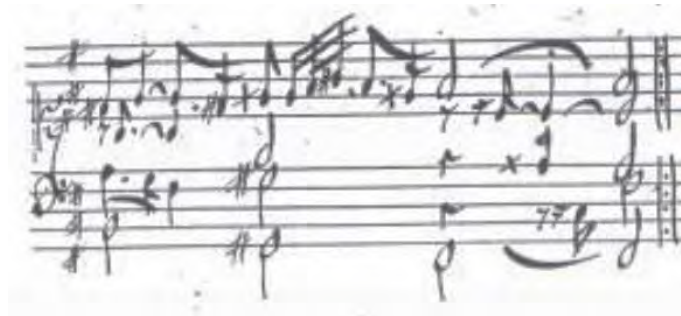
Следећа фраза представља контраст у смислу третмана фактуре која се враћа идиоматском чембалистичком покрету заснованом на техници изломљеног стила. Фигурирани хармонски след је након првог излагања поновљен у имитацији на вишем ступњу (Пример 45., ознака *b.*). Као што је већ поменуто, овакав поступак се сматра реторичким гестом потврде и градације, што додатно може бити наглашено манипулацијом временске компоненте. Под тим се подразумева препознавање исписане аспирације која представља почетни гест оба разлагања, а затим њено формулисање на начин који ће обезбедити осмишљен покрет и градацију. У том смислу, прво излагање

може бити интерпретирано са оклевањем, како би имитација донела веће усмерење подржано чињеницом да се надовезује на нову фигурацију.

Пример 45. Прва репетиција Медитације FbWV 620

Значај свесног избора одговарајуће темперације посебно је очигледан у овој композицији. Њен хармонски језик је комплекснији од тренутних хроматских алтерација које се могу срести у другим слободним алемандама, уз изузетак ламентације поводом смрти Фердинанда III у оквиру које хармонија такође носи реторички и симболички смисао. Иако основни тоналитет медитације није неуобичајен (Де дур), модулација у Фис дур којом се завршава прва репетиција, свакако излази изван уобичајених оквира. Поред тога, Фробергер гради хармоније које садрже ноте *дис*, *аис* и *еис*, које такође превазилазе основну диспозицију $\frac{1}{4}$ коме минтон темперације. Неуобичајеност ових хармонских склопова наглашава њихов реторички значај и захтева посебан интерпретативни приступ. Последњи ред у оквиру Примера 45., представља крај прве репетиције који доноси изузетну хармонску напетост. Појава нота *гис* и *дис* у басу, сугерише да је потребно да буду наштимоване чисто. Самим тим, волф квинту, која се у основној диспозицији налази баш између ових тонова (*ес* – *гис*), неопходно је поставити на друго место. Посебно сугестиван је и третман нота *еис* и *аис*. Како је *еис* вођица Фис

дура који затвара овај одсек, могло би се претпоставити да је потребно наштамовати је чисто, међутим нотни запис сугерише њено дисонантно звучање. Наиме, начин на који је акорд представљен јасно указује да Фробергер не дозвољава њено дуже звучање, већ то компензује фигурацијом која подржава контекст каденце (Пример 45., ознака *v.*). Необичност Фис дура наглашава и нестабилна терца *aus*, чије оштро звучање брзо бива заборављено наступом мелодичног фис мола који отвара другу репетицију. Другачији третман алтерованих нота подвучен је и чињеницом да су у оквиру манускрипта SA4450 обележене симболом „x”, што може сугерисати њихов енхармонски третман, односно нагласити да се волф квинта налази баш између ових тонова (Слика 16.). Уколико се извођач определи за употребу циркуларних темперација (Кирнбергер, Веркмајстер), поменути гестови неће бити толико упечатљиви, али се њихов реторички значај може додатно истаћи употребом агогике. Уколико би чембало било наштамовано на једнаку темперацију, карактеристична звучања различитих тоналитета би се изгубила, што би реторички потенцијал овог хармонског геста умањило до крајњих граница.



Слика 16. Запис краја прве репетиције у оквиру манускрипта SA4450

У поређењу са широким линеарним покретима тужбалице, која максимално користи идиоматске капацитете чембалистичког израза у смислу дугих ефектних пасажа и разлагања која утичу на богатство резонанце инструмента, медитација се састоји од континуираног низа деликатних фигурација, уског опасага, али великог реторичког потенцијала. Композиторово наглашавање дигресивних момената, ритмичких и хармонских, увек праћених умирењем из кога настаје нови покрет, доноси изузетно богатство садржаја компресовано у релативно мале оквире. Једна од основних идеја медитације јесте да пажњу извођача, као и слушаоца, веже за сопствену динамику засновану на константној промени тананих нијанси, ситних узбуђења и опуштања,

оштрих дисонанци, неочекиваних ритмичких образаца, како би га заинтриговала на веома интимном нивоу и ослободила објективности и стереотипних захтева.

Симболичко значење Фробергерове музичке медитације потврђено је фразом *Memento mori Froberger* (Сети се смрти Фробергер) којом су потписани последњи акорди композиције (Слика 17.). Иако је неуобичајена за подручје музике, ова фраза носи велики теолошки и уметнички значај. Она се везује за подсећање на неминовност смрти и осећање смртности у тренутку. Визуелни симбол који се везује уз ову фразу јесте часовник,⁸³ јер механички приказ протока времена служи као подсетник да живот пролази и да време треба мудро искористити, што је идеја коју је Фробергер музиком желео да представи. Без трагичне реторике, слабости и јецања, отвореним звуком испуњеним инвентивним преокретима и експресивним гестовима чијом изражајном интерпретацијом проток времена добија другачију форму и смисао. Позив на препуштање субјективном доживљају тренутка и мерења времена протоком уметничких гестова испуњених емотивним садржајем, можда је најзначајнија поука коју Фробергерове слободне алеманде и ламентације носе.



Слика 17. Сети се смрти Фробергер? (Медитација FbWV 620, манускрипт SA4450)

⁸³ Слична симболика нашла се оквиру ламентације поводом смрти Фердинанда IV, где илустрација у оквиру аутографа на централну позицију поставља пешчани сат.

Наративни потенцијал чембала

Већина музике 17. века се може сматрати музиком у процесу, музиком која може поћи у различитим правцима, која може бити комбинована и варирана, коју је композитор оставио у одређеном стадијуму, док њен интерпретатор мора бити у могућности да у току самог извођења донесе одређене интерпретативне одлуке које ће удахнути живот иницијалној музичкој замисли. Чак и веома педантно записивање музичких идеја, које је у 17. веку било изузетно ретко, не може се поредити са прецизношћу нотације на коју нас је модерно доба навикло. Ипак, ни најсофистициранији савремени нотациони системи нису у могућности да укажу на есенцијални аспект извођења музичког дела, а то је чин стварања. У том смислу, интерпретацији записане музике се универзално мора приступити са стваралачким гестом, поткрепљеним познавањем одговарајућег контекста и жељом за истраживањем граница инструменталне изражајности.

Предуслов сваког уметничког изражавања јесте овладавање вештином коју конкретна уметност подразумева. Стварање музике условљено је развијеном психомоторном вештином, коју сваки инструмент дефинише у односу на своје звучне и техничке карактеристике (у том смислу се и људски глас, односно тело могу анализирати попут инструмента). Дакле, владање идиоматском извођачком техником, као и познавање звучних и техничких карактеристика инструмента предуслов су сваког музичког израза који за свој циљ поставља комуникацију уметничког садржаја. Када је у питању чембало, веома је битно разумети да се његове звучне и техничке карактеристике суштински разликују од других инструмената чији се звук производи посредством клавијатуре, односно притиском на дирку. Резак тон и богата резонанца директно су утицали на усмерење развоја идиоматске чембалистичке технике, чију основу чине инвентивно и разноврсно разлагање акорада и богата орнаментација, који временом постају основни конструктивни елемент највећег дела репертоара намењеног овом инструменту. Густином, брзином и артикулацијом разложених хармонских структура и орнаментације утиче се на континуитет, пуноћу и квалитет звука, постизање динамичких нијанси, као и флексибилност покрета и усмерења. Задатак чембалисте јесте да изгради технику уз помоћ које ће уз минимум покрета моћи спонтано и флексибилно да манипулише оваквим структурама, било да су у питању пасажии, разноврсна разлагања или низ самосталних орнамената.

Естетика у оквиру које се идиоматска чембалистичка техника развила уско везује виртуозитет са способношћу да се њиме искаже одговарајући садржај. Хуманистичка идеологија која је фокус усмерила ка човеку и његовом интимном изразу, отворила је пут чембалу да се наметне као основно средство уметничког израза неких од најзначајнијих композитора барокне ере, међу које спада и Јохан Јакоб Фробергер. Статус који је Фробергер имао на царском двору подразумевао је да су вештина и израз овог уметника морали бити врхунски, иновативни и наравно, да су представљали оличење напредне музичке мисли засноване на идеолошким тежњама датог времена. С тим у вези се може разумети и потрага за новим субјективним уметничким изразом и развојем потенцијала инструмента на коме је наступао.

Подстакнут хуманистичким тежњама и инспирисан идеологијом Фирентинске камерате и сензибилитетом француске лаутске школе, Фробергер је одступањем од уобичајене форме, правила вишегласја, хармонских и ритмичких норми, као и уношењем нових и другачијих вокалних и инструменталних идиома формирао аутентични музички израз. У форми слободне алеманде и атмосфери ламентације пронашао је медиј за изражавање сопствених дубоких емоција и меланхоличних фантазија, где је потреба за специфичном експресивношћу усмерила његово уметничко истраживање изражајних могућности чембала. Продукт овог истраживања јесте постављање принципа идиоматске чембалистичке технике на чијим основама је изграђена већина чембалистичког репертоара из периода првог таласа еманципације овог инструмента.

Фробергерова активност у музичким центрима широм Европе допринела је богатству његовог стила, што је било значајно самом композитору, али и земљама у којима је боравио. Историјска сведочанства потврђују велики утицај који су његове композиције и интерпретације имале на музичаре и ученике са којима је радио. Међутим, како би се пренела даље, композиторова достигнућа на подручју чембалистичког инструменталног израза захтевала су посебан приступ бележењу. Неуобичајено прецизна нотација и додатне литерарне сугестије које чине саставни део записа слободних алеманди и ламентација, заправо су композиторов покушај да што верније пренесе своју уметничку иновацију, за коју је веровао да може остати несхваћена. Посматран под тим светлом, програм који чини саставни део ових композиција јесте средство које оправдава и образлаже иновативне композиционе поступке, али и сугерише наратив који је потребно оживети вештом употребом идиоматске чембалистичке технике.

Дакле, Фробергерове алеманде са програмским називима и ламентације имају интензивно лични, експресивни карактер, наглашен ванмузичким називима и представљен унутар музике инвентивном употребом разложених акорада, орнамената, фигурација и пасажа, руковођених њиховим реторичким потенцијалом. Као такве, савременом извођачу представљају неисцрпан извор уметничког трагања за нијансама чембалистичке изражајности и виртуозитета. Оне представљају чембалистички пандан сугестивном реторичком говору, префињеним вокалним речитативима мајстора опере 17. века, али и тананом, меланхоличном, слободном пребирању по жицама лауте. Интерпретација Фробергерових слободних алеманди и ламентација разоткрива наративни потенцијал чембала, у оквиру кога музички израз мора живети и трансформисати се у тренутку, руковођен експресивним контекстом, попут приповедања којим вешт наратор слушаоце води у неки други, замишљени свет. Спонтаност и моменталне реакције на произведени звук у директној су вези са развијеном чембалистичком техником која ни у једном тренутку не сме бити само моторичка. Нераскидиво је повезана са експресијом појединачних орнамената, ритмичких формула, неочекиваних дисонанци и покрета, и наравно, техником арпеђирања која влада изражајним потенцијалом инструмента.

Када је у питању пријем овакве интерпретације, мора се имати у виду да је барокна публика, за разлику од савремене, поседовала развијену предиспозицију да буде усхићена и заведена реторичком изражајношћу оваквог музичког излагања. Подстакнута идеологијом друштва, прихватала је и препознавала сугестије музичара препуштајући се наговештеном осећању. Могло би се рећи да је специфична врста комуникације која је била инспирација и идеал Фробергерове музике, могла постојати само у времену у коме је настала и у оквиру културе која је била однегована да је прихвати. Савремена публика ће Фробергерове композиције неминовно чути у контексту свог времена и музичког искуства, чега извођач мора бити свестан. Из тог разлога, слушаоца је такође потребно упутити у атмосферу и сензибилитет који могу очекивати. Упознавање публике са аутобиографским контекстом Фробергерових програмских композиција, инспиративним појединостима литерарних наратива и идејом о музичкој персонификацији тужних и меланхоличних осећања, поставиће ванмузички контекст са којим се слушалац може повезати на интелектуалном нивоу. Његова очекивања неће бити изневерена, јер ће бити припремењен на апстрактан и медитативан, интиман звук, понекад растрзан гестовима бола и очаја, који га може

инспирисати да се препусти другачијем свету и можда сопственим меланхоличним мислима.

У брзини и хиперпродукцији у савременог друштва, лако се догоди да читави нивои уметничког израза промакну, заклоњени очекивањима, доказивањима и стереотипима. Трка која се на свакодневном нивоу води са временом које неумитно пролази, усмерава нас да животе водимо по површини, без превише емотивног и интелектуалног инвестирања. У тој трци, човек је склон да изгуби оно што је вековима мукотрпно стицао, а то је слобода да живи, доживљава и да ствара. Рад на интерпретацији Фробергерових алеманди са програмским називима и ламентацијама може представити први корак ка другачијој инспирацији, у оквиру које интимно и индивидуално изнова досежу значај и дубину који му припадају. Овакав приступ отвара другачије перспективе у тумачењу великог дела чембалистичког репертоара потеклог из 17. века, али и комплетног приступа музичкој интерпретацији као уметничком изразу који уједињује дух и тело, вештину и експресију, емоцију и интелект.

ЛИТЕРАТУРА:

- Annibaldi, Claudio. „Froberger in Rome: From Frescobaldi's Craftsmanship to Kircher's Compositional Secrets”. *Current Musicology* 58 (1995): 5-27
- Aspren, Bob van. „A New Froberger Manuscript”. *Journal of Seventeenth-Century Music* 13.1 (2008). <http://sscm-jscm.org/jscm/v13/no1/vanasperen.html>
- Bach, Carl Philipp Emanuel. *Essays on the True Art of Playing Keyboard Instruments*. Translated and edited by William J. Mitchell, New York: Norton, 1949.
- Bah, Karl Filip Emanuel. *Ogled o pravom načinu sviranja na klaviru*. Prevod Dragoslav Ilić, Muzička biblioteka *Studio Lirica*, 2013.
- Bartel, Dietrich. *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figure sin German Baroque Music*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1997.
- Bond, Ann. *A guide to the Harpsichord*. Original edition, 1997. Portland, Oregon: Amadeus Press, 2001.
- Butt, John. „Germany and the Netherlands". In *Keyboard Music before 1700*, edited by A. Silbiger. London: Routledge, 2004.
- Caldwell, John. *English Keyboard Music Before the Nineteenth Century*. Oxford: Basil Blackwell, 1973.
- Callahan, Michael Richard. „Techniques of Keyboard Improvisation in the German Baroque and Their Implications for Today's Pedagogy". PhD diss., University of Rochester, New York, 2010.
- Collins, Paul. *The Stylus Phantasticus and Free Keyboard Music of the North German Baroque*. Aldershot: Ashgate, 2005.
- Couperin, François. *L'Art de toucher le Clavecin*. Veb Brietkopf & Härtel Musikverlag Leipzig, 1977.
- Cypess, Rebecca. „'Memento mori Froberger?' Locating the self in passage of time”. *Early Music*, Vol XI, No.1 (February, 2012): 45-54.
- Cyr, Mary. *Performing Baroque Music*. Aldershot: Ashgate. Original edition, 1992.
- Dew, Cathryn. „'Passion and Persuasion'. The art of rhetoric and the performance of early seventeenth-century solo sonatas". PhD diss., The University of York Department of Music, 1999.

- Dickey, Bruce. „Ornamentation in Early Seventeenth-Century Italian music". In *A Performer's Guide to Seventeenth-Century Music*, edited by Stewart Carter, revised and expanded by Jeffery Kite-Powell, 293-316, Indiana University Press, 2012.
- Depersin, Françoise. „Figures de rhétorique et pièces instrumentales baroques: l'exemple du Tombeau fait à Paris sur la mort de Monsieur Blancheroche se Froberger". *Musurgia*, Vol. 12, No. 1'2, Rhétorique musicale (2005):35-47.
- Fuller, David. „French Harpsichord Playing in the 17th Century-after Le Gallois". *Early Music*, Vol 4, No. 1, (Jan., 1976): 22-26.
- Gustafson, B. *Vingt et une suites pour le clavecin de Johann Jacob Froberger et d'autres auteurs; Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Ms. I-T-595 (Strasbourg, 1675)*. Edited by Rudolf Rasch. Convivium Musicum 5. Stuttgart: Carus-Verlag, 2000.
- Hammond, Frederick, and Alexander Silbiger. "Frescobaldi, Girolamo [Gerolamo, Girolimo] Alessandro." *Grove Music Online* 25.10. 2012.
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000010219>.
- Haynes, Bruce. *The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. Oxford University Press, 2007.
- Kennedy, Michael, and Joyce Bourne Kennedy. "Improvisation." In *The Oxford Dictionary of Music*, edited by Rutherford-Johnson, Tim.: Oxford University Press, 2012.
<http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199578108.001.0001/acref-9780199578108-e-4586>.
- Kupren, Fransoa. *Umetnost sviranja na klavsesnu*. Prevod Dragoslav Ilić, Muzička biblioteka *Studio Lirica*, 2014.
- Leonhardt Gustav. „Johann Jacob Froberger and his Music". *L'Organo* (6), 1968.
- Lindley, Mark. "Temperaments." *Grove Music Online*. Приступљено 15.08. 2017.
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027643>.
- Maguire, Simon. „Johann Jacob Froberger: A Hitherto Unrecorded Autograph Manuscript". *Journal of Seventeenth-Century Music* 13.1(2008). <http://sscm-jscm.org/v13/no1/maguire.html>
- Moroney, Davitt. Introduction to *Louis Couperin: Pièces de clavecin*. Les Remparts, Monaco: Éditions de L'Oiseau Lyre, 1985.
- _____. „The performance of unmeasured harpsichord preludes". *Early Music* Vol 4. No. 2 (1976): 143-151

- Nettl, Bruno, Rob C. Wegman, Imogene Horsley, Michael Collins, Stewart A. Carter, Greer Garden, Robert E. Seletsky, Robert D. Levin, Will Crutchfield, John Rink, Paul Griffiths, and Barry Kernfeld. "Improvisation." *Grove Music Online*. *Pristupljeno* 25.10. 2012.
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000013738>.
- Paradiso Laurin, Dr Anna. „Classical Rhetoric in Baroque Music”. PhD Diss., Konstnärling Masterexamen Institution för klassisk musik, 2012.
<http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:knh:diva-1208>.
- Park, Yoon Kyung. „Seventeenth-century musical fantasy: origins of freedom and irrationality ”, PhD diss., University of Glasgow, 2008.
- Pollard, Joseph Victor. „Tuning and Temperament in Southern Germany to The End of The Seventeenth Century”. PhD diss., University of Leeds, 1985.
- Rampe, Siegbert. „Preface” in Volume I: *Keyboard and Organ Works from Autograph Sources, Libro Secondo (1649)*. 2002. Fourth Printing. New Edition of the Complete Works. Kassel: Barenreiter, 2013.
- _____. „Preface” In Volume II: *Keyboard and Organ Works from Autograph Sources, Libro Quarto (1656) Libro di capricci, e ricercate (ca.1658)*. 1995. Third Printing. New Edition of the Complete Works. Kassel: Barenreiter, 2014.
- _____. „Preface” In Volume III: *Keyboard and Organ Works from Copied Sources Partitas and Partita Movements, Part 1*. New Edition of the Complete Works. Kassel: Barenreiter, 2002.
- _____. „Preface” In Volume VI.1: *Keyboard and Organ Works from Copied Sources New Sources, New Readings, New Works, Part 1*. New Edition of the Complete Works. Kassel: Barenreiter, 2010.
- _____. „Preface” In Volume VI.2: *Keyboard and Organ Works from Copied Sources New Sources, New Readings, New Works, Part 2*. New Edition of the Complete Works. Kassel: Barenreiter, 2010.
- Rasch, Rudolf. „Johann Jacob Froberger's travels 1649-1653”. In *The Keyboard in Baroque Europe*, edited by C. Hogwood. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Roberts, Tim. „Froberger's secret art”. *Early Music* (May 2005): 340-343.
- Rudd, Robert. „Chapter Five: Italy”. In *Keyboard Music Before 1700*, edited by A. Silbiger. New York and London: Routledge, 2004.
- Rutt, Audrey S.. „A Blend of Traditions: The Lute's Influence on Seventeenth-Century Harpsichord Repertoire”. *Musical Offerings*, Vol. 8, No. 1, Article 3 (Spring, 2017) <http://digitalcommons.cedarville.edu/musicalofferings/vol8/iss1/3>

- Schott, Howard. „Froberger, Johann Jacob”. *Grove Music Online*. Pristupljeno 25.10.2012.
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000010298>.
- Schulenberg, David. „Recent Editions and Recordings of Froberger and Other Seventeenth-Century Composers”. *Journal of Seventeenth-Century Music* (2012).
<http://www.sscm-jscm.org/jscm/v13/no1/schulenberg.html>.
- _____. „Between Frescobaldi and Froberger: From Virtuosity to Expression”. transkript govora održanaog 9. aprila 2016. godine.
http://faculty.wagner.edu/david-schulenberg/files/2016/12/froberger_style.pdf
- _____. „Crossing the Rhine with Froberger: Suites, Symbols and Seventeenth-Century Musical Autobiography”. In *Fiori Musicali. Liber amicorum Alexander Silbiger*, edited by Claire Fontijn with Susan Parisi, 271-302. Sterling Heights, Michigan: Harmonie Park Press, 2010.
- Sharp, G. B. „J. J. Froberger: 1614-1667 a link between the Renaissance and the Baroque”. *The Musical Times* CVIII (1967): 1093-1097
- Silbiger, Alexander. „Tracing the Contents of Froberger's Lost Autographs”. *Current Musicology* 54 (1993): 5-23.
- _____. *Keyboard Music Before 1700*. New York and London: Routledge, 2004.
- _____. „Performance Practice”. In *Keyboard Music Before 1700*, edited by A. Silbiger. London: Routledge, 2004.
- Stojanović Kutlača, Svetlana. „Pristup interpretaciji karakternih komada za čembalo francuskog baroknog kompozitora Fransoa Kuprena baziran na platonističkom konceptu univerzalne harmonije”. Obrazloženje doktorskog umetničkog projekta, Univerzitet umetnosti Beograd, 2012.
- Tagliavini, Luigi Ferdinando. „The Art of 'Not Leaving the Instrument Empty' : Comments on Early Italian Harpsichord Playing”. *Early Music*, Vol. 11, No. 3 (Jul, 1983): 299-308.
- Troeger, Richard. „Metre in Unmeasured Preludes”. *Early Music*, Vol. 11, No. 3 (Jul, 1983): 340-345.
- _____. „The French Unmeasured Harpsichord Prelude: Notation and Performance”. *Early Keyboard Journal* 10 (1992): 89-119.
- Wilson, Blake, George J. Buelow, and Peter A. Hoyt. „Rhetoric and music.” *Grove Music Online*. Pristupljeno 14.06.2016.
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043166>.

Wollny, Peter. „Preface” In *Johann Jacob Froberger: Toccaten, Suiten, Lamenti: The Manuscript SA 4450 from the Sing_Akademie zu Berlin*. Facsimile and Transcription. Kassel: Barenreiter, 2006.

Yamamoto, Masumi. „The Use of Meantone Temperament in the Performance of Keyboard Music by Johann Jacob Froberger”. Phd diss., University of York Music, 2015.