

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ



ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

Предраг Ђоковић

**УТИЦАЈ ЕВРОПСКОГ ПОКРЕТА ЗА РАНУ МУЗИКУ
НА ИЗВОЂАЧКУ ПРАКСУ У СРБИЈИ**

Докторска дисертација

Београд, 2016.

Ментор
Проф. др Соња Маринковић

Утицај европског покрета за рану музику на извођачку праксу у Србији

Апстракт:

Докторска дисертација *Утицај европског покрета за рану музику на извођачку праксу у Србији* усмерена је на истраживање разноликих видова и карактеристика извођачке праксе у Србији, специфично у репертоарском домену ране музике. Феномен ране или старе музике (енгл. *early music*) се као покрет артикулисао средином 20. века, када је у многим европским земљама од предмета интересовања незнатног броја институција и музичара прерастао у један од водећих музичких токова уметничке музике значајно обликујући репертоар, принципе и постулате музичког извођаштва на почетку 21. века. *Рана музика* је појам под којим се некад подразумевала музика барока и периода који су му претходили, али се у новије време, нарочито у контексту *историјски информисаног извођаштва*, употребљава да означи стил извођења који почива на проучавању историјских података – сачуваних партитура, трактата, инструмената и других аутентичних сведочанстава, а односи се, прво, на оживљавање интересовања за овај репертоар, подразумева и занимање за старе инструменте и њихов извођачки стил који постаје предмет брижљивог научног проучавања и креативне извођачке реинтерпретације.

Истраживање се односило најпре на систематизацију и критичку анализу комплекса појмова који се у вези са овим покретом појављују, како би се формирала теоријска платформа за сагледавање његових конкретних манифестација у музичком животу Србије које су коресподентне европским интересовањима или развијене под утицајем европске извођачке праксе везане за област ране музике. То је захтевало тумачење основних принципа европског покрета за рану музику са анализом стилова и интерпретативних стандарда у домену средњовековне, ренесансне и барокне музике. Истраживање присуства европског покрета за рану музику у Србији односило се на преглед и класификацију догађања на српској музичкој сцени на основу различитих видова заступљености и начина интерпретације дела ране музике. Критичка анализа је подразумевала увид у заступљеност дела ране европске музике на репертоару српских оркестара и хорова у првој, односно, другој половини 20. века, прикупљање података о делатности српских ансамбала за рану музику са анализом и вредновањем појединачних доприноса, валоризацију домета историјски информисаног извођаштва у Србији, посебно на фестивалском нивоу, као и евалуацију институциоаналног позиционирања ране музике у Србији.

Различитим методолошким поступцима спроведен је поступак критичке анализа интерпретација преткласичног репертоара српских музичара између два светска рата на основу сачуваних критика тога доба и изузетно вредних запажања пијанисте Емила Хајека који је промишљао о важности стила. Студије случаја о ансамблима Ренесанс, Музика антика и Арс нова, које су начињене како би се дошло до сазнања у којој мери извођачки стандарди ових ансамбала кореспондирају европским, указале су и на креативан амбијент културне политике Социјалистичке Југославије у којем је поред асимилације модерних уметничких тенденција било могуће истраживати и презентовати старо музичко наслеђе настало на југословенском простору. Због тога су поменути српски ансамбли изводили и примере старог црквеног појања. Разматрано је веома важно питање институционализације ране музике у Србији на образовном,

односно фестивалском нивоу и на основу тога утврђена јасна валоризација историјски информисане извођачке праксе.

Резултати аналитичких истраживања су недвосмислено показали да је европски покрет за рану музику неједнаким интензитетом присутан у Србији још од прве половине 20. века. Штавише, може се рећи да су се на деловање српских музичара одражавале иновације и промене у домену ране музике које су се у континуитету догађале у његовом изворном европском контексту. У другој половини века српски уметници су препознали важност специјализације чиме су прихваћени постулати историјски информисаног извођаштва. Следствено томе, начињен је прогрес у интерпретацији преткласичног репертоара, особито у домену средњовековне и ренесансне музике. Компаративном методом показано је да је институционализација – остварена залагањем српских „раномузичара“ прве генерације – у знатној мери унапредила статус ране музике у Србији, али да то није било довољно да историјска интерпретација постане део музичког мејнстрима, као што је то случај у свету. Извесно је, међутим, да континуитет извођења ране музике у Србији представља више него повољну основу за подизање праксе историјски информисаног извођаштва на виши ниво.

Кључне речи: рана музика, историјски информисано извођаштво, интерпретација, стил, Ренесанс, Музика антика, Арс Нова

The influence of the European early music movement on performance practise in Serbia

Abstract:

Doctoral theses *The influence of the European early music movement on performance practise in Serbia* aims to research various aspects and characteristics of performance practise in Serbia, specifically in the domain of the repertoire of the early music. The phenomena of early or ancient music defined as a movement in the mid 20th century, when from a mere curiosity of a few institutions and musicians it developed into one of the leading music movements in many European countries, establishing its repertoire, principles and postulates of the music performance at the very beginning of the 21st century. The early music is a term which used to refer to the music of pre-classical periods, but in recent times, especially in the context of historically informed performance, it is used to define a style of performance based on study of historical evidence, old manuscripts, treatises, surviving instruments and other authentic sources, and it is primarily related to reviving of the interest about this repertoire, its instruments and their performing style which is a subject of careful study and creative performance reinterpretation.

The research referred primarily on systematisation and critical analysis of the set of terms related to this movement in order to form a theoretical platform to observe its appearances in the music life in Serbia which corresponded to the European ones or the ones developed under the influence of the European performance practise related to the field of early music. That required clarifying of the basic principles of the European early music movement, analysis of style and interpretation standard in the domain of medieval, renaissance and baroque music. The research of the presence of European early music movement in Serbia comprises analysis and classification of the events on the early music scene in Serbia based on occurrence of different forms and interpretation of the early music works. Critical examination focused on presence of early music within the repertoire of the Serbian orchestras and choirs in the first and second half of the 20th century and collecting information on activities of the Serbian early music ensembles including evaluation of the individual achievements. Valorisation of the early music performance goals in Serbia, especially on the festival level, as well as evaluation of the institutional positioning of the early music in Serbia were also considered.

Different methods were used in order to analyse interpretation of the pre-classical repertoire of the Serbian musicians in the period between the World Wars based on available critics of the period and the pianist Emil Hajek's exceptionally valuable observations regarding the style of interpretation. Study cases on ensembles *Renesans*, *Musica antiqua* and *Ars nova*, completed in order to determine how their performance standards corresponded to the European ensembles', exhibited the creative climate of the Socialist Yugoslavia's cultural policy in which modern artistic tendencies were accepted along with research and presentation of the old music heritage of Yugoslavia. Consequently, these ensembles performed the old church chants. An important issue of the educational and festival institutionalisation of the early music in Serbia was observed and a clear evaluation of the historically informed performance practise determined.

The results of the critical research undoubtedly revealed an uneven presence of the European early music movement in Serbia since the first half of the 20th century. It can be said that changes and innovations in the domain of early music, which occurred in Europe, reflected on Serbian musicians' interpretation. In the second half of the 20th century Serbian artists recognised the importance of the specialisation which led to recognition of the

historically informed performance postulates. Accordingly, a progress was made in interpretation of the pre-classic repertoire, particularly in the domain of medieval and renaissance music. Comparative method indicated that institutionalisation – accomplished by the first generation of the Serbian early music pioneers' efforts – significantly improved status of early music in Serbia. However, that was not sufficient to make historically informed performance part of the music mainstream, which had been the case in many European countries. Evidently, the continuity of performing early music in Serbia represents more than an adequate foundation for promoting the historically informed performance practise on a higher level.

Key words: early music, historically informed performance, interpretation, style, Renesans, Musica antiqua, Ars nova.

САДРЖАЈ

I ДЕО	8
УВОД.....	8
1. ЕВРОПСКИ ПОКРЕТ ЗА РАНУ МУЗИКУ– осврт на историјат и основна начела –	23
О појму <i>рана музика</i>	23
Промишљања романтичара.....	25
Пионири модерног покрета за рану музику у 20. веку.....	29
Нови извођачки стандарди и њихови промотери.....	32
Реконструкција историјских инструмената	36
Историјски информисано извођаштво – круна модерног покрета за рану музику	38
Институционализација и професионализација у оквиру покрета за рану музику	42
Рана музика – од алтернативе до мејнстрима	44
2. ЕЛЕМЕНТИ СТИЛА И ИЗВОЂАШТВА	48
Средњи век	48
<i>Духовна музика</i>	50
<i>Световне песме</i>	58
<i>Језичке специфичности</i>	61
<i>Инструментална музика</i>	65
Ренесанса.....	68
<i>Духовна музика</i>	69
<i>Световна музика</i>	75
<i>Инструментална музика и импровизација</i>	83
Барок.....	87
<i>Улога нотних издања</i>	92
<i>Извођачки састави и руковођење</i>	94
<i>Елементи стила</i>	98
<i>Вокална пракса</i>	105
II ДЕО	113
3. ОТВАРАЊЕ СРПСКИХ МУЗИЧАРА И АНСАМБАЛА ПРЕМА РЕПЕРТОАРУ РАНЕ ЗАПАДНЕ МУЗИКЕ	113
Манојловић, Милојевић, Хајек	119
Питање стила	125

4. ПОКРЕТ ЗА РАНУ МУЗИКУ У ОКВИРУ КУЛТУРНЕ ПОЛИТИКЕ СОЦИЈАЛИСТИЧКЕ ЈУГОСЛАВИЈЕ	133
Србија	137
Хрватска.....	142
Словенија.....	152
5. БЕОГРАДСКИ КРУГ ИСТРАЖИВАЧА РАНЕ МУЗИЧКЕ БАШТИНЕ	157
Ансамбл Ренесанс.....	157
<i>Набавка иструмената.....</i>	<i>160</i>
<i>Избор чланова и њихово усавршавање</i>	<i>161</i>
<i>Репертоар.....</i>	<i>167</i>
<i>Програми концерата</i>	<i>169</i>
<i>Принципи рада и извођаштва.....</i>	<i>171</i>
<i>Рецепција ансамбла од стране публике и стручне критике</i>	<i>173</i>
<i>Популаризација ране музике.....</i>	<i>177</i>
Ансамбл <i>Musica antiqua</i>	179
<i>Принципи рада у ансамблу</i>	<i>180</i>
Ансамбл Арс нова.....	185
<i>Тематски програми ансамбла Арс нова</i>	<i>187</i>
6. СТАРА СРПСКА МУЗИКА И ЕВРОПСКИ ПОКРЕТ ЗА РАНУ МУЗИКУ...191	
7. ИНСТИТУЦИОНАЛИЗАЦИЈА РАНЕ МУЗИКЕ У СРБИЈИ	202
Студије чембала ма Факултету музичке уметности	202
Студио за рану музику.....	210
Одсек за рану музику у музичкој школи „Јосип Славенски“	219
Центар за рану музику„Ренесанс“	228
Фестивал ране музике	233
Фестивал Чембало, жива уметност.....	241
9. РЕСТАУРАЦИЈА И ИЗГРАДЊА ИСТОРИЈСКИХ ИНСТРУМЕНАТА У СРБИЈИ – ДОПРИНОС МАРИЈА БЈЕЛАНОВИЋА ПОКРЕТУ ЗА РАНУ МУЗИКУ	245
10. НОВЕ ИНИЦИЈАТИВЕ – ЗАЛОГ ЗА БУДУЋНОСТ.....	252
ЗАКЉУЧАК.....	258
ЛИТЕРАТУРА И ИЗВОРИ	274

І ДЕО

УВОД

Предмет и полазне хипотезе истраживања

Предмет истраживања у докторској дисертацији *Утицај европског покрета за рану музику на извођачку праксу у Србији* односи се на изучавање разноликих видова и карактеристика извођачке праксе у Србији, специфично у репертоарском домену ране музике. Феномен ране или старе музике (енгл. *early music*) се као покрет артикулисао средином 20. века, када је у многим европским земљама од предмета интересовања незнатног броја институција и музичара прерастао у један од водећих музичких токова уметничке музике значајно обликујући репертоар, принципе и постулате музичког извођаштва на почетку 21. века. О томе посредно говори и Европски дан ране музике (21. март), установљен пре само три године. По речима Далхауса (Dahlhaus), тек је 20. век створио драгоцену могућност „да не мора само нова музика да се потврђује пред традицијом, већ и традиција пред новом музиком.“¹ Нашавши се у жижи интересовања најпре неокласичара, а потом и постмодерниста, минуле музичке епохе су, по речима Катарине Томашевић, према крају века све интензивније биле креативно коментарисане.² *Рана музика* је појам под којим се некад подразумевала музика барока и периода који су му претходили, али се данас употребљава да означи стил извођења који почива на проучавању историјских података – сачуваних партитура, трактата, инструмената и других аутентичних сведочанстава, а односи се, прво, на оживљавање интересовања за овај репертоар, подразумева и занимање за старе инструменте и њихов извођачки стил који постаје предмет брижљивог научног проучавања и креативне извођачке реинтерпретације. Будући да су „у периоду након Баха питања извођачке праксе у знатној мери нестала пред специфичним упутствима композитора који су јасно прецизирали своје намере“, ³ европски покрет за рану музику се у 20. веку појавио као израз модерних музичких тежњи за реконструкцијом преткласичне извођачке праксе.

¹ Цитирано према Катарина Томашевић, *На раскрићу Истока и Запада: о дијалогу традиционалног и модерног у српској музици (1918–1941)*, Београд и Нови Сад, САНУ и Матица српска, 2009, 309.

² Она сматра да би се „с правом могло констатовати да је својеврсна ‘контрадикторност’ према тековинама прошлости једна од значајних одлика модернизма у уметности XX века. С једне стране, руковођена идејама прогреса, модернистичка епоха афирмисала је и охрабривала диктат новине, док је, с друге стране, подстицала и откривање, истраживање и реafirмацију давно прошлог, древног, архаичног, прехисторијског и заборављеног.“ Иста, 308.

³ “Performance Practice”, *Harvard Dictionary of Music*, 2nd edition, Cambridge, Mass., 1969, 658–659.

Синоним европског покрета за рану музику данас представља синтагма *историјски информисано извођаштво*, у скраћеном облику – *историјско извођаштво*. Овај, у музици релативно нов појам, познат и као *историјска интерпретација*, међу извођачима ране музике, музиколозима, градитељима копија старих инструмената и продуцентима почео је крајем 20. века да се користи као свеобухватније и прецизније одређење појма „аутентично“ извођење који је коришћен на почетку развоја покрета за рану музику. Историјски информисано извођаштво, као један од најдинамичнијих праваца у светским токовима уметничке музике данашњице, најчешће испитује поузданост историјских трактата, комерцијализацију уртекст издања, регионалну темперацију, затим веома важно питање личних извођачких интервенција у недостатку историјских доказа, деликатно питање разумевања музичког укуса у различитим епохама, итд.

Мада се интересовање за рану музику у Европи јавило у првој половини 19. века – у којем је кључни и крајње утицајан догађај био Менделсоново (Mendelssohn) извођење Бахове (Bach) *Пасије по Матеју* у Лајпцигу 1829. године – пуну и снажну афирмацију музике старих епоха донео је 20 век. Прве институције за проучавање старе музике, попут Сколе канторум у Паризу (Schola Cantorum), или славне Сколе канторум Базилијенсис у Базелу (Schola Cantorum Basiliensis), основане су у првим деценијама 20. века. Наставни силабуси Сколе канторум Базилијенсис од њеног оснивања (1933) упућују на настојање тамошњих предавача да рана музика постане интегрални део музичког живота свакодневице, као и да професионално музицирање замени дилетантске извођачке стандарде. Појава већег броја нових ансамбала и солиста, који су у последњим деценијама 20. века почели интензивно да користе копије историјских инструмената, дала је нарочит импулс модерном покрету за рану музику. Њихове интерпретације су захваљујући техничким достигнућима постале доступне широм света чиме је рана музика, односно историјска интерпретација, постала препознатљив и признати феномен на глобалном нивоу.

Иако се о музици пре Моцарта (Mozart) повремено писало (већ у његово време сматрана је старомодном) тек од средине 20. века се појављују прве музиколошке студије о историјски информисаном извођаштву (са изузетком студије Арнолда Долмеча, *The Interpretation of Music of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, из 1915. године). Индикативно је да су аутори првих писаних радова били музиколози са искуством практичног музицирања: Терстон Дарт (Dart), Ричард Тараскин (Taruskin), Хауард Мејер Браун (Brown). Крајем прошлог века, о својим схватањима о

интерпретацији ране музике писали су управо најпознатији музичари у овој области, попут Николауса Арноркура (Harnoncourt) или Кристофера Хогвуда (Hogwood). Међутим, и пре њих на ову тему су полемисали Хиндемит (Hindemith) и Адорно (Adorno), као и диригенти Фуртвенглер (Furtwängler), Маринер (Mariner) и Дејвис (Davis), чија се становишта у односу на „ренесансу“ ране музике неретко исцрпљују у сучељавању *pro et contra* аргумената. Суштина њиховог размимоилажења је у начину интерпретације дела ране музике. Док једни заговарају покрет историјског извођаштва карактеристичан за 20. век, други се залажу за ставове музичара из 19. века, тј. да модерни инструменти не могу бити замењени њиховим претечама, нити велики оркестри малим саставима. Полемике, понекад и дубока подељеност међу музичарима око питања интерпретације ране музике, последица су неразумевања принципа историјског извођаштва. По речима Хаскела (Haskell): „Да ли Бахова музика звучи боље на чембалу или клавиру питање је естетике, а не историје.“⁴

* * *

Европски покрет за рану музику је током 20. века имао своје представнике и међу југословенским, односно српским уметницима. Захваљујући пре свега њиховим личним залагањем, Србија је успевала да прати промене, тј. напредовање и сазревање самог покрета за рану музику у његовом изворном (европском) контексту. О извођењу ране западноевропске музике у Србији (превасходно у Београду) у првој половини и средином 20. века, могуће је стећи увид на основу добро обрађене и документоване концертне грађе од стране више музиколога и музичких писаца, пре свих Роксанде Пејовић. Либерални друштвени поредак Краљевине Југославије и крајња отвореност њене културе за најразличитије утицаје како са Запада, тако и из Русије, омогућили су појаву и манифестацију различитих музичких праваца и стилова на југословенском простору. У југословенској престоници, жељној модернизације европског профила након Првог светског рата, светску музичку баштину демонстрирају страни уметници, али и домаћи, који су се школовали и усавршавали на високим школама за музику у земљама западне Европе. Репертоар је обухватао и дела барока па су у Србији премијерно изведена многа ремек-дела ове епохе у чему су предњачили пијанисти и виолинисти. Један од првих промотера дела ране музике у Србији био је Коста

⁴ Harry Haskell, *The Early Music Revival: A History*, Dover Publications, Mineola, New York, 1996, 89.

Манојловић коме је током студија музике у Оксфорду пажњу привукло присуство дела старих мајстора како у тамошњој концертној пракси, тако и богослужбеном поретку англиканске цркве, укратко, енглеска опредељеност за традиционалну и рану музику. Далеко највећу популаризацију барокних музичких дела (или старокласичних како се тада говорило) у међуратном периоду остварио је Колегијум музикум (Collegium musicum), са Милојем Милојевићем на челу, чија је циљна група била тадашња млада универзитетска публика, иако је оваква програмска усмереност добрим делом детерминисана извођачким могућностима самог ансамбла. Чини се да су југословенски музичари међуратног периода о стилу и интерпретацији музичке преткласике знали онолико колико и њихове колеге тада у Европи. Са данашње временске дистанце знање о томе је било селективно, може се рећи и сиромашно, будући да је концепт историјског извођаштва – са којим је питање интерпретативних приступа раној музици уско повезано – тада било у ембрионалној фази. Ипак, о делатности Ванде Ландовске (Landowska), тада највеће интерпретаторке Бахове (Bach) музике, у Србији се знало захваљујући писању Станислава Винавера, док је њеном стилу свирања на Радио Београду говорио професор Емил Хајек.

Социјалистичка Југославија је својим интензивним отварањем према Западу од шездесетих година постала полигон нових светских позоришних, ликовних и музичких тенденција, што је довело до појаве неких врло значајних интернационалних манифестација фестивалског типа. Одлажење на стручне семинаре у иностранство, могућност куповине копија историјских инструмената, затим слушање снимака водећих светских ансамбала за рану музику и њихових концерата у Југославији, допринели су не само појави ансамбала сличног профила у Словенији, Хрватској и Србији, већ и конституисању интернационалних фестивала за рану музику. Словенија и Хрватска су у подражавању вредности европског покрета за рану музику, сасвим природно, виделе могућност подсећања на сопствене музичке ствараоце из ренесансне и барокне епохе, односно промоције њихових заборављених дела, што ће постати део програмске концепције неколико елитних музичких фестивала, интегрисаних у амбициозну туристичку понуду ових двеју република, са циљем остварења економске добробити. У Србији, која није имала сопственог удела у западноевропском музичком наслеђу пре 19. века, рана музика је постала део интересовања млађе генерације креативних музичара. Београдски Студентски културни центар, руковођен управо плејадом младих уметника различитих профила, поред других, оформио је и секцију за рану музику. Тако ће током седамдесетих и осамдесетих година прошлог века Србија

начинити значajan iskorak u afirmaciji poменутог покрета који је у то време био обележен истраживањима у домену средњовековне и ренесансне музике. Појава ансамбла Ренесанс 1969. године представља кључни моменат за профилисање модерног европског покрета за рану музику и историјски информисаног извођаштва у Србији. Он је водио формирању других, сличних група и ансамбала, већем интересовању културних делатника и институција за рану европску музику у целини, популаризацији ове врсте репертоара у домаћој средини и afirmaciji „српског покрета за рану музику“, тј. истраживања домаћих научника у домену старе српске црквене музике, као својеврсног пандана аутентичном европском покрету. Због тога ће ансамбли Ренесанс, Музика антика (Musica Antiqua) и Арс нова (Ars Nova) на својим концертима, поред западноевропске ране музике, изводити средњовековно српско појање и традиционалну српску, односно балканску музику. Управо овим репертоарским сегментом, београдски ансамбли ће демонстрирати пуну уметничку зрелост, јер, по мишљењу угледних светских интерпретатора ране, особито средњовековне музике, традиционална музика – као вид музичког наслеђа које је најмање подложно променама – неизбежан је руководиоца у трагању за адекватним интерпретативним приступима раној музици. Институционализација ране музике је започета студијама чембала на Факултету музичке уметности 1985. године, а настављена у деведесетим, најплоднијем периоду популаризације вредности покрета за рану музику и историјску интерпретацију у Србији до данас. На иницијативу флаутисте Драгана Каролића 1991. године настао је данас већ угледни београдски Фестивал ране музике, чија организација је постала један од задатака Студија за рану музику Предрага Госте, амбициозног промотера ране музике у Србији. Студио је настојао да окупи што већи броја музичара из „београдског круга истраживача ране музичке баштине“ и постане њихово кривно удружење. Круна њихових напора представља формирање Одсека за рану музику у музичкој школи „Јосип Славенски“ у Београду 1994. године. Покрет за рану музику у Србији додатно је обогаћен делатношћу Марија Бјелановића, градитеља копија историјских чембала. Упркос томе, рана музика и историјска интерпретација су у Србији друге половине 20. века практиковани једино у невеликим енклавама музичара и љубитеља ове уметности, док је бројна заједница (*мејнстрим*) академских музичара била незаинтересована за ову област. Изостало је боље позиционирање у културним институцијама и академским музичким круговима, о чему сведочи и непостојање релевантног студијског програма

на нивоу универзитета. Почетак 21. века, са новом генерацијом „раномузичара“, чини се, наговештава бољу перспективу.

Циљеви истраживања

Циљеви истраживања у дисертацији *Утицај европског покрета за рану музику у Србији* усмерени су ка систематизацији и критичкој анализи комплекса појмова који се у вези са овим покретом појављују, како би се формирала теоријска платформа за сагледавање његових конкретних манифестација у музичком животу Србије кореспондентних са европским интересовањима или развијени под утицајем европске извођачке праксе везане за област ране музике. Циљеви докторске дисертације формулисани су у складу са овим полазиштем и класификовани у две групе. Прва се односи на систематизацију постојећих (са)знања о интерпретацији ране музике у контексту историјски информисаног извођаштва у светским токовима и обухвата специфична питања извођачке праксе (динамика, орнаментика, систем штимовања, удео континуо секције, извођачки састави и друго); преглед и улогу историјских инструмената и њихов допринос историјској интерпретацији ране музике у различитим епохама од средњег века до барока; као и преглед различитих вокалних стилова са освртом на ране технике певања и посебно, сагледавањем важности познавања 'аутентичног' изговора европских језика у прошлости. Друга група се односи на главни циљ истраживања у вези са рецепцијом ране западноевропске музике у Србији. Она обухвата

- Преглед и класификацију догађања на српској музичкој сцени на основу критичког осврта на видове заступљености и начин интерпретације дела ране музике.
- Увид у заступљеност дела ране европске музике на репертоару српских оркестара и хорова у првој, односно, другој половини 20. века
- Прикупљање података о делатност српских ансамбала за рану музику, анализа и вредновање појединачних доприноса
- Систематско расветљавање активности појединаца и ансамбала у Србији на пољу извођења ране западноевропске музике
- Валоризација домета историјски информисаног извођаштва у Србији (посебно на Фестивалу ране музике)
- Сагледавање статуса ране музика у образовном систему Србије (рад Одсека за рану музику у музичкој школи „Јосип Славенски”).

Методологија истраживања

Методи који ће бити коришћени у дисертацији су: теоријска анализа појава заснована на релевантној литератури, компаративни метод који подразумева интердисциплинарни анализу појмова ране музике и историјски информисаног извођаштва, као и анализу извођачке праксе у домену ране музике; анализу одабраних студија случаја и синтезу резултата.

Теоријска анализа релевантне научне литературе

1. Кључне музичке студије из 18. века

Међу најважније, најутицајније и најцитираније аутентичне студије о интерпретацији музике 18. века (које ће бити коришћене и у овој дисертацији) спадају:

А) Carl Philipp Emanuel Bach, *Essays on the True Art of Playing Keyboard Instruments*. Trans. of *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753) by William J. Mitchell, New York: Norton, 1949.⁵

Б) Leopold Mozart, *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*. Trans. of *Versuch einer gründlichen Violinschule* (1756) by Editha Knocker, London: Oxford University Press, 1948.

В) Johann Joachim Quantz, *On Playing the Flute*. Trans. of *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752) by Edward Northeastern University Press, 2001.

Г) Johan Friedrich Agricola, *Introduction to the Art of Singing*. Trans. of *Anleitung zur Singekunst* (1757) by Julianne C. Baird, Cambridge University Press, 1995.

2. Радови о историјски информисаном извођаштву

Теоријска анализа појма историјски информисано извођаштво у контексту ране музике започета је студијом *Interpretation of the Music of the XVII and XVIII Centuries* Арнолда Долмеча из 1915. године, у којој аутор закључује да „више никоме не можемо дозволити да стане између нас и композитора.“ Идеја да се музика преткласичног периода интерпретира у складу са праксом времена у којем је настала, укључујући и

⁵ Karl Filip Emanuel Bah, *Ogled o pravom načinu sviranja na klaviru*, prevod Dragoslav Ilić, Studio Lirica, Beograd, 2013.

копије историјских инструмената, теоретизована је најпре у делу *The Interpretation of Music* Терстона Дарта из 1954. године. Као и Долмеч, Дарт напомиње о неопходности прожимања теоријског и практичних приступа интерпретацији ране музике. Роберт Донингтон је у својим радовима *Interpretation of Early Music* (1963), затим *A Performer's Guide to Baroque Music* (1973), као и *Baroque Music: Style and Performance* (1982) појашњавао интерпретативне специфичности у барокној музици као што су пунктирани ритмови (“overdotting”), пракса супротстављених ритмова (*tempo rubato*), француска традиција неједнаких нота (*notes inégales*), итд. О класификацији и врстама средњовековних и ренесанских инструмената писао је Дејвид Манроу (Munrow) у својој књизи *Instruments of the Middle Ages and Renaissance* (1976). Исцрпан водич у интерпретацији средњовековне и ренесансне музике представља утицајна студија Тимотија Мекгија (McGee) *Medieval and Renaissance Music: A Performance Guide* (1988). Аутор поред испитивања репертоара и техника свирања, односно певања, заснованог на сачуваним аутентичним трактатима и извештајима, нуди практичне могућности савременог начина извођења музике из поменутих епоха. Истраживања о изговору европских језика у касном средњем веку и ренесанси објављени су у зборнику *Singing Early Music – The pronunciation of European Languages in the Late Middle Ages and Renaissance* (1996).

У последњим деценијама пажња истраживача окренута је нарочито питањима барокне музике, особито интерпретацији дела Јохана Себастијана Баха. Снажан импулс теорији извођаштва у овом домену дала је књига диригента Николауса Арнокура *Baroque Music Today; Music as Speech* (1988). Вредност ове књиге огледа се у новом приступу интерпретацији заснованом на третману музичког ткива у контексту литерарно-поетског наратива, са богатом палетом изражајних могућности које тај концепт нуди. Један број истраживача, музичара и музичких писаца објавио је своје студије између осталог о: превасходности реторичког принципа и значају афеката у барокној музици; начинима штимовања према локалним праксама и средствима помоћу којих су се инструменти такви праксама прилагођавали; извођачким саставима у Баховим вокално-инструменталним делима; орнаментацији, вибрату, динамици, итд. Испитиван је појам националног идиома у музици барока – италијански, француски и немачки идиоми су доминирали европским континентом⁶. Спектар различитих

⁶ Ton Koopman, John Butt, Joshua Rifkin, J. Robison, R. Philip, J. Spitzer, N. Zaslav, R. Stowell, C. Lawson, D. Fuller, R. Hudson, B. Haynes, B. Gilliam, M. Суг и други.

истраживања понудили су Хауард Мејер Браун и Станли Сади (Sadie) у антологијском издању *Performance Practice: Music after 1600* (1991).

Кључна сазнања о певању у 17. и 18. веку добијена су из поменуте студије Баховог ученика Агриколе (Agricola, *Introduction to the Art of Singing*) коју је са немачког превела и стручним коментарима допунила врсна интерпретаторка барокног вокалне музике Џулијана Берд (Baird). Агриколина студија не говори само о певању и певачима немачког и француског говорног подручја, већ и о изврсности италијанског белканта, тражености италијанских певача и њиховом статусу у европским друштвима 18. века. Посебну важност представља Агриколино позивање на италијанске ауторитете 18. века, пре свих познатог теоретичара и вокалног педагога Пјера Франческа Тозија (Tosi) и његову књигу *Opinioni de' cantori antichi e moderni* из 1723. године.

Чланци и стручни текстови на ове и друге теме објављени су у водећим европским и америчким часописима као што су *Musicology*, *Early Music*, *Journal of the American Musicological Society*, *Musical Quarterly*, *Musical Times*, *Studies in Music*, *Music Review*, белгијском *Revue de Musicologie*, итд. Веома важни текстови објављени су у стручном часопису *Early Music* (1973) који је покренут како би се унапредила истраживања у домену ране музике и историјски информисане извођачке праксе.

3. Студије о покрету за рану музику

Модеран покрет за рану музику је у другој половини 20. и на почетку 21. века критички сагледан кроз различите студије и стручне текстове како угледних музичара-извођача, тако и музиколога:

А) Howard Schott, *The Harpsichord Revival* (1974). Аутор детаљно појашњава историју повратка свирања на чембалу и проблематику реконструкције историјских примерака овог инструмента у различитим периодима 19. и 20. века.

Б) Harry Haskell, *The Early Music Revival* (1988). Свакако најдетаљнија студија о почецима и афирмацији покрета за рану музику, о осцилацијама, дебатама, конфронтацијама које су се у оквиру истог јавиле.

В) Nicholas Kenyon, ed. *Authenticity and Early Music: A Symposium* (1988). Појам „аутентично“ у раној музици иницирао је дебате на различитим нивоима. Овај зборник се сматра кључном референцом у сагледавању појма аутентичности у оквиру модерног приступа интерпретацији музике преткласичног доба. Питањем аутентичности, као и

проблемима тумачења манускрипата, између осталих, бавио се Ричард Тараскин у својој књизи *Text and Act: Essays on Music Performance* (1995).

Г) Laurence Dreyfus, *Early Music Defended against Its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century* (1983). Аутор у понекад саркастичном тону разобличава заблуде и извесна (наивна) схватања заговорника покрета за рану музику. Дрејфус је на линији других аутора који су критичким анализама указали на слабости, али и хвалили предности ране музике као покрета (Will Cruchfield, Robert Morgan, Philip Brett, Gary Tomlinson, и други).

Д) Bernard Sherman, *Inside Early Music: Conversation with Performers* (1997). Шерман се овом књигом пројављује као најбоље информисан посматрач различитих феномена на савременој сцени ране музике. Указује на важност историјских списа упоредо са традицијом и модернизмом. У форми интервјуа Шерман успешно раздваја питање личног укуса од објективног просуђивања у интерпретацијама.

Ђ) Bruce Haynes, *The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century* (2007). Хејнс овом књигом указује на то да је покрет за рану музику указао на реторички принцип који постоји не само у музици преткласичних епоха, већ и каснијој, те да је задатак музичара да га адекватним начинима исказују и формулишу.

Компаративни метод интердисциплинарне анализе појмова ране музике и историјски информисаног извођаштва у теоријским радовима

Појам „историјско извођаштво“ указује на неопходну интердисциплинарност у сагледавању и вредновању термина из домена ране музике с једне, односно интерпретативних стандарда, с друге стране. Специфично у домену ране музике, показало се да су поред уско стручних музичких анализа неопходна истраживања из историје, социологије, књижевности, археологије, лингвистике, ликовних уметности, плеса, естетике и других области науке и уметности. Да је интерпретација музике у међузависном односу са поменутиим дисциплинама уочено је пре скоро једног века. У академским круговима Универзитета у Оксфорду покренут је 1920. године часопис *Music and Letters*, са фокусом на музикологији. У новије време појавиле су се драгоцене интердисциплинарне студије које се тичу живота и рада једног броја композитора 18. века у контексту општих друштвеним приликама у којима су стварали. Издвајају се Christoph Wolff, *Bach: Essays on His Life and Work* (1991); Karl Heller, *Antonio Vivaldi: The Red Priest of Venice* (1997); Jacqueline Riding, *Handel's*

London (2001). О музичарима и њиховом статусу у енглеском друштву 18. века писао је Вебер (Weber) у својој књизи *The Rise of Musical Classics in Eighteenth-Century England: A Study in Canon, Ritual, and Ideology* (1996).

Група аутора испитивала је историјски контекст, под-контекст и естетику различитих периода музичког стваралаштва са циљем да појасни ставове музичара и интерпретатора у односу на рану музику: *The Early Music Debate: Ancients, Moderns, Postmoderns* (Kerman, Dreyfus, Kosman, Rockwell, Rosand, Taruskin, McGegan) из 1992. године; Robert Hume, *Reconstructing Context: The Aims and Principles of Archaeo-Historicism* (1999); Данијел Лич-Вилкинсон (Leech-Wilkinson) у својој књизи *The Modern Invention of Medieval Music: Scholarship, Ideology, Performance* (2002), савремено извођење средњовековне музике посматра кроз различите религијско-идеолошке оквире као предуслов за разумевање природе и естетике средњовековне црквене и световне музике.

С обзиром на то да су Бах и његова музика заузели централно место у модерном покрету за рану музику, не чуди што су време и место у којем је Бах живео и стварао постали предмет истраживања већег броја научника и музичара. Особит допринос интердисциплинарном приступу аспектима ране немачке музике барокног доба представљају истраживања Џона Бата (Butt) међу којима се издваја његова студија *Music Education and Art of Performance in the German Baroque* (1994), затим књига Џојс Ајрвин (Irwin), *Neither Voice nor Heart Alone: German Lutheran Theology of Music in the Age of Baroque* (1993), студија Тање Кеворкиан (Kevorkian) *Baroque Piety: Religion, Society, and Music in Leipzig 1650-1750* (2007), као и *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music* Дитриха Бартела (Bartel). О важности реторичког принципа писао је и Буелоу (Buelow) у тексту *Music, rhetoric ad the concept of the affections: a selective bibliography* (1973/4). Он је начинио опис и анализу већег броја историјских трактата који се тичу односа музике и реторике, једног од најважнијих стилских елемената епохе просветитељства.

Анализа одабраних студија случаја

Студије случају у дисертацији ће бити начињене у другом делу рада са циљем да укажу на присуство принципа европског покрета за рану музику у Србији и развој свести о неприкосновености концепта историјски информисаног извођаштва. Усвојени и достигнути стандарди су највидљивији на примеру српских ансамбала за рану музику, на Фестивалу ране музике, као и у домену изградње и рестаурације

историјских инструмената. Студија о ансамблу Ренесанс, првом српском и најстаријем активном ансамблу за рану музику, између осталог, указује на достигнути ниво историјски информисаног извођаштва. Док студија о Фестивалу ране музике потврђује напоре српских музичара да се приближе европском тренду презентовања најразличитијег репертоара преткласичне музике на фестивалском нивоу, студија о градитељским подухватима Марија Бјелановића настоји да докаже да је његов поступак изградње копије историјског чембала идентичан оном који су проводили његови учитељи, градитељи инструмената светског реномеа (Hubbard, Way).

Структура рада

Формална концепција дисертације подразумева две основне целине. У првом делу рада појаснићу историјат, карактер, принципе и делатност европског покрета за рану музику као и резултате које је овај покрет до данас остварио у циљу актуелизације музике старијих епоха. Указаћу на утицај који је покрет имао на свеукупну уметничку музику и њене манифестације у Европи током 20. века, посебно његовој другој половини. Упоредо с тим, презентоваћу: специфична схватања романтичара о старој музици; прве пионире модерног покрета за рану музику; солисте и ансамбле друге половине 20 века; развој историјски информисане извођачке праксе повезане са покретом за изградњу копија историјских инструмената. Демонстрираћу ниво инкорпорираниости покрета за рану музику у образовне системе и савремене *мејнстрим* музичке токове у свету. У посебним поглављима обрадићу елементе стилова и извођаштва у епохама средњег века, ренесансе и барока на основу концепта историјски информисаног извођаштва, тј. досадашњих искустава и сазнања музичара и научника. У анализама интерпретативних приступа музици средњег века и ренесансе световни репертоар је раздвојен од духовног. Будући да је у овим двема епохама доминирала вокална музика (бар када је реч о сачуваним манускриптима) пажња је усмерена ка испитивању „аутентичног“ изговора старих европских језика. Парадигматичан је пример окситанског језика на којем су певали средњовековни трубадури, а који је данас у траговима сачуван на југу Француске. У поглављу о барокној музици биће сагледани различити, данас актуелни, елементи стила и извођаштва. То се односи како на инструменталну, тако и на вокалну праксу (улога нотних издања, извођачки састави и руковођење, улога континуа, камертон и штимовање, динамика, артикулација, орнаментација и импровизација). У потпоглављу о вокалној барокној пракси анализираћу ставове савремених интерпретатора и диригената о различитим вокалним

техникама, коришћењу вибрата, орнаментацији, итд. Испитаћу могуће алтернативе данас непознатим високим гласовима којима је била опседнута оперска публика у бароку (кастрати).

Садржај другог дела рада односи се на домете европског покрета за рану музику у Србији, односно Југославији друге половине 20. века који ће започети поглављем о српским музичарима међуратног периода и њиховом односу према стилу и начинима интерпретације преткласичне музике, првенствено барокне. Настојаћу да докажем да је један број домаћих музичара познавао тадашња европска схватања о раној музици и подражавао их у мери у којој је то било могуће. Континуитет је одржан у социјалистичкој Југославији⁷ у оквиру чије културне политике ћу испитати статус ране музике у Словенији и Хрватској, како на фестивалском нивоу, тако и на примеру ансамбала специјализованих за ову врсту музике. Сагледавање принципа и вредности европског покрета за рану музику новијег доба у Србији започећу студијом о ансамблу Ренесанс, првом домаћем ансамблу за рану музику са интернационалним реномеом. Својим наступима овај ансамбл је домаћој јавности по први пут презентовао принципе историјског извођаштва. Следе студије о ансамблима Музика антика и Арс нова, односно специфичностима њиховог рада. Изградња копија историјских чембала у Србији је садржај посебног поглавља у којем ћу указати на изузетан допринос Марија Бјелановића, рестауратора и градитеља копија историјских инструмената. Статус ране музике у образовном систему Србије биће испитан у оквиру студијског програма за чембало на Факултету музичке уметности, као и на Одсеку за рану музику у београдској музичкој школи „Јосип Славенски“, док ће валоризација домета историјски информисаног извођаштва бити сагледана у вези са концертима у оквиру Фестивала ране музике и на фестивалу „Чембало, жива уметност“. Особит допринос институционализацији ране музике у Србији представља оснивање Студија за рану музику, кровног удружења „раномузичара“ у деведесетим годинама. Организација концерата у оквиру Фестивала ране музике, али и изван њега, као и преглед осталих активности Студија биће сагледани у контексту тадашњих музичких прилика у престоници. Будући да су београдски ансамбли за рану музику прве генерације, осим ране западне, изводили примере византијског и старог српског појања, односно традиционалну музику Србије и Балкана, логично се наметнуло питање у којој мери истраживања српских музиколога и интересовања музичара-извођача за старије српско

⁷ Под овом одредницом подразумевају се ФНРЈ и СФРЈ.

музичко наслеђе кореспондира са принципима европског покрета за рану музику. Овај однос ће бити анализиран у поглављу „Стара српска музика и европски покрет за рану музику“. У Закључку ћу се осврнути на исход појединачних анализа у поглављима и потврдити коначне резултате истраживања.

Очекивани резултати

Дисертација на тему ране музике отвара једну актуелну област истраживања у српској музиколошкој науци и представља допринос систематизацији теоријских начела европског покрета за рану музику са историјски информисаним извођаштвом. Драгоцен је и допринос теорији извођаштва као у нас недовољно истраженој и афирмисаној области музиколошких истраживања, те сагледавању и вредновању резултата остварених у овој области у историји српске музике. Рад треба да докаже да је Србија релативно брзо усвојила неке од битних аспеката извођења ране музике, да је у погледу ансамбала, солиста и градитеља инструмената, имала лидерску позицију у овој области у региону, као и да су остварени значајни резултати, посебно у домену средњовековне и ренесансне музике.

Литература, архивска грађа и други извори

У раду доминира литература објављена на енглеском језику, што је разумљиво с обзиром на садржај дисертације, као и чињеницу да је питање историјски информисаног извођења ране музике било предмет истраживања превасходно музиколога и музичара из англосаксонских академских кругова. Извесно је помањакање извора за истраживање окренуто домаћој „раномузичкој“ сцени друге половине прошлог века. За разлику од хрватских, о српским ансамблима за рану музику, њиховим активностима, истраживачком раду и концертној делатности мало је писано. Као извори су коришћени музичка периодика, новинске критике, прикази, увид у концертне активности и концертне програме. Релевантан извор сазнања представља мноштво звучних записа од којих су неки објављени, а већи део архивиран у приватним колекцијама. У таквим околностима најверодостојније податке добио сам на основу интервјуа које сам обавио са музичарима из прве генерације, уједно и оснивачима ансамбла Ренесанс – Љубомиром Димитријевићем, Драганом Млађеновићем и Миомиром Ристићем, потом Вером Злоковић из Музике антике, Драганом Каролићем, оснивачем Фестивала ране музике, чембалисткињама Зорицом Ћетковић и Светланом Стојановић Кутлачом, као и градитељем и рестауратором

стариx инструмената Мариом Бјелановићем. Драгоцена сазнања и методолошке упуте добио сам од музиколога Димитрија Стефановића и Роксанде Пејовић. Коначно, као солиста већине српских ансамбала за рану музику, имао сам непосредан увид у профил и манифестације београдског света ране музике, тј. покрета историјског извођаштва, током више од двадесет година, што ми је помогло да допуним усмене изворе својих старијих колега.

1. ЕВРОПСКИ ПОКРЕТ ЗА РАНУ МУЗИКУ

– осврт на историјат и основна начела –

*Права традиција није реликвија
која је неповратно нестала;
то је жива сила која анимира
и информише садашњост.
(Стравински)*

О појму рана музика

Синтагма „рана музика“ је имала другачије значење у различитим периодима историје. У Енглеској је 1731. године Академија за стару музику (Academy for Ancient Music) званично дефинисала „старе“ композиторе као „оне који су живели пре краја 16. века.“⁸ За Брамса (Brahms) и његове савременике рана музика се односила на епохе високе ренесансе и барока – од Исака (Isaac), Преторијуса (Praetorius) и Шица (Schütz) до Баха (Bach) и Хендла (Händel).⁹ У својој нарасе утицајној књизи *Интерпретација ране музике* из 1974. године Роберт Донингтон проширује границе ране музике до почетка 19. века.¹⁰ У 20. веку је дефиниција овог појма додатно проширивана уз констатацију да готово свака музика – од античке до савремене – може да се оквалификује као рана музика – тачније, као музика чији је одговарајући историјски стил извођења реконструисан на основу сачуваних инструмената, трактата и осталих доказа. Управо због тога се европски покрет за рану музику неретко назива и покретом историјског извођаштва.¹¹ Савремени музиколози сматрају појам *рана музика* непрецизним, али већина се слаже да се данас исти односи „на западну европску музику пре ере класицизма (отприлике до 1750), са посебним увидом у искуства модерног извођаштва која настоје да покрију и употребе раније видове извођачке праксе на доступан репертоар.“¹² Другим речима, рана музика је појам који се данас употребљава да значи стил извођења који почива на проучавању историјских података – сачуваних партитура, трактата, инструмената и других аутентичних сведочанстава, а односи се, прво, на оживљавање интересовања за овај репертоар, а подразумева и занимање за старе инструменте и њихов извођачки стил који постаје

⁸ Upor. Percy Lovell, “‘Ancient’ Music in Eighteenth-Century England”, *Music and Letters*, 60, 1979, 402.

⁹ Vidi Jon Finson, “Performing Practice in the late Nineteenth Century, with Special Reference to the Music of Brahms”, *Musical Quarterly*, 70 (1984), 457–475.

¹⁰ Robert Donington, *The Interpretation of Early Music*, London, Faber&Faber, 1963.

¹¹ Harry Haskell, nav. delo, 9.

¹² Vidi Jonathan Shull, “Locating the Past in the Present: Living Traditions and the Performance of Early Music”, *Ethnomusicology Forum*, 15, 1, 2006, 106.

предмет брижљивог научног проучавања и креативне извођачке реинтерпретације. Занимљиво је да се у термилошког смислу овај појам спонтано профилисао као супротан појму *класична музика*.¹³ Независно од хронологије, чини се да постоје и други фактори у детерминирању појма рана музика. По речима музиколога Џозефа Кермана (Kerman), „историјско извођаштво је у суштини активност ума а не само сет одговарајућих техника које се односе на арбитрарно неограничено тело ране музике.“¹⁴

Модеран европски покрет за рану музику је преко знаменитих појединаца најављиван крајем 19. и у првој половини 20. века. У том периоду, интересовања за рану музику су била уопштеног карактера и неретко су представљала неку врсту романтичног ламентана над музиком ренесансе и барока.¹⁵ Питање познавања (тачне) историјске извођачке праксе у том периоду није било актуелно.¹⁶ За разлику од навика и укуса просечних посетилаца концерата, стара музика је међу елитним круговима аристократије у Енглеској, Француској и Немачкој већ у првој половини 19. века постала мода.¹⁷ Међутим, од средине 20. века, захваљујући различитим видовима модернизације, покрет за рану музику се интензивно афирмише у континуираном процесу који сеже до наших дана. Уз проналажење многих заборављених музичких дела из преткласичног периода, чини се да је главни циљ покрета постало откривање и подражавање историјске извођачке праксе, снажно подржано од рестауратора и градитеља копија историјских инструмената. Већина научница и аналитичара се, међутим, слаже да су, и поред нарастајућег историцизма у данашњем покрету ране музике, интерпретације усмерене ка томе да задовоље потребе и очекивања модерних слушалаца.¹⁸

¹³ По мишљењу Џонатана Шала (Shull) „класична музика“ је, такође, проблематичан термин, „али који адекватно служи да се исказе хронологија западне уметности и елитне духовне музике од отприлике 1700. до данас, а у семантичком смислу односи се на онај репертоар на којем је акценат у музичким школама, академијама и конзерваторијумима, препознатљив како по великим концертним продукцијама, тако и по великој заступљености у јавним медијима.“ Види Jonathan Shull, нав. дело.

¹⁴ Vidi Joseph Kerman, *Musicology*, London, 1985, 210.

¹⁵ Упор. Thomas Day, „Old Music in England, 1790-1820”, *Revue Belge de Musicologie*, 26–27, 1972–73, 25–37; Антон Тибаут (Anton Friedrich Justus Thibaut), правник и музичар који је у Хајделбергу заинтересовао Менделсона и Шумана за музику преткласичног периода говорио је у заносу: „Марчело саставља светоотачке лекције за моје духовно узрастање, Хендл проповеда за мене, са Палестрином прослављам Бога свог, а наш религијски језик – религија коју практикујемо – јесте музика.“ Види Ernst Savelsberg, „Heilderberger Singkreis”, in *Musicae Sacrae Ministerium*, Cologne, 1962, 17–39.

¹⁶ То се види на основу транскрипција које су, почевши од Моцарта, чинили многи композитори 19. и 20. века.

¹⁷ Vidi Harry Haskell, *The Early Music Revival.....* 15.

¹⁸ Vidi Laurence Dreyfus, „Early Music Defended Against Its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century,” *Musical Quarterly*, 69, 1983, 297–322.

Промишљања романтичара

Истраживања преткласичне музике започета су још почетком 19. века.¹⁹ Иако је интересовање за рану музику у Европи у то време било незнатно²⁰ – због потреба слушалаца пре свега за новим делима – пракса извођења старе музике није сасвим ишчезла захваљујући малом броју пасионираних љубитеља преткласичног музичког наслеђа.²¹ Већина релевантних извора указује да „историјски концерти“, који су повремено организовани у музичким престоницама Европе, нису подражавали аутентичну преткласичну извођачку праксу.²² Музичари у романтизму нису хтели да се лише модерних инструмената приликом извођења дела ране музике и повратак на претече је био незамислив.²³ Интерпретација се природно ослањала на музику која је тада стварана, односно актуелну естетику. Старија музика је у најбољем случају демонстрирана како би се показао еволутивни пут европске музике, или као основа за надградњу у духу тадашњег времена.²⁴ О томе најбоље говори сачувана документација о извођењу Бахове *Пасије по Матеју* под руковођењем Феликса Менделсона у Берлину 1829. године, догађај који се данас сматра великим почетком поновног откривања ране

¹⁹ Интересовање за старију музику је постојало још пре смрти Баха, и то пре свега у Енглеској, у којој је Академија за стару музику Џона Пепуша са успехом изводила дела Палестрине, Викторије, Берда, Морлија, Персла и других још од 1720. Види Percy Lovell, нав. дело (Preface, fn.1); Моцартово, пак, интересовање за Баха и Хендла била је последица снажног утицаја бечког барона ван Свитена (Gottfried van Swieten) који је, такође, дошао у контакт са Хајдном и Бетовеном, и упознао их са барокним наслеђем. Види Richard Jones, Introduction to *The Well-Tempered Clavier II*, The Associated Board of the Royal Schools of Music, 1992.

²⁰ Арнонкурт сматра да је у 19. веку старија музичка традиција била деградирана, сведена на ниво својеврне музичке антикварнице. Види Nicholaus Harnoncourt, *Baroque Music Today – Music as Speech: Ways to a New Understanding of Music*, Engl. trans. Mary O’Neill, Portland, Oregon: Amadeus Press, 1988, 212.

²¹ По сведочењу Менделсоновог певача, тадашњи слушаоци су музику Јохана Себастијана Баха сматрали „немелодичном, сувом и неразумљивом“. Eduard Devrient, *My recollections of Felix Mendelssohn-Bartholdy*, trans. by Natalia Macfarren, London, 1869, 46. Из књиге сећања једног студента са Универзитета у Кембриџу поткрај 19. века, види се да је стара музика сматрана неком врстом егзотике: „На предавањима професора често се говорило о постојању мадригала, музике вирциналиста и сличних појава, уз недвосмислену тврдњу да такве лепоте не интригирају ‘модерне уши’, тако да је једини узрок нашег респекта са којим смо прилазили таквим делима била њихова старина.“ Види J. S. Fuller Maitland, *A Door-Keeper of Music*, London, 1929, 220–221. Овакво мишљење је присутно у 20. веку, нарочито његовој првој половини. Српски ерудита Станислав Винавер, добро упознат са старом музиком (ђак Ванде Ландовске у Паризу), записао је: „У старијој музици (пре Бетовна) перспективе нема, нема ваздуха за дисање, за узбуђење.“ Види „Музички краснопис, есеји и критике о музици“ у *Дела Станислава Винавера*, књ 12, прир. Гојко Тешић, Службени гласник, Завод за уџбенике, Београд, 2015, 602.

²² Упор P. G. le Huray and J. Day, *Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, Cambridge, 1981; D. Rowland, *A History of Pedalling*, Cambridge, 1993; M. Cuy, *Performing Baroque Music*, Aldershot, 1992, итд.

²³ A. C. Boulton and W. Emery, Introduction, *The St Matthew Passion: Its Preparation and Performance*, London, 1949.

²⁴ Хари Хаскел овај процес симболично доводи у везу са еволуцијом музичких форми и техника дарвиновског типа. Види Harry Haskell, нав. дело, 21.

музике.²⁵ Менделсон, међутим, није водио рачуна о реконструкцији извођачке праксе из Баховог времена: „Ангажовао је хор од 158 певача, комплетан модеран оркестар којим је он дириговао наводно напамет, седећи за клавиром.“²⁶ Иако нико тада у Берлину није тврдио да је Бах погрешно интерпретиран, у европским музичким круговима тога доба било је оних који су својим ангажовањем доводили у питање за 19. век конвенционално становиште о супериорности модерне музике над музиком ранијих епоха.

Један од првих који се залагао да се рана музика не „филтрира“ кроз принципе музике 19. века, већ да се тумачи мерилима времена из којег долази, био је белгијски музички писац Франсоа-Жозеф Фетис (Fétis). Како би илустровао своја схватања он је уз учешће реномираних уметника организовао серију „историјских концерата“ у Паризу и Бриселу почевши од 1832. године, сваки посвећен одређеном периоду или музичком жанру.²⁷ У Француској је у то време дошло до снажног покрета „оживљавања“ старог начина певања грегоријанског корала захваљујући бенедиктинцима из манастира Солезмес (Solesmes) који су своју реформу појања поткрепили серијом манускрипата *Paléographie musicale*.²⁸

²⁵ Занимљиво је да је у локалним медијима већ тада овај догађај пророчански најављен као „отварање капија дуго затвореног храма“. Овим речима је уредник угледног *Allgemeine musikalische Zeitung* Арнолд Бернард Маркс (Marx) најавио извођење Баховог дела. Види, Harry Haskell, 13.

²⁶ Исти, 15

²⁷ Colin Lawson, Robin Stowell, *The Historical Performance of Music: An Introduction*, Cambridge University Press, 1999, 4.

²⁸ Pierre Dom Combe, *The Restoration of Gregorian Chant: Solesmes and the Vatican Edition*, transl. by Theodore N. Marier and William Skinner, CUA Press, 2008.

Пример 1

„Историјски концерт“ Франсоа Фетиса из 1833. године

Concert historique

DONNÉ PAR M. FÉTIS,
dans lequel on entendra

MM. ALEXIS DUPONT, WARTEL, HÉBERT; M^{mes} DORUS, BAPTISTE-QUINCY, BÉTERMANN
et MASSY, pour le chant;

MM. BAILLOT, sur le violon; UHMAN, sur la viole
d'amour; VASLIK, sur la basse de viole à sept
cordes; CASTELLAGI, sur la mandoline;
SON, sur le luth; FESSY, sur le claviccin;
BENOIST, sur l'orgue.

M. GIRARD dirigera l'orchestre.

ANCIENNE SALLE DE L'OPÉRA COMIQUE,
RUE VENTADOUR,
LE JEUDI 21 MARS 1833,
à 8 heures du soir.

On se fait inscrire
POUR LES LOGES ET LES STALLES
et l'on se procure des billets de parterre et d'amphithéâtre
Au Bureau de Location du Théâtre,
rue Dalayrac.

PRIX DES PLACES :
Premières loges et stalles, 10 fr. — Secondes loges, première galerie
et baiguieres, 8 fr. — Troisièmes loges, 6 fr. — Parterre, 5 fr.
— Quatrièmes loges et seconde galerie, 4 fr. —
Troisièmes galeries, 2 fr. 50 c.

Средином 19. века и пијанисти су организовали реситале са преткласичним репертоаром. Тако је Мошалес (Moschales) приредио у Лондону серију концерата са „историјском“ музиком на хибридном инструменту, тј. чембалу са техничким додатком који је омогућавао регулацију волумена.²⁹ Упркос жељи и активностима на популаризацији ране музике, Мошалес и још неколицина уметника, који су организовали „историјске концерте“, нису могли сасвим да игноришу потребе тадашње публике за новом музиком, те су тако настали тематски разнолики програми у оквиру којих је интерпретирана и понека композиција Баха или Скарлатија (D. Scarlatti). Сматрана застарелом, рана музика је носила неку врсту стигме, па је на концертима, пре свега инструменталне музике, интерпретирана као својеврстан увод у нову, „праву“ музику. У току припрема за прву серију „историјских реситала“ Мошалес је у свом дневнику записао следеће:

„Поново сам прекопавао по ризницама музичких Помпеја прекривених прашином и изнео многа велика дела на видело дана. Бетовен је велики – кога могу назвати

²⁹ Упор Mark Kroll, *Ignaz Moschales and the Changing World of Musical Europe*, Woodbridge, 2014.

већим? – али будући да публика стално изнова слуша његова дела упоредо са модерним делима написана углавном за показивање, намеран сам да представим пре свега оне композиторе који су дали импулс Бетовеновом орловском лету. Како бисмо били у стању да правилно оценимо уметност наших дана, не смемо да заборавимо њену прошлу историју; иако сам започео са старим мајсторима, намеравам да водим слушаоце постепено до наших дана, тако да они могу да упоређују и донесу сопствене закључке.³⁰

Вокална и вокално-инструментална дела ране музике су имале нешто другачији статус. Репертоар ране *a cappella* музике је поткрај 19. века популарисан од стране многобројних хорских удружења – од мањих мадригалских ансамбала до великих градских хорова – која су ницала широм Европе.³¹ Међутим, већина старих мајстора је била запостављена јер су хорови, осим у ретким случајевима, углавном изводили музику Баха, Хендла, Палестрине (Palestrina) и Перголезија (Pergolesi).³² Овакав приступ је у складу са схватањем већине музичара 19. века по којем је стара музика обухватала период касне ренесансе и барока. Музика средњег века је, изузев делимично грегоријанике, била потпуно заборављена. Романтичарска концепција извођења ренесансних и барокних дела се доводила у везу искључиво са побожношћу, љупкошћу и свечаношћу, а никако са необузданошћу, ласцивношћу или дрскошћу,³³ што је свакако једнострано.

И тзв. историјска музикологија је започета у 19. веку. Предводница је била Немачка, а нарочите заслуге припадају Фридриху Крисандеру (Chrysander), Филипу Спити (Spitta) и Оту Јану (Jahn).³⁴ Крисандер се трудио да укаже „да музика прошлих времена треба да буде објављивана и **извођена** (подвукао П.Ћ.) у научном духу, без представљања додатака и модификација која су у складу са укусом садашњице“.³⁵ Он је сматрао да свака музика, па и рана, треба да буде посматрана и анализирана у контексту времена у којем је настала. До краја 19. века штампана су критичка издања

³⁰ Harry Haskell, нав. дело, 21.

³¹ У овоме је предњачила Енглеска у чијим црквама и катедралама се у континуитету изводио репертоар у дијапазону од скоро хиљаду година. (Colin Lawson, Robin Stowell, нав. дело, 18). Нарочито је у викторијанској Енглеској букнуо талас интересовања за сопствену литургијску музику ренесансног периода. Упор Bernard Rainbow, *The choral Revival in the Anglican Church*, Boydell Press, London, New York, 1970.

³² Siegfried Gmeiner, “Cecilian Movement”, in Stanley Sadie and John Tyrrell (eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, Macmillan Publishers, London, 2001.

³³ James Haar, “Music of the Renaissance as Viewed by the Romantics”, in Anne Dhu Shapiro, ed., *Music and Context: Essays for John M. Ward*, Cambridge Mass., 1985, 132.

³⁴ Филип Спита (1841–1894) је писао да „филолошки и историографски аспекти који детерминишу културу нашег времена захтевају да радост креирања уметничког дела буде заснована на историјском увиду и процењивању, као и да уметничко дело буде презентовано управо онако како га је аутор креирао.“ Види Friedrich Blume, “Bach in the Romantic Era”, *The Musical Quarterly*, 50 (1964), 305.

³⁵ Frank Ll. Harrison, Mantle Hood and Claude V. Palisca, *Musicology*, Princeton, 1963, 41.

комплетних Бахових дела, али и већи број композиција Хендла, Рамоа (Rameau), Палестрине, Букстехудеа (Buxtehude), Корелија (Corelli), Шица, Персла (Purcell), Свелинка (Swelink) и неких других композитора.³⁶

Пионири модерног покрета за рану музику у 20. веку

У првој половини 20. века интересовања за интерпретацију дела ране музику постају интензивнија, чему је допринела појава композитора из струје неокласицизма, који су у музици барока и класицизма тражили исходиште својих стремљења.³⁷ Већ тада је постало јасно да ће 20. век бити не само време нових стремљења у музици, већ и век повратка некадашњој музичкој пракси. Први велики представник модерног покрета за рану музику био је Арнолд Долмеч (1858–1940), француски виолиниста који је своју делатност на пољу ране музике у пуном смислу афирмисао у Енглеској. Долмеч је био личност невероватне енергије и креативности, заљубљеник у стару музичку традицију коме је пошло за руком да личним ангажовањем обједини неколико различитих области: писање теоријских радова, интерпретацију (укључујући свирање на различитим инструмената на високом нивоу), изградњу копија старих инструмената на основу музејских примерака, педагошки рад, као и организовање концерата ране музике.³⁸ Антиципирао је динамику и проблематику модерног покрета за рану музику који ће уследити у деценијама након њега. Долмечов раскид са схватањима 19. века о интерпретацији ране музике најбоље се види на основу два његова кључна става: први је да старе композиције треба да буду извођене гласовима и инструментима које је сам аутор назначио и без икаквих промена хармоније,³⁹ а други – да једно музичко дело не може бити правилно схваћено ако новоизграђени инструмент на коме се свира дело, нема оригиналну сонорност.⁴⁰ Долмеч је међу првима направио реплике чембала, клавијорда, лауте и виоле, али и спинета, фортепијана, харфе, ребека, барокне виолине и вихуеле, никада не престајући са новим експериментима и иновацијама. Нарочито је био познат као градитељ блок-флаута које је, као у осталом и све своје инструменте,

³⁶ Упор Walter Emery, *Editions and Musicians*, London, 1957.

³⁷ Парадигматичан је став Малипијера (Malipiero) из 1924. године. „Ако се успијемо ка извору старе музичке уметности бићемо у могућности да пројектујемо себе са већом снагом у будућност и тако избегнемо амбис хаотичне садашњице.“ Види Gian Francesco Malipiero, “Claudio Monteverdi of Cremona”, *Musical Quarterly* 18 (1932), 396.

³⁸ Thurston Dart, “The Achievement of Arnold Dolmetsch”, *The Listener* 59 (1959), 400.

³⁹ Frederick Niecks, “Historical Concerts”, *The Monthly Musical Record* 12 (1882), 217 и 244.

⁴⁰ Letter to Dolmetsch, 26 January 1906, у *Bernard Shaw: Collected Letters 1898-1910*, ed. Dan H. Laurence, New York, London, 1972, 602.

продавао по веома приступачним ценама.⁴¹ Његова књига о интерпретацији музике 17. и 18. века, по много чему је референтна до данас.⁴² Долмеч је наговестио не само велику продукцију историјских инструмената, већ и интерпретативне аспекте у сталном трагању за аутентичношћу. У Енглеској је чак иницирао интересовање за историјски плес и кореографију старих игара.⁴³ Управо ће у њему модеран покрет за рану музику – који ће своју пуну афирмацију имати у поткрај 20. века – добити главног заговорника идеје да се вековима стара музика може директно обраћати модерним слушаоцима без трансформације у модерне идиоме. Коначно, Долмеч је кроз породичну фондацију и сопствени фестивал ране музике основан 1925. године у његовом дому у месту Хаслмер (Haslemere, Surrey) постао претеча многобројних модерних фестивала овог типа, уз пратеће садржаје – предавања, концерте, радионице.⁴⁴ Будући да је као млад студент музике у Бриселу 1879. године видео сачувану Фетисову колекцију старих инструмената која је повремено показивана на јавним концертима,⁴⁵ може се рећи да Арнолд Долмеч више него симболично представља угаони камен и везу између зачетника идеје о очувању ране музике из 19. века и модерног покрета за рану музику у 20. веку.

Заоставштина Арнолда Долмеча је представљала огроман импулс за даљи рад његових ученика и популаризацију старе музике у најширем контексту. Међу Долмечевим следбеницима, односно уметницима његовог профила (научник-извођач), свакако треба издвојити имена као што су Роберт Донингтон, Терстон Дарт, Ралф Киркпатрик (Kirkpatrick) и Паул Хиндемит (Hindemith) који су додатно унапредили статус ране музике у музичком свету и друштвима у којима су деловали како кроз писану реч, тако и извођаштвом. Ови уметници представљају спону између Долмеча и његове заоставштине са генерацијом која ће од шездесетих година 20. века до данас поставити нове извођачке стандарде. Из данашње временске дистанце, чини се да су

⁴¹ Harry Haskell, *The Early Music Revival...*, 31.

⁴² Arnold Dolmetsch, *The Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIIIth Centuries*, London, 1915.

⁴³ Mabel Dolmetsch, *Dance of England and France from 1450 to 1600*, London, 1949.

⁴⁴ Упор. Robert Donington, *The Work and Ideas of Arnold Dolmetsch*, (Haslemere, 1932); Thurston Dart, "The Achievement of Arnold Dolmetsch", *The Listener* 59 (1959) 400; W. A. Marshall, "Sixty Years of the Haslemere Festival", *Dolmetsch Foundation Bulletin* 41 (1984); Elisabeth Goble, "Keyboard lessons with Arnold Dolmetsch", *Early Music* 5 (1977); Mabel Dolmetsch, *Personal Recollections of Arnold Dolmetsch*, London, 1958; Margaret Campbell, *Dolmetsch: The Man and His work*, London and Seattle, 1975.

⁴⁵ Брисел је захваљујући тој колекцији постао највећи центар старих инструмената од којих су многи примерци француски инструменти из периода пре Револуције. Фетис је након више од десет година проведених на позицији библиотекара Париског конзерваторијума однео у Брисел не само своју богату колекцију инструмената, већ и значајан број књига и старих манускрипата у власништву Конзерваторијума, што је протумачено као скандал. Види "L' Affaire Fétis", *Revue Belge de musicology* 28–30, 1974–76, 214–221.

мишљење и савет Долмечевог следбеника композитора Персија Грејндера (Greinger) били сврсисходни и да су имали пророчки карактер:

„Сви музичари који гледају унапред треба да избегну фестивале у Бајројту и Салцбургу и уместо тога дођу у Хаслмер, да постепено стичу знање о раној музици, што ће тако брзо постати потреба сваког музичара који држи до себе“.⁴⁶



Слика бр. 1. Арнолд Долмеч са породицом 1919. године

Иако је Долмеч у своје време највише урадио за будућност ране музике, његова слава се ни приближно није могла поредити са оном коју је имала ексцентрична чембалисткиња Ванда Ландовска (Landowska), далеко најзаслужнија за „ренесансу“ овог инструмента у 20. веку. Са градитељима инструмената је радила на реконструкцији чембала како би настао историјски инструмент који је по својим перформансама одговарао њеним субјективним извођачким захтевима и укусу, и у том смислу није била на истој линији са Долмечом.⁴⁷ Она је претеча историјски информисаног извођаштва пре свега због тога што је доследно стајала иза личне креативности – елемента који ће се уз коришћење историјских инструмената и

⁴⁶ Gustave Reese, “Percy Grainger and Early Music”, *Studies in Music* 10, University of Western Australia, 1976, 13–14.

⁴⁷ Види Timothy Bainbridge, “Wanda Landowska and her Repertoire,” *Early Music* 3, 1975, 39–41.

познавање аутентичних списа о интерпретацији ране музике – показати кључним у напорима покрета за рану музику да се оствари тзв. историјска интерпретација.⁴⁸

Нови извођачки стандарди и њихови промотери

Већ у првим деценијама након Другог светског рата покрет ране музике добија нови замајац, генерисан не толико новим изворима и музиколошким открићима, колико креативношћу и иновативношћу нове генерације „раномузичара“.⁴⁹ Појављују се ансамбли и групе које су истраживале пре свега средњовековни и ренесансни репертоар. Уз популаризацију средњовековних инструмената (крумхорн, шалмај, лаута, корнамуза), ансамбли су били у сталном трагању за могућим начинима певања. Издвојили су се ансамбли као што су Њујоршка Про Музика Антика (The New York Pro Musica Antiqua), са диригентом Ноаом Гринбергом (Greenberg), Музика резервата (Musica Reservata), Минхенски студио за рану музику Томаса Бинклија (Studio der frühen Music, Binkley), као и Лондонски студио за рану музику Дејвида Манроуа (The Early Music Consort of London, Munrow). У недостатку писаних извора о томе како репродуковати средњовековну музичку праксу, неки ансамбли су остварили сарадњу са певачима традиционалне музике и продубили заједнички истраживачки рад са медитеранским и блискоисточним музичарима.⁵⁰ Инаугурисали су до тада непознате интерпретативне аспекте: увели мноштво старих инструмената, подстакли интересовање за аутентичан изговор старих језика и дијалеката, знатно слободније импровизовали.⁵¹ Огроман публицитет који је био последица атрактивних наступа и одличних аудио снимака довео их је у центар пажње и интересовања музичке јавности, али и конфликта.⁵² Средњовековна једногласна црквена музика, у ранијим периодима готово сасвим занемарена, посебну атрактивност попримила је интерпретацијама

⁴⁸ Упор Denise Restout, ed., *Landowska on Music*, New York, 1964; Timothy Bainbridge, “Wanda Landowska and Her Repertoire”, *Early Music* 3, 1975, 39–41; Irma Rogell, “Ralph Kirkpatrick and Wanda Landowska”, *Music Journal* 42, 1985.

⁴⁹ Диригент Кристофер Хогвуд (Hogwood), кооснивач Лондонског Студија за рану музику (1967) након више деценија оценио је: Једноставно, није било довољно (историјских) доказа за све што смо тада радили (...) Преплитање инвенција све време.“ Види Nicholas Kenyon, “Authenticity and Early Music: Some Issues and Questions” in *Authenticity and Early Music*, Oxford University Press, 1988, 3–4.

⁵⁰ Види David Lasocki, “The several lives of Tom Binkley: A tribute”, *Early Music America* 1, 1995, 16–24.

⁵¹ Richard Taruskin, “The Pastness of the Present” у *Authenticity and Early Music*, ed. Nicholas Kenyon, Oxford University Press, 1988, 142.

⁵² Због слободне примене арапских и медитеранских мотива у реализацији средњовековног репертоара Минхенски студио за рану музику је назван „Радио Багдад“. Много година касније чланица ансамбла Анџела Мариани (Mariani) указала је да је „термин индикативан јер указује на неспремност западних слушалаца да разликују различите типове средњоисточне и северноафричке музике.“ Види Jonathan Shull, “Locating the Past in the Present: Living Traditions and the Performance of Early Music”, *Ethnomusicology Forum* Vol. 15, No. 1, June 2006, 87–111.

ансамбала Секвенција (Sequentia) и Органум (Ensemble Organum) који су показале дубоко разумевање овог стила.

Ренесансни репертоар је унапређен оснивањем више енглеских ансамбала, пре свих Консорта музике од стране Антонија Рулија (The Consort of Musicke, Rooley), чији снимци обухватају мадригале Монтевердија (Monteverdi) и вокалну музику Дауленда (Dowland), извођени по принципу „један у гласу“.⁵³ У ансамблу је као солисткиња деловала Ема Киркби (Kirkby), најутицајни женски вокал за рану музику, нарочито по питању певања без вибрата са јасном дикцијом – стилем који брзо и лако комуницира са публиком.⁵⁴ Секуларна вокална музика ренесансе је добила снажну подршку ансамблима Делер консорт (Deller Consort) и Краљевим певачима (The King's Singers), Хилијард ансамблом (Hilliard Ensemble) и многим другим.

Иако је до значајнијег интересовања за интерпретацију барокног репертоара дошло нешто касније, многи слушаоци и интерпретатори данас сматрају управо барок најважнијим сегментом ране музике, о чему сведоче не само концерти, већ и импресивна дискографија. „Откривање“ барокне музике се нарочито односи на огроман заборављени репертоар, али ништа мање и на увођење недовољно познатих техника свирања и певања, чије оправдање се налази у домену тзв. историјски информисане извођачке праксе. Три значајна имена дала су изузетан допринос модерном покрету за рану музику у другој половини 20. века. То су Николаус Арнонкур са својим бечким ансамблом Концентус музикус (Concentus Musicus Wien), затим Холанђанин Густав Леонхард (Leonhard) и Кристофер Хогвуд, који је у Лондону основао своју Академију старе музике (Academy of Ancient Music). Њиховим активностима Беч, Амстердам и Лондон су постали три водећа центра за интерпретацију барокне музике. Неки од аудио снимака које су начинили ови уметници представљају револуционарне новине у музичком свету у целини. Снимком Монтевердијевог *Орфеја* (1968), и других ранобарокних опера уз креативан континуо и одговарајуће певање у речитативном стилу, Арнонкур је у значајној мери променио не само став публике према касноренесансном, тј. ранобарокном оперском стваралаштву, већ и самих музичара.⁵⁵ Најутицајнији чембалиста 20. века и наставник многих генерација изврских музичара Густав Леонхард је 1976. године снимио свих шест Бахових *Бранденбуршких концерата* у којима се иновативност огледала не само у

⁵³ Thomas Forrest Kelly, *Early Music: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, 2011, 31.

⁵⁴ Овај начин певања се данас сматра превазиђеним, „продуктом музичког укуса касног 20. века.“ Види Harry Haskell, *The Early Music Revival...*, нав. дело, 184.

⁵⁵ Bernard D. Sherman, *Inside Early Music: Conversation with Performers*, Oxford University Press, 1997, 171.

погледу штимовања чембала и технике свирања, већ и метричке флексибилности и динамике. Направио је радикалан заокрет по питању инструмента, јер је први прихватио модерне копије историјског чембала које су у то време правили немачки градитељи Рик и Сковренек (Rück, Skowronek).⁵⁶ Он је, такође, међу првима указао на снажан реторички принцип којим одише Бахова музика.⁵⁷ Култним снимком Хендловог ораторијума *Месуја (Messiah)* из 1984. Кристофер Хогвуд је понудио „ново слушање“ познатог дела, пре свега оживљавањем темпа, контролисаним вибратором код певача и барокним оркестром највишег нивоа.⁵⁸ Осим поменутих музичара, ширењу и постепеном позиционирању ране музике у *мејнстрим* токове уметничке музике допринели су многобројни ансамбли и угледни диригенти попут Роџера Норингтона (Norrington), Џона Елиота Гардинера (Gardiner), Тревора Пинока (Pinnock), Тона Копмана (Cooper), Николаса Мекгегена (McGegan) и других.

Рана музика је током 20. века превасходно промовисана инструменталистима, тј. инструменталном музиком, док је вокална музика своју „ренесансу“ имала у последњим деценијама прошлог века. Поновно откривање естетике и технике певања из преткласичног периода започето је након Другог светског рата захваљујући пре свега енглеском контратенору Алфреду Делеру (Deller). Делер је био делимично подржан од академске заједнице када га је композитор Мајкл Типет (Tippett) позвао да учествује на јавним концертима, што је резултирало певањем уживо на Трећем програму Британског Радија (BBC), и када је Бенџамин Бритн (Britten) написао деоницу за њега у својој опери *Сан летње ноћи (A Midsummer Night's Dream)*.⁵⁹ Иако се данас сматра „оцем контратенора“ који је више полагао на интуицију него на знање, Делер је утврдио пут и правац којим ће кренути врхунски контратенори (Џејмс Боуман /Bowman/, Пол Есвуд /Esswood/, Рене Јакобс /Jacobs/) и други певачи после њих. Он је предводник у вокалној орнаментацији, пољу које је дуго било запостављено, а које је тек у новије време постало предмет ширег интересовања заједно са историјским начинима певања.⁶⁰ Делеров допринос покрету за рану музику је немерљив, потврђен и од стране многих љубитеља његовог певања који су сагласни са утиском Типета – да су

⁵⁶ Jed Wentz, Editorial, *Early Music*, Vol. xlii, No. 1, Oxford University Press, London, 2014.

⁵⁷ Howard Schott, "Ein villkommener Music-meister," *Musical Times* 133, October 1992, 514–516.

⁵⁸ Colin Lawson and Robin Stowell, *The Historical Performance of Music: An Introduction*, Cambridge University Press, 1999, 13–15.

⁵⁹ Howard Mayer Brown, „Pedantry or Liberation?“ in *Authenticity and Early Music: a symposium*, ed. Nicholas Kenyon, Oxford University Press, 1988, 47.

⁶⁰ Види Harry Haskell, нав. дело, 149.

се за њега „векови откотрљали уназад“⁶¹ које је изрекао када је чуо певање Алфреда Делера.

У интерпретацији француског барокног стваралаштва, особито оперског, јединствену улогу остварио је амерички чембалиста и диригент Вилијам Кристи (Christie). Захваљујући многобројним снимцима са ансамблом Расцветале уметности (Les Arts Florissants) који је Кристи основао у Паризу, милионски аудиторијум широм света могао је да се упозна са многим заборављеним ремек-делима француске музике 17. и 18. века.⁶²

Занимљиво је да су за разлику од музиколога 19. века, чија су прва критичка издања представљала подстрек још увек неафирмисаном покрету за рану музику, музиколози 20. века били у сталном латентном сукобу са већином музичара из „табора“ ране музике. Многи музичари друге половине 20. века су се приклонили познатом ставу контретенора Алфреда Делера „да су музиколози и музичко извођаштво два света за која је најбоље да се држе одвојено један од другог.“⁶³ Веома утицајни Роберт Донингтон је чак записао да „немузикални музиколог не треба да учествује у овом делу рада.“⁶⁴ Изненађује то што су у табору ране музике били и неки угледни музиколози (уједно и извођачи), попут Ричарда Тараскина или Хауарда Мајера Брауна који су закључили да тзв. историјска музикологија нема одговоре на већину питања које поставља покрет историјског извођаштва, и да је одговорност на самом уметнику да (уз доступне историјске изворе) сопственом креацијом изнесе интерпретацију. Браун је дошао до закључка да је уметников укус „друга страна медаље, на којој је аутентичност запечаћена.“⁶⁵ Тараскин је тврдио да „истраживање само по себи никада није дало, нити је извесно да ће дати (...) довољно информација како би се постигла пуноћа концепције и сигурност у стилу – једном речју храброст – коју свако аутентично, тј. ауторитативно извођење мора да испуни.“⁶⁶ По њему је сукоб музиколога и извођача у томе што први кроз академски менталитет настоје да

⁶¹ Michael and Mollie Hardwick, *Alfred Deller: A Singularity of Voice*, Littlehampton Book Service Ltd, London 1968, 141.

⁶² Alan Riding, "Where Is the Glory That Was France?" in *The New York Times*, Sunday Arts and Leisure section, 14, January 1996, 1; Tim Pfaff, "Les Talens Lyrique: The Next Generation," *Strings* 9, March/April 1995, 74; Richard Taruskin, "Of Kings and Divas," *The New Republic*, 13 December 1993, 40.

⁶³ Michael and Mollie Hardwick, *Alfred Deller: A Singularity of Voice...*, нав. дело, 176.

⁶⁴ Robert Donington, *The Interpretation of Early Music...*, нав. дело, 55.

⁶⁵ Howard Mayer Brown, "Performing practise", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 14, 390.

⁶⁶ Richard Taruskin, "On Letting the Music Speak for Itself", *Journal of Musicology* 1, 1982, 338–349.

делују ауторитативно-објективно, док други, кроз неизбежну идентификацију са музиком, субјективно.⁶⁷

Реконструкција историјских инструмената

Важну улогу у покрету за рану музику током 20. века имала је производња и употреба историјских инструмената, започета чембалом и блок-флаутама, а касније проширена на виолу, лауту, друге средњовековне и ренесансне дувачке инструменте и коначно барокне жичане инструменте. Процес који започет крајем 19. века, обележен је снажним еволутивним иновацијама. И поред жеље да се створе или реконструишу историјски инструменти, у првој половини 20. века су прављене реплике инструмената који су више изгледом као оригинали, него што су звуком подсећали на њих.⁶⁸ Свесно или не, тадашњи градитељи су копирали својства модерних инструмената па су тако настала чембала са педалима, блок-флауте са модерном интонацијом, или лауте са праговима.⁶⁹ Сличан приступ имали су и рестауратори. Почетком 20. века поправљани су и адаптирани стари типови оргуља у складу са тадашњим технолошким напретком.⁷⁰ О ирелевантности према тзв. историјској прецизности (*historical accuracy*) у контексту реконструкције историјских инструмената у првој половини 20. века могуће је стећи увид на основу исказа прве праве „звезде“ ране музике, Ванде Ландовске. Не слажући се са принципима Арнолда Долмеча, који је био строги заговорник реконструкције инструмената искључиво на основу сачуваних историјских примерака који би послужили као модели, Ландовска је сматрала да аутентичност не лежи у дословном копирању прошлости, већ у слављењу њеног духа.⁷¹ Тиме су се руководиле и познате радионице попут париског Плејела (Playel), или немачког Нојперта (Neupert) када су правиле чембала са потенцијално клавирским перформансама.

⁶⁷ Тараскин је овај раскорак описао на врло пластичан начин: „Док генерације научника преживљавају Менделових седам страница проблема (Артур Мендел/ Mendel је писао о проблемима интерпретације ране музике – прим. П. Ђ.), шта да уради јадни извођач који би хтео да пева нешто од Жоскена де Преа? Чека док се не пронађу сви докази и сви члаци одштапају? У том случају, могуће је да никада неће отворити уста. Да се обрадује што одговори нису пронађени и што је слободан да уради шта жели? То је свакако једно решење – али онај који би тако урадио ризикује да у садашњем времену буде одбачен од научника чији је имплицитан став ‘завежи док ти ми не кажемо шта да урадиш.’“ (Richard Taruskin, “The Pastness of the Present”, in *Authenticity and Early Music*, ed. Nicholas Kenyon, Oxford University Press, 1988, 202).

⁶⁸ Hermann Moeck, “The Twentieth-Century Renaissance of the Recorder in Germany”, *The American Recorder* 23, 1982, 61–67.

⁶⁹ Thomas Forrest Kelly, *Early Music: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, 2011, 108.

⁷⁰ Упор. Peter Williams, *A New History of the Organ*, Bloomington, Indiana, 1980.

⁷¹ Писала је: „Али не марим ако, зарад правог ефекта, користим средства која нису потпуно била доступна Баху“. Harry Haskell, нав. дело, 52.

Са порастом свести о неопходности историјских инструмената у извођачкој пракси, градитељи друге половине 20. века су настојали да створе инструменте који ни по чему не одударају од оригиналних примерака, какве поседују угледни музеји инструмената у Европи и Америци. У њима је највећи број инструмената из 18. и 19. века, док је број сачуваних инструмената из 17. века мањи, а из претходних епоха незнатан.⁷² Колекције сачуваних аутентичних инструмената постале су доступне градитељима што им је омогућило да праве реплике које су идентичне оригиналима у погледу облика, звука и структуре. Многе од историјских информација о старим инструментима прикупили су и сами рестауратори који су неким музејским експонатима вратили њихову примарну функцију.⁷³ Увидом у музејске колекције старих инструмената градитељи су могли детаљно да проуче не само њихове мере и карактеристике, већ и да анализирају цртеже и платна на којима се, обично сасвим успут, види и понеки инструмент.⁷⁴ Од нарочите помоћи била су музејска документа, тј. аутентични спискови са потребним деловима помоћу којих су градитељи из 17. и 18. века склапали инструменте са диркама. Знање из ове области резултирало је масовнијом продукцијом историјских инструмената, у складу са порастом барокних оркестара, тј. актуелизацијом историјски информисаног извођаштва крајем 20. века. Драгоцен занимљив приступ овом феномену свакако представља чембало „у деловима“ („*kit*” *harpsichord*), који су увели градитељи попут Цукермана и Хабарда (Zuckermann, Hubbard).⁷⁵ Овај приступ изградњи чембала подразумева неку врсту колаборације између донатора материјала (фабрике која обезбеђује унапред исечене и припремљене делове, серију цртежа, и сл.) и купца, односно самог градитеља, коме преостаје да састављањем делова заврши инструмент, при чему резултат зависи од уметничких и других способности купца.⁷⁶ Ипак, данашње реплике,⁷⁷ далеко супериорније од ранијих, модерни градитељи пројектују на искуству својих претходника, особито рестауратора. Управо у њиховом раду, тј. процени како су ти инструменти функционисали, зацртан је путоказ модерним градитељима копија различитих инструмената. Ови градитељи су у најновије време задобили посебан статус, док је

⁷² Thomas Forrest Kelly, нав. дело, 110.

⁷³ Howard Schott, “The Harpsichord Revival”, *Early Music* 2, 1974, 85–95.

⁷⁴ Thomas Forrest Kelly, нав. дело и стр.

⁷⁵ Упор Frank Hubbard, *Three Centuries of Harpsichord Making*, Cambridge, Mass., 1965.

⁷⁶ Thomas Forrest Kelly, нав. дело, 110.

⁷⁷ Копирају се историјска чембала италијанског, француског и фламанског типа (Blanchet, Taskin Ruckers, Couchet, Dulcken).

њихов рад знатно више вреднован. Сајмови историјских инструмената су постали интегрални део неколико великих фестивала ране музике.⁷⁸

Историјски информисано извођаштво – круна модерног покрета за рану музику

Историјски информисано извођаштво, или историјска интерпретација, представљају релативно нов појам у свету уметничке, па и ране музике. Ови термини су међу извођачима ране музике, музиколозима, градитељима копија старих инструмената и продуцентима почели да се користе у последњим деценијама прошлог века као свеобухватније и прецизније одређење појма „аутентично извођење“, употребљаваног на почетку развоја покрета за рану музику.⁷⁹ Доказивање или догматизовање аутентичности преткласичне музичке праксе се показало немогућим, па је овај термин ишчезао пред много објективнијим – историјски информисано извођаштво.⁸⁰ Штавише, овај термин у новије време све чешће замењује већ традиционалан појам *рана музика*, јер јасно указује на његову суштину, тј. на *нов* концепт аутентичности „који настоји да сагледа све типове музике на основу њиховог историјског контекста.“⁸¹

Историјска интерпретација ране музике има за циљ упознавање и усвајање естетских критеријума историјске епохе у којој је одређено музичко дело настало. Кад год се ови критеријуми косе са садашњим нормама музичке естетике, што је често и природно, задатак музичара је да образују слушаоца и припреме га да прихвати дело у складу са епохом из које долази.⁸² У ту сврху користе се оригинални инструменти или верне копије инструмената из периода у коме је дело настало (*period instruments*). Историјски информисано извођаштво на концертне подијуме враћа не само низ старих инструмената који су временом замењени својим новијим и технички унапређеним

⁷⁸ Nicholas Kenyon, “Authenticity and Early Music: Some Issues and Questions”.... 8.

⁷⁹ Крајње проблематичан термин „аутентично извођење“ је био предмет многих дебата и спорова који је претио да поцепа и сам покрет ране музике. Николаус Арнонкурт је назвао идеал аутентичности „врло блиским политичком догматизму и религијском фундаментализму, тако типичним за наше време.“ Види Stephen Johnson, “Making it New”, *Gramophone* 69, 1992, 26.

⁸⁰ Види Kerman Joseph, Laurance Dreyfus, Joshua Kosman, John Rockwell, Ellen Rosand, Richard Taruskin, Nicholas McGegan. “The early Music Debate: Ancients, Moderns, Postmoderns”, *Journal of Musicology* 10, 1992, 113–130. Нарочит допринос покрету за рану музику дао је својим критичким текстовима музиколог Ричард Тараскин, указавши да жељена аутентичност не представља ништа друго до „континуитет модерних извођачких стилова у одређеним репертоарима.“ Види Nicholas Kenyon, Introduction: „Some Issues and Questions“..., нав. дело, 5.

⁸¹ Упор Butt, J. 2012. „Authenticity”, in *Grove Music Online*. Oxford Music Online, edited by S. Sadie, Accessed June 21, 2012.

<http://www.oxfordmusiconline.com.jabega.uma.es/subscriber/article/grove/music/46587>

⁸² Colin Lawson, Robin Stowell, *The Historical Performance of Music...*, нав. дело, 2.

варијантама, већ и неке ретке заборављене гласове. Тако се данас врло често виде и чују лаута, теорба, чембало, блок и траверзо флаута, виола да гамба, али и мушки алтови (контратенори, фалсетисти), какве су користили Бах и Хендл приликом извођења својих дела. Певачи се не труде толико око емисије и волумена свог гласа, колико да њиме дочарају смисао и садржину поетског текста.⁸³ У интерпретацији средњовековних и ренесанских композиција гласови подражавају тадашње инструменте бојом и одсуством вибрата, користе специфичне украсе и артикулацију.⁸⁴ Историјски информисано извођаштво се односи и на сценску уметност, што се јасно види на основу све израженијег интересовања великог броја европских оперских кућа за поставке заборављених барокних опера Монтевердија, Лилија (Lully), А. Скарлатија (A. Scarlatti), Локателија (Locatelli), Рамоа и многих других.⁸⁵

Међутим, данашње схватање интерпретације једног раног музичког дела у знатној мери се разликује од ставова које су заступали пионери „раномузичког“ извођаштва у 19. веку. Они су сопствене интервенције у виду елиминисања комплетних нумера у делу, континуо инструмената или украса у вокалним деоницама, сматрали легитимним чином у сврху приближавања таквог једног музичког дела својим савременицима.⁸⁶ Временом су се музичари све више придржавали оригиналног текста чему су допринела тзв. *Уртекст* издања (*urtext* – оригинални текст), с краја 19. века, Многи данашњи интерпретатори су, међутим, опрезни при коришћењу оваквих издања сматрајући да она неретко представљају став самог издавача.⁸⁷ Тако се постепено дошло до закључка да „реконструкција“ једне барокне композиције није само проста ревизија њене динамике и темпа (чиме је за трећину скраћено трајање такве једне композиције), већ пре свега покушај елиминације свих оних изражајних елемената који, стилски посматрано, припадају каснијим епохама.⁸⁸ Превазилажење романтичарског начина размишљања и промишљања о раној музици,

⁸³ Вокални приоритети данашњих певача неретко су сасвим другачији од оних које су имали певачи из ранијих епоха. Упор. „Beyond the Beautiful Pearl: Julianne Baird on Baroque Singing“ in Bernard D. Sherman, *Inside Early Music...*, nav. delo, 225.

⁸⁴ Упор. *Performance's Guide to Renaissance Music*, ed. Jeffrey Kite-Powell, Schirmer, New York, 1994.

⁸⁵ У питању је неретко и финансијски моменат. Показало се да је у поређењу са романтичном или модерном опером, знатно исплативије начинити продукцију једне барокне опере која је услед умањеног оркестра и одсуства хора економски исплативија.

⁸⁶ Види J. Butt, *The Cambridge Companion to J. S. Bach*, Cambridge 1997, VIII; E. Chafe, 'J. S. Bach's "St. Mathew Passion": aspects of planning, structure, and chronology', *Journal of the American Musicological Society* 35, 1982, 49–114.

⁸⁷ Види W. Emery, *Editions and Musicians*, London, 1957; J. Caldwell, "Editorial procedures in 18th Century Music: the needs of the nineties", in M. Burden and I. Chohij, ed., *A handbook for Studies in Eighteen-Century English Music* vol. VII, Oxford, 1996, 31.

⁸⁸ Упор. Nicholas Harnoncourt, *Baroque Music Today – Music as Speech: Ways to a New Understanding of Music*, Engl. trans. Mary O'Neill, Amadeus Press, Portland, Oregon, 1988.

пре свега у контексту интерпретације, постаће један од главних циљева савремених делатника у области извођења ране музике.

Историјска интерпретација не представља само елиминисање раној музици стилски неприхватљивих елемената, већ штавише, покушај креирања такве уметничке извођачке праксе која би, колико је то могуће, одговорила захтевима стила композитора и епохе у целини. За тако нешто, од кључне важности су примарни извори садржани у сачуваним доказима извођачке праксе до краја 18. века. Осим композиторовог аутографа, скица или делова партитуре, касније уобличених кроз посебно штампано издање, примарне изворе за извођаче представљају и сачувани оригинални инструменти, теоријски трактати и практикуми, затим литерарни садржаји, историјски архиви, референце у литератури, часописима, новинским извештајима, као и сачувана писма, дневници, па и најранији звучни записи који недвосмислено потврђују колико је извођачка пракса еволуирала само током последњих сто година.⁸⁹

Историјско информисано извођаштво се већим делом односи на проблематику саме извођачке праксе, укључујући питања импровизације, орнаментације, темпа и осталих елемената интерпретације. Један од циљева истраживања у овој области је и презентовање огромног музичког репертоара који је временом заборављен. Други истраживачки правац је окренут теоријским и филозофским питањима која могу подстаћи нова сазнања.⁹⁰ Врло важан аспект представља и увид у социолошке и политичке прилике државе или регије у којој је настало неко музичко дело.⁹¹ Међутим, уочљиво је да се покрет историјског извођаштва не ослања искључиво на наведене примарне изворе, већ у значајној мери комуницира са савременим, нарочито извођачким схватањима и тенденцијама у оквиру уметничке музике. Због тога заговорници историјски информисаног извођаштва на почетку 21. века настоје да основни принципи овог покрета буду прихваћени од најшире заједнице музичара и интерпретатора, другим речима, да стандардни ансамбли и оркестри са модерним инструментима, приликом извођења репертоара из домена ране музике (па и музичке класике и раног романтизма), прихвате историјску аргументацију у мери у којој је то

⁸⁹ Colin Lawson and Robin Stowell, *The Historical Performance of Music...*, нав. дело, 17.

⁹⁰ Упор. Peter Dronke, "Platonic-Christian Allegories in the Homilies of Hildegard von Bingen" in *From Athens to Chartres: Neo-Platonism and Medieval Thought, Studies of Honor of Edouard Jeaneau*, ed. J. H. Westra, Leiden: E. J. Brill, 1992; Gary Tomlinson, *Music in Renaissance Magic*, University of Chicago Press, 1993.

⁹¹ Colin Lawson and Robin Stowell, нав. дело, 24.

могуће. Неки теоретичари и диригенти сматрају да је то неминовност која ће постати обавезујућа (Хогвуд).⁹²

Ипак, велики уметници попут Леонхарда и Мекгегена сматрали су да се у историјској интерпретацији не могу постављати норме нити строга правила, јер се, ипак, ради о личној креативној *реинтерпретацији*, истина, заснованој на мање-више објективној аргументацији.⁹³ С обзиром на то да је концепт историјског извођаштва у интензивном дијалошком односу са савременим аудиторијумом, чини се да модерне инвенције нису могле бити избегнуте упркос инсистирању на историцизму.⁹⁴ Леонхард је напомињао да се не може бити у праву за сва времена јер ће нова сазнања одредити нове интерпретативне токове.⁹⁵ То, дакле, значи да истраживањима није дошао крај. У неким областима, као што је нпр. однос историјске интерпретације и блиске јој етномузикологије, тек предстоје озбиљнија истраживања.⁹⁶ Очекују се, такође, нова научна сазнања о дубокој међузависности ране музике и етнологије.⁹⁷

Треба истаћи да се покрет историјског извођаштва не односи само на стару музику закључно са бароком. Овај концепт се већ увелико примењује на интерпретацију дела класичног периода и раног романтизма. Оправдање за тако нешто

⁹² Harry Haskel, нав. дело, 195. Кристофер Хогвуд је у једном периоду руководио студијским програмом Историјског извођаштва на Краљевској академији за музику у Лондону. Његова размишљања о општој прихватљивости принципа историјске интерпретације данас имају потврду у постојању два студентска оркестра у оквиру поменутог студијског програма. Поред барокног оркестра са историјским инструментима, постоји и други (барокни) оркестар у којем су заступљени модерни инструменти, који изводи музику стилевима кореспондентним различитом репертоару. „*Мејнстрим* студенти се редовно упућују на студијски програм Историјског извођаштва у форми изборних студија.“ Види Royal Academy of Music, *Prospectus 2011*, 19.

⁹³ Покрет историјског извођаштва је ипак лимитиран. По речима Паула Хиндемита – великог присталице идеје Арнолда Долмеча о историјском приступу интерпретацији ране музике – „Наш дух живота није идентичан са духом наших предака, и због тога њихова музика, макар рестаурисана савршеном техничком перфекцијом, не може имати исто значење за нас као што је имала за њих. Ми не можемо да уклонимо барикаду која раздваја садашњи свет од ствари и радњи из прошлости; симбол и његов прототип не могу коинцидирати апсолутно. Види Paul Hindemith, *A Composers' World*, Cambridge, Mass., 1952, 167–168.

⁹⁴ Упор. Daniel Leech-Wilkinson, *The Modern Invention of Medieval Music: Scholarship, Ideology, Performance*, Cambridge University Press, 2002; Simon Ravens, *The Supernatural Voice: A History of High Male Singing*, Woodbridge: Boydell, 2014; Martha Feldman, *The Castrato: Reflections on Natures and Kinds*, Berkely: University of California Press, 2015.

⁹⁵ Густав Леонхард је дубоко жалио што иза себе оставља велики број својих аудио снимака. Он није желео да буде медијатор између будућих извођача и композитора прошлости. Две године пред своју смрт исповедио је једном свом бившем студенту: „Желео бих да се сви моји снимци претворе у прах.“ Види Jed Wentz, нав. дело.

⁹⁶ Kay Kaufmann Shelemay, “Toward an ethnomusicology of the early music movement: Thoughts on bridging disciplines and musical worlds”, *Ethnomusicology* 45, 2001, 1–29.

⁹⁷ „Етнографија у области извођења ране музике представља могућност истраживања ране музике као живе креативне традиције, а не као неизбежно несавршено огледало изгубљених култура.“ Види Jonathan Shull, “Locating the Past in the Present: Living Traditions and the Performance of Early Music”, *Ethnomusicology Forum* Vol. 15, No. 1, June 2006, 88.

могуће је наћи у ставу Питера Кивија (Kivy) који каже да сваку музику, дакако и рану, треба ставити у одговарајући контекст.⁹⁸

Институционализација и професионализација у оквиру покрета за рану музику

Рана музика је постала предмет организоване музичке едукације у континуираном процесу на преласку из 19. у 20. век. Прве институције јављају се у Паризу: Скола канторум (Schola Cantorum, 1896), затим Шантерс де Сен-Жерве (Chanteurs de St. Gervais), као и Друштво за старе инструменте (Société des Instruments Anciens, 1901). Слично удружење под именом Немачко удружење за рану музику (Deutsche Vereinigung für alte Musik, 1905) јавља се у Немачкој. У Бриселу се појавила Про музика антика (Pro Musica Antiqua, 1933), исте године када и утицајна базелска Скола канторум Басилијенсис у Швајцарској. Од оснивања ове школе наставни силабуси упућују на настојање тамошњих предавача да рана музика постане интегрални део музичког живота свакодневице, као и да професионално музицирање замени дилетантске извођачке стандарде, што ће се остварити након више од пола века.⁹⁹ Важно је нагласити да су се у поменутом периоду, упоредо са првим институцијама, појавила и многа аматерска удружења која су изводила рану музику. Неретко су се таква удружења називала Collegium Musicum, и подразумевала су махом вокалне ансамбле подржане мањом групом инструменталиста. У Немачкој су нарочиту асоцијацију удружења Collegium Musicum имала са тамошњим универзитетима (Лајпциг 1908, Фрајбург 1920). Осим извођаштва, удружења су организовала предавања, између осталог и о раној музици.¹⁰⁰ По узору на ова удружења Паул Хиндемит је основао Колегијум музикум, (Collegium Musicum, 1940) на Јејлском универзитету изводећи махом дела ране музике.¹⁰¹ Из овог удружења су произашли неки врхунски амерички делатници на пољу ране музике.¹⁰²

Као што је већ поменуто, аматеризам је одиграо не малу улогу нарочито у промовисању средњовековног и ренесансног репертоара у другој половини 20. века. Компетентност и врста партиципације варирали су од ансамбла до ансамбла – од

⁹⁸ Упор. Peter Kivy, *Authenticities*, Ithaca – London, 1995.

⁹⁹ Colin Lawson, Robin Stowell, нав. дело, 8.

¹⁰⁰ Harry Haskell, нав. дело, 56.

¹⁰¹ Eckhart Richter, "Paul Hindemith as Director of the Yale Collegium Musicum", *College Music Symposium* 18, 1978, 30.

¹⁰² Noah Greenberg, "Early Music Performance" in Jan LaRue, ed., *Aspects of Medieval and Renaissance Music*, New York, 1966.

рекреативног музицирања које не полаже на академско искуство, до озбиљнијег залагања потпомогнутог професионалним лицима. Аматерске групе нашле су се пред изазовом модернизације јер су неке савремене високошколске институције имале капацитет да едукују музичаре у области ране музике на професионалном нивоу. У неким музичким школама и конзерваторијумима Европе и Америке започело се са курсевима ране музике, тј. певања, свирања, дириговања, итд. Ове институције у новије време настоје да обезбеде посебне инструкције превасходно у домену извођачке праксе барокног доба. У данашње време студентима се једноставно саопштава знање, без потребе да се претходно обави мноштво интерпретативних покушаја и експеримената какве су чинили пионери модерног покрета за рану музику. Извесно је, међутим, „да се активности академске (научне) заједнице за проблеме и методологије извођења ране музике не могу описати као волуминозне.“¹⁰³ Због тога се методологије наставе у овој области још увек уобличавају.¹⁰⁴ Општи период истраживања је добрим делом завршен и из њега је проистекло драгоцено искуство али и систем којим се данас руководе музичке институције међу којима се издвајају следеће: Краљевска академија за музику у Лондону (The Royal Academy of Music), која поседује програм историјског извођаштва;¹⁰⁵ Краљевски колеџ за музику (The Royal College of Music), која нуди мастер из историјског извођаштва и програм на нивоу основних студија;¹⁰⁶ Краљевски северни колеџ за музику у Манчестеру (The Royal Northern College of Music), који поседује програм историјске интерпретације интегрисан у основне програме.¹⁰⁷ Специјалистичке студије нуде конзерваторијуми у Паризу, Холандији и многи други широм Европе. У Сједињеним Америчким Државама програме ране музике има чак двадесет пет музичких институција. Највише стандарде пружају Универзитети у Индијани, Јужној Калифорнији, Конзерваторијум Оберлин (Oberlin Conservatory), као и Џулијардова школа за музику у Њујорку (Juilliard School of Music)

¹⁰³ Tina Chancey, “Voices from the cutting edge”, *Early Music America* 7 (2), 2001, 24–30.

¹⁰⁴ Најновија настојања педагога указују на потребу развоја нових наставних стратегија како би се омогућило преношење суштинских аспеката извођачких стилова студентима који су фокусирани, у овом случају, на рану музику. „Наша намера је да се установи корисна методологија која се односи на истраживање извођачких питања у музици. Ово конституише први корак у формулисању теорије која одређује садржаје и критеријум за креирање одговарајуће наставне литературе у оквиру подучавања/учења историјских стилова музичког извођаштва.“ Види Daniel Mateos-Moreno and Mario Alcaraz-Iborrab, „Grounded Theory as a methodology to design teaching strategies for historically informed musical performance“, *Music Education Research*, 2013, 15, (2), 231–248.

¹⁰⁵ <http://www.ram.ac.uk>

¹⁰⁶ <http://www.rcm.ac.uk>

¹⁰⁷ <http://www.rncm.ac.uk>

на којој је 2009. године инаугурисан програм историјске интерпретације.¹⁰⁸ У целини, рана музика има регуларан статус (мада понегде секундаран) у курикулима неких од најзначајнијих музичких школа у Америци. Међутим, овако „комотан“ начин стицања знања из области историјске интерпретације ране музике не сматрају сви идеалним.¹⁰⁹

Као неопходна литература и врста уџбеника, у овим институцијама се користе писани радови настали у различито време током 20. века. Полазном литературом, осим поменуте Долмечове студије, сматрају се књиге Донингтона и Дарта¹¹⁰. Изузетно важан моменат за проучавање историјски информисаног извођења ране музике представља покретање оксфордског часописа *Рана музика (Early Music)* давне 1973. године, управо са намером да успостави везу између науке и извођаштва.

Рана музика – од алтернативе до мејнстрима

Актуелизација ране музике од шездесетих година 20. века до данас се генерално може довести у везу са динамичним економско-културним развојем западноевропских земаља и Сједињених Америчких Држава у времену након Другог светског рата. Музички феномен, у шта је покрет ране музике прерастао, можда се у већој мери односи на социолошка питања модерне културе нећа на саму музику.¹¹¹ Нове друштвене вредности и слободе, али и технолошке иновације у медијима, допринели су бржем развоју и општој прихваћености ране музике. Разлози због којих се један број музичара окренуо специјализацији у оквиру ране музике, и због чега је широк аудиторијум тако благонаклоно прихватио садржаје и енергију овог покрета, није лако објаснити. Један од разлога је свакако и тај што је огроман број конзумента уметничке музике у другој половини 20. (на супрот оних из 19. века) сматрао да је ново музичко

¹⁰⁸ <http://www.julliard.edu/degrees-programs/music>

¹⁰⁹ „Ово је у извесном смислу ефикасно, али знатно мање лично, и чини се да знање које се стиче као доктрина можда има мању вредност“. Thomas Forrest Kelly, *Early Music: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, 2011, 114

¹¹⁰ Robert Donington, *The Interpretation of Early Music*, London, 1963; *A Performer's Guide to Baroque Music*, London, 1975; *Baroque Music: Style and Performance*, London, 1982; Thurston Dart, *The Interpretation of Music*, London, 1954. За последње четири деценије појавио се невелики број утицајних књига и зборника који се тичу историјски информисане извођачке праксе. Изузетан допринос дали су и Николас Кенион (Nicholas Kenyon, *Authenticity and Early Music*, Oxford, 1988); Мајер Браун и Стенли Сејди (Mayer Brown and Stanley Sadie, *Performance Practise*, London, 1989); Киви, (Peter Kivy, *Authenticities*, Ithaca-London, 1995); Тараскин (Richard Taruskin, *Text and Act*, Oxford, 1995); Арнонкурт (Nicholaus Harnoncuort, *Baroque Music Today: Music As Speech*, 1995); Шерман (Bernard Sherman, *Inside Early Music*, Oxford, 1997), Лосон и Стоуел (Colin Lawson and Robin Stowell, *The Historical Performance of Music: An Introduction*, Cambridge, 1999; *The Cambridge History of Musical Performance*, Cambridge, 2012); Бут (John Butt, *Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance*, Cambridge, 2002); Хејнс (Bruce Haynes, *The End of Early Music: A Period Performance's History of Music for the Twenty-First Century*, Oxford, 2007), и др.

¹¹¹ Thomas Forrest Kelly, *Early Music: a Very Short Introduction...*, нав. дело, 94.

стваралаштво незанимљиво. Не треба превидети ни чињеницу да су се композитори 20. века непрестано надањивали ауторитетом старе музике.¹¹² Тако се рана музика пројавила као нека врста алтернативе тадашњем музичком *мејнстриму*. Међутим, музичари тог алтернативног покрета су још од седамдесетих година 20. века настојали да се област ране музике озваничи. Испрва она није имала име. Термине *рана музика*, *историјска интерпретација*, *аутентична извођачка пракса*, или *аутентични инструменти* музичари су упоредо користили како би изразили све аспекте овог великог феномена.

Покрету је добро дошла популаризација високе културе у земљама попут Енглеске, у којој је нпр. радио, као веома прихваћен медиј, настојао да едукује слушаоце са програмима уметничке музике у којима су уживо наступали и неки реномирани уметници из света ране музике. Манроу је на ББС-ју имао серију предавања о средњовековним инструментима и уопште музици тога доба.¹¹³ Осим тога, многи аматери – музичари могли су да партиципирају на семинарима и радионицама за рану музику, организованим у многим градовима, историјским музејима и дворцима широм старог континента. Током седамдесетих и осамдесетих година, када је овај аспект покрета за рану музику (партиципација аматера) био на врхунцу, представљао је „нехијерархијску мрежу вежбања и свирања која је изван традиционалних концерата и едукацијских структура“.¹¹⁴ С друге стране, чини се да је покрету за рану музику – нарочито од шездесетих година наовамо – добро дошла већа популаризација масовне културе у Европи и Америци. То је утицало на појаву нових идеја у презентовању преткласичне музике у циљу задобијања шире публике. Појавили су се уметници који су изводили средњовековни и ренесансни репертоар на неконвенционалан начин, што је више одговарало експонентима популарне културе. Један од њих био је Дејвид Манроу чија је жеља била да неконвенционалним наступима, с једне стране, широј публици приближи заборављену уметност, а с друге, убеди је да садржаји и поруке у старим песмама њој нису стране.¹¹⁵ Изузетно блиску сарадњу са публиком остварио је, још увек активан, британски састав Краљеви певачи (The King’s Singers) певајући на строго мадригалски начин обраде тада популарних шлагера или хитове Битлса.¹¹⁶

¹¹² „Права традиција није реликвија која је бесповратно нестала; то је жива сила која анимира и информише садашњост...“ Види Igor Stravinski, *Poetics of Music*, trans. Arthur Knoedel and Ingholf Dahl, Cambridge, Mass., 1947, 57.

¹¹³ Elisabeth Roche, “Early Music and the BBC”, *The Musical Times* 120, (1979), 823.

¹¹⁴ Thomas Forrest Kelly, нав. дело, 111.

¹¹⁵ Howard Mayer Brown, „Pedantry or Liberation?“, in *Authenticity and Early Music...*, нав. дело, 48.

¹¹⁶ Beatles Connection/The King’s Singers, EMI 1986.

Светски успех и популарност Краљевих певача био је могућ једино захваљујући великом броју ЛП плоча који је овај ансамбл снимео. Без сумње, кључни фактор успона ране музике у 20. веку био је развој индустрије грамофонских плоча и других носача звука. Једино је дискографије била у стању да нова издања са снимцима ране музике допреми у домове најудаљенијих крајева света. Штавише, у појави великог броја барокних ансамбала дискографске куће су виделе материјалну добит, па су тако у настале специјалне едиције ране музике (Archiv Production, L'Oiseau-Lyre, Harmonia mundi).¹¹⁷ Популаризација је додатно потпомогнута појавом тада новог медија, телевизије, у оквиру чијих програма су уживо наступали ансамбли. Све ове новине дале су огроман импулс и подстицај модерном европском покрету за рану музику у који је, осим музичара-извођача, почео да се укључује све већи број стручњака различитих профила (музиколози, лингвисти, историчари, костимографи, продуценти, менаџери). Покрет ће од седамдесетих година проширити на многе европске земље и додатно учврстити у Сједињеним Америчким Државама, у којој је традиција постојала од раније. Рана музика ће постати предмет интересовања неких музичара у земљама источног блока као што су Источна Немачка, Пољска, Мађарска, па чак и СССР (Естонија), или несврстана Југославија, које су настојале да прате западноевропске токове у култури.¹¹⁸ То ће резултирати појавом и афирмацијом покрета за рану музику у тим земљама и утицати на унапређење (историјски информисане) извођачке праксе.

Некада замена за „озбиљну музику“, овај покрет је у свету уметничке музике остварио продор који би вероватно изненадио многе пионире ране музике с почетка 20. века. Први сигнал који је указивао да модеран покрет ране музике више не мора да се бори за признање представљала је Еразмова награда (Erasmus Prize) која је 1980. године додељена Леонхарду и Арнонкуру за снимке комплетних Бахових кантата.¹¹⁹ Данас овај покрет има добро организовану мрежу широм света, укључујући удружења, институције, часописе. Чињенице говоре да је присуство ране музике у свим сферама уметничке музике (бар када је реч о западноевропским земљама) више него очигледно. Она се постепено позиционирала у свету професионалне уметничке музике, а резултат

¹¹⁷ У овоме је био очигледан финансијско-маркетиншки интерес. Вештим дизајнирањем компакт-дискова, уз ознаку „на аутентичним инструментима“, издавачке куће су успеле да конзументима наметну став да такве интерпретације гарантују потпуну аутентичност. Поједине дискографске куће, попут америчког издавача лондонске Академије за стару музику, отишле су корак даље па су на намотају ЦД-а са Пахелбеловим (Pachelbell) *Каноном* налепили стикер са натписом „аутентична едиција. Чувени *Канон* каквог је Пахелбел слушао“ (“Authentic Edition. The famous Kanon as Pachelbel heard it”). Види Nicholas Kenyon, Introduction: „Some Issues and Questions“ in *Authenticity and Early Music...*, нав. дело, 6.

¹¹⁸ Harry Haskell, нав. дело, 167, 168.

¹¹⁹ Jed Wentz, Editorial, *Early Music*, Vol. xlii, No. 1, Oxford University Press, London, 2014.

тога је едукација на највишем нивоу, извођаштво највишег ранга, и коначно, масовна продукција тонских и видео записа. Мноштво је фестивала фокусираних на рану музику и готово да нема земље у којој се не дешава макар једно окупљање такве врсте. Традиционално су осмишљени тако да понуде неколико концерата са гостујућим уметницима, понекад су тематски, и по правилу укључују једну или више великих продукција са пратећим садржајима – радионицама, предавањима, изложбама (Утрехт, Бриж, Регенсбург, Јорк, Ексанпрованс). Неки фестивали су оперског типа (Бостон, Гетинген), а неки имају велике изложбе старих инструмената, мобилне продавнице књига, нота и осталих публикација.

Сасвим разумљиво, модеран покрет за рану музику био је обележен и одређеним слабостима, што је довело до веће самокритичности чиме је ова пракса у целини унапређена. Некритички зилотизам неких аматера – извођача, који нису надгледани нити кориговани од стране стручних лица (професионалних извођача или музиколога), резултирао је огромном количином снимака са инфериорном музиком и извођењима која немају никакву вредност. Погрешно је било и инсистирање на термину „аутентично“ којим су добрим делом заговорници овог покрета себе изоловали, а у исто време иритирали велики део припадника музичког *мејнстрима*.

Да ли је покрет ране музике успео да музичкој јавности „наметне“ историјску интерпретацију – као модеран приступ интерпретацији ране музике – више није предмет озбиљније дебате. Овај вид извођаштва је на прилично високом нивоу инкорпориран у *мејнстрим* европске и америчке музичке токове, те се он више и не сматра алтернативом.¹²⁰ Ипак, има још много нових изазова и могућности унапређења извођачке праксе:

„Покрет ране музике може опстати једино ако се схватање прве генерације музичара око интерпретације једног дела поново сагледа, ако се открију, студирају и анализирају нови извори.“¹²¹

¹²⁰ Историјски информисано извођаштво ће свој циљ испунити так онда када не буде изоловано од других модела и видова музицирања, тј. када кроз едукацију буде доступно, тј. прихваћено од свих музичара. Упор. Bruce Haynes, *The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*, Oxford University Press, 2007.

¹²¹ Ton Koopman, “There is much to be Done”, *Goldberg* 50, 11–12.

2. ЕЛЕМЕНТИ СТИЛА И ИЗВОЂАШТВА

Средњи век

*Нема назнака континуитета музичког
укуса од средњег века до данас.
(Пејџ)*

Историјска интерпретација музике средњег века, без сумње, представља најтежи могући задатак како за музикологе, тако и за извођаче, и то пре свега због огромне временске удаљености од савремене цивилизације. Та удаљеност научнике и уметнике не ослобађа обавезе да се, колико је то могуће, упознају са потпуно другачијим начином живота у односу на савремени, због чега је тешко разумети и још теже подражавати средњовековну естетику.¹²² До 15. века већина јавних манифестација је детерминисана религијским дискурсом.¹²³ Црквене напеве су певали обични верници, више као молитву а мање као музику. За монахе, најзначајније певаче у то доба, „појање је било у служби сабирања ума, умиривања тела и чула, како би се створила медитативна тишина у којој монах може да чује глас свога Створитеља.¹²⁴ Насупрот томе, данашњи интерпретатори у средњовековној музици неретко траже њену јединствену „атмосферу“ која би опленила и ублажила турбуленцију модерног начина живота. Средњовековни композитори нису писали своја дела само ради слушања. Стварали су их за потребе улепшавања богослужења, ради духовног просветљења верника, а не у сврху концертног слушања музике.¹²⁵ Осим тога, начин на који су третирали текстове – мала или готово никаква звучна резонантност – не представља изазов за модерне слушаоце. Недостатак доказа о томе како се средњовековна музика могла изводити учинила је да свака данашња појединачна интерпретација има карактер личног тумачења. Постоји мишљење да историјска

¹²² „То подразумева познавање места и улоге музике и музичара, свест о различитим стиливима, и пре свега неходан респект према уметности и уметницима тога времена.“ Timothy J. McGee, *Medieval and Renaissance Music - a Performer's Guide*, University of Toronto Press, 1988, 5.

¹²³ То, међутим, никако не значи да су манифестације секуларног типа икада довођене у питање. Упор. Richard H. Hoppin, *Medieval Music*, New York and London: Norton, 1978.

¹²⁴ Christopher Page, “Musicus and Cantor” in *Companion to Medieval and Renaissance Music*, eds. Tess Knighton and David Fallows, London: Orion, and New York: Schirmer, 1992, 76.

¹²⁵ Средњовековна црквена музика на Западу, ипак, није имала неприкосновен статус. Различити видови световног музицирања су с времена на време вршили озбиљне притиске на Цркву. „Становништво је од 12. века било у могућности да слуша много занимљивију музику од оне у цркви.“ Други извор притисака биле су различите народне традиције попут сахрањивања мртвих уз инструменталну музику, или театарне игре у црквама и манастирима, против чега се Црква борила. Види David Whitwell, *Aesthetics of Music in the Middle Ages*, vol. 2, ed. Craig Dabelstein, Whitwell Books, Austin, Texas, 1995, 323, 324.

интерпретација треба да узме у обзир етичка питања, као нпр. нужност подражавања средњовековних моралних, верских и других категорија живљења, како бисмо били у стању да правилно интерпретирамо средњовековну музику.¹²⁶ Вероватно се никада неће отићи даље од пуке претпоставке о неким елементима музике средњег века као што је нпр. ритам одређене композиције, ниво учешће инструмената у литургијској музици,¹²⁷ или вокална техника којом су се певачи служили. Другим речима, није могуће успоставити некакав континуитет музичког укуса, тј. разумевања музике од средњег века до данас. Ипак, извођење средњовековне музике није ствар репродуковања онога што се види на комаду неког сачуваног папира, већ покушај налажења средстава помоћу којих би ова музика на извештан начин „оживела“.

Савремена стилска интерпретација средњовековне музике није могућа без сарадње научника-музиколога и музичара-извођача, али и стручњака из других области као што су етнологија, антропологија, или социологија, чија је стручна делатност фокусирана на средњовековну традицију. Научници неретко имају сасвим опречна мишљења, на пример о начину интерпретације средњовековних песама,¹²⁸ те је, чини се, инвентивношћу и залагањем управо музичара дошло до значајног повратка поменутог репертоара на концертне подијуме. Међутим, за тако нешто било је потребно да се извођачи едукују, мада је сама интерпретација превасходно наслоњена на инвентивност, укус и уметничку имагинацију музичара.

Већ је напоменуто да је један од главних извора за стилско интерпретирање средњовековне музике доступна визуелна уметност. Међутим, да је ослањање искључиво на поменути извор недовољно и понекад несигурно види се на самим гравирама, сликама или таписеријама који могу поседовати реалистичке, али и нереалистичке садржаје или информације. Реалистичке су оне које имају својство савремене фотографске уметности, дакле, лако уочавање свих појава, али и порука. Насупрот томе, у средњовековној уметности, музичари – извођачи, баш као и сами инструменти, понекад су представљени у мање – више шематизованом маниру са

¹²⁶ “The Colonizing Ear: Christopher Page on Medieval Music” in Bernard D. Sherman, *Inside Early Music*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1997, 77.

¹²⁷ Richard Rastall, “Some English Consort-Groupings of the late Middle Ages”, *Music and Letters* 55, 2, April 1974, 193.

¹²⁸ Неслагања музиколога су у извесним ситуацијама имала радикалан исход. Године 1910. два француска музиколога, Жан Бек и Пјер Обри су због несугласица око тога да ли трубадурске транскрипције треба нотирати у ритмичким формулама или не, изазвали један другог на двобој. Види, “You Can’t Sing a Footnote, Susan Hellauer on Performing Medieval Music” in Bernard D. Sherman, *Inside Early Music...*, нав. дело, 50.

нејасним детаљима, неретко и нереалистични.¹²⁹ Многе илустрације из тог времена указују на средњовековне певаче. Историјски докази потврђују да је певање била активност за свакога, независно од друштвеног статуса, година или пола. Познато је да су само мушкарци певали у црквама, што значи да су литургијску музику певали одрасли људи и дечаци. Жене су могле певати једино у женским манастирима. Познато је, такође, да су мушкарци били на местима професионалних музичких намештења, али нека документа говоре да су почев од најраније 14. века и неке жене деловале као министрели,¹³⁰ што упућује на закључак да су световну музику тог раздобља могли певати и жене и мушкарци.

Духовна музика

Основни вокални облик средњовековне црквене музике представља једногласни црквени напев (*plainchant*). Извођење напева за савремене музичаре представља не мали изазов, јер су се црквени напеви, као и начин извођења, у значајној мери мењали током средњовековља а и касније. Због тога ко год жели да се приближи „аутентичном“ стилу извођења једногласних напева мора најпре да одреди време и место у ком је настало конкретно дело, јер не постоји јединствен начин на који су се напеви певали. У разматрању и вредновању овог облика данас се поставља и начелно питање – да ли се црквени напев уопште може сматрати музиком, тј. музичким жанром.¹³¹ Осим тумачења самих манускрипата у интерпретацији може послужити сагледавање спољашњих елемената, тј. услова у којима су се одвијала литургијска сабрања и живот људи у средњем веку у целини.¹³² Један од таквих елемената је и коришћење светлости, тачније употреба свећа. Појци тога времена су неминовно користили свеће које су осветљавале простор око њих, док је већи део просторије био у мраку. Данас, услед коришћења благодети електричне струје, људи су изгубили осећај и навику живљења у мраку. Јер, научити живети у мраку пружа могућност разумевања менталитета људи из прошлости.¹³³ „Људи су од светлости свећа могли да се поуче ономе што је некада била филозофија живота: свећа је живућа светлост, моћна али и

¹²⁹ Vidi James McKinnon, "Iconography", in *Musicology in the 1980s: Methods, Goals, Opportunities*, eds. D. Kern Holoman and Claude V. Palisca, Da Capo Press, New York, 1982, 79–93.

¹³⁰ Timothy J. McGee, *Medieval and Renaissance Music*... нав. дело, 58.

¹³¹ Vidi "Chant, or the Politics of Inscription" in Tess Knighton and David Fallows eds. *Companion to Medieval and Renaissance Music*, London Orion and New York Shirmer, 1992, 101; David Hiley, *Western Plainchant: A Handbook*, Oxford University Press, 1993.

¹³² Упор. Albert Seay, *Music in the Medieval World*, Englewood Cliffs, 1975.

¹³³ Vidi "A Different Sense of Time: Marcel Pérès on Plainchant" in Bernard D. Sherman, *Inside Early Music*..., нав. дело, 38.

крхка као људски живот. Светлост их је подсећала да се она не може користити узалуд, већ да се користи са расуђивањем.¹³⁴ Данас се на богослужењима сијалице увек упаљене и током дана, током дневне светлости, иако многе старе европске цркве и катедрале, грађене према позицији сунца, немају потребу за осветљењем. Неки интерпретатори средњовековне црквене музике сматрају да би црква у којој се пева требало да буде осветљена свећама јер се тиме креира аутентичан угођај у коме не само простор, већ и време бивају поновно осмишљени према старој традицији.¹³⁵ Ово искуство је нешто што представља добар експеримент који доприноси историјски информисаном третирању старе музике.

У сличном маниру се може говорити о употреби микрофона на службама у црквама. Иако је добра озвученост, са једне стране, од велике користи самим верницима, који на тај начин могу знатно боље и јасније да разумеју химнографске садржаје, а са друге комодитет који на тај начин добијају појци, јер не морају да се прекомерно напрежу кроз гласно певање, ипак се употребом микрофона изгубио квалитет пажљивог слушања. Осим тога, појци немају више искуство како да пројекција њиховог гласа испуни сакрални објекат, а да то није пуко преглашавање.

Извођење раних литургијских напева, како показује најранија нотација, више се односи на мелодијско кретање него што је то случај са интонацијом или ритмом који нису нотирани прецизно. Данашњи музичари су навикнути на математичку подељеност времена и бројање приликом музицирања, иако је познато да је ово постало могуће тек од краја 13. века.¹³⁶ То је период у којем је наглашена тенденција рационализације у свим сферама друштвеног живота и науке у развијеним земљама Западне Европе. Тако се крајем 13. века појавио механички сат чију појаву неки доводе у везу са рационализацијом, тј. уређењем питања метрике у музици.¹³⁷

Када је у питању црквено једногласје, интерпретација грегоријанског корала мора да се базира на садржајима самих химнографских текстова. Битно је напоменути да су појци и монаси настојали, нарочито у раном средњем веку, да се у појању доследно држе савета црквених Отаца према којима срце појца треба да се саглашава са оним што ум, тј. уста изговарају. Блажени Јероним каже: “Певај и твори мелодију Господу у срцу свом... Певај Господу не гласом, већ срцем... и нека слуга Христов пева

¹³⁴ Исто.

¹³⁵ Нпр. ансамбли Секвенција (Sequentia), Органум (Organum), Анонимус 4 (Anonimus 4), итд.

¹³⁶ Упор. Paul Fraisser, „Rhythm and Tempo”, in Diana Deutsch, *The Psychology of Music*, Academic Press, New York, 1982.

¹³⁷ Упор. Jacques Le Goff, *Time, Work and Culture in the Middle Ages*, University of Chicago Press, 1980.

тако како би очарао не својим гласом, већ речима које произноси.¹³⁸ Овакви ставови су у складу са схватањима данашњих интерпретатора да извођење једногласног репертоара захтева ништа мању припрему и посвећеност у односу на било који други репертоар. Штавише, ансамбли у просеку проводе више времена у припреми једног озбиљног једногласног програма, него што је то случај са вишегласним делима. У прилог томе говоре потешкоће ансамбала око креирања целокупног вокалног израза и тонске боје при унисоном певању што неретко захтева неочекивано много труда. По речима Кристофера Пејџа (Christopher Page), не само да је неопходно пронаћи певаче са сличним вокалним квалитетима (боја гласа, интензитет), већ и са сличним музичким афинитетима, како би на исти начин разумели и интерпретирали задату акцентуацију, однос између фраза, тј. музичко фразирање у целини. Стабилна интонација је предуслов за постизање вокалног јединства:

„Чиста интонација представља труд како за сваког појединца, тако и за ансамбл. Како бисмо подигли интонацију на највиши ниво, морамо да истражимо начин на који наши индивидуални гласови функционишу најбоље. На пример, често морамо да променимо начин на који један певач изговара или обликује вокале како би у заједничком звучању постигли савршено јединство. Ето где много часова на проби прође!“¹³⁹

Што се ритма тиче, сматра се да је грегоријански напев најбоље изводити у слободном, ораторском ритму базираном на говору.¹⁴⁰ Постизање адекватног вокалног израза на највишем нивоу могуће је само уз поштовање оних елемената који се садрже у самом естетско-музичком коду средњовековних напева: интимност и мистичност, што представља једноставност вишег реда.

Основно питање савремених интерпретатора средњовековне сакралне музике гласи како да литургијски контекст у којем су настали једногласни напеви, али и вишегласна духовна музика, буде замењен контекстом где је слушање музике примарно назначење. Ово комплексно питање разрешавано је на различите начине. Неки ансамбли презентују средњовековну музику у маниру реситала из 19. века и потпуно су убеђени у свој избор. Користе стандардна концертна одела, поклањају се на почетку и крају концерта, изводећи програм са већим бројем нумера (јер су песме из

¹³⁸ Oliver Strunk, “Antiquity and the Middle Ages” у *Source Readings in Music History*, W. W. Norton & Company, New York, London, 1965, 72.

¹³⁹ “The Colonizing Ear: Christopher Page on Medieval Music”, in *Inside Early Music...*, нав. дело, 51.

¹⁴⁰ Ставови научника по овом питању су веома супростављени. Данас се сматра делимично дискредитованим став „мензулариста“ који тврде да „ноте у напеву имају различито фиксирано временско трајање“. Други, пак, сматрају да су све нотне вредности у грегоријанским напевима мање–више једнаког трајања. Види David Hiley, *Western Plainchant: A Handbook*, Oxford University Press, 1993, 373–385.

поменутог периода кратког трајања), док их публика награђује аплаузом после сваке такве нумере. Концерт неретко садржи паузу, и може се завршити бисом. Недостатак оваквог начина презентовања средњовековне музике најчешће је садржан у одсуству тематског јединства (разноврсности), јер све те минијатуре, мање више сличног трајања и сензибилитета, у низању током извођења, постану заморне слушаоцу колико год да су изврсно изведене. После седам или осам сличних песама, тешко је концентрисати се на смисао, а још теже сагледати целину. Други ансамбли наступају дијаметрално супротно. Интерпретацију црквених напева демонстрирају у самим сакралним објектима правећи од „концерта“ праву литургијску реконструкцију, уз коришћење свих расположивих елемената како би дочарали аутентичан средњовековни угођај – од свештеничких одежди, звона, кадионица и путира, до свећа, кађења и ритуалног коришћења воде.¹⁴¹ Овакав начин интерпретације је погодан у случају литургијских драма чијим садржајем је програмска оријентација детерминисана у начелу.

Осим литургијских драма, на сличан начин ансамбли данас изводе процесије, јер је расветљено да је током 12. века, већина органа Леонина и Перотина у париској катедрали Нотр Дам певана уз велику театаралност какву може имати једна црквена процесија.¹⁴² Овакав начин извођења средњовековних напева условљен је сарадњом са црквеним ауторитетима, што понекад представља потешкоћу у реализацији пројекта, тј. концерта.

Спона између наведена два начина извођења средњовековне музике је концепт неформалног концерта који је данас препознат као најадекватнији. Ради се о наступу одређеног ансамбла који је базиран на стилски кохезивном програму у чијем центру је музичко приповедање допуњено поетским или прозним наративом. Успешност оваквог извођења, као што је наведено, лежи у креирању самог програма. Ансамбли настоје да креирају такав програм који је тематски целовит, али који треба да садржи неопходне контрасте. На примеру америчког ансамбла Анонимус 4 може се видети како изгледају ти програми. За свој програм *Љубав је илузија* користили су музику из француског *Монтелије* кодекса из 13. века, док су страдање и жалост Богородице под Крстом искористили у сврху портретисања једне историјске личности, назвавши цео програм *Љиљан и јагње* (*The Lily and the Lamb*). По речима Сузан Хелауер (Hellauer), једне од

¹⁴¹ Најуспешнији ансамбл оваквог начина извођења средњовековне музике из раног периода је Органум, чији је уметнички руководилац Марсел Пере (Marcel Pérès).

¹⁴² Uppor. Craig Wright, *Music and Ceremony at Notre Dame*, Cambridge University Press, 1989.

чланице поменутог ансамбла, читав пројекат има следећи редослед: “Када одлучимо која ће бити тема конкретног програма, прелазимо на тражење и одабир музичких нумера. Тражимо ону музику која ће омогућити континуитет и варијабилност програма, тј. музички текст који ће допринети реализацији и расветљавању одабране теме концерта“.¹⁴³

Може се закључити да поред питања контекста (литургијска реалност – концертни подијум), постоје још два елемента по којем се средњовековна духовна музика разликује од савремене музике писане за концертно извођење. То су структура програма који се изводи и анонимност. Структура једног историјски информисаног програма мора да се базира на чињеници да је на богослужењима у средњем веку (као и данас) честа смена различитих типова напева, те је стога потребно укључити у програм како једноставне песме попут псалама и прокимена, тако и мелизматичне и виртуозне градуале и респонзоријале. Структура програма понекад може бити обогаћена и увођењем вишегласних мотета.¹⁴⁴

Анонимност као стална (мистична) пратиља јавног живота у средњем веку указује на непостојање имена композитора у том периоду. Средњовековни црквени музичари су за разлику од својих данашњих колега компоновали и певали своја дела *Soli Deo Gloria* (Једино у Славу Бога). Управо то је разлог што је тако мали број њихових имена данас познат. Ово се односи и на саме певаче који, упркос извесне позорности, нису били центар литургијске пажње. Како би се солидарисали са њима, данашњи интерпретатори настоје да своје (неформалне) концерте, без пауза, изводе у сакралним објектима, рестаурираним средњовековним холовима или пак концертним салама, где неће бити аплаудирања између нумера, певања „на бис“, наглашеног солистичког певања нити било чега другог што би саме извођаче ставило у центар пажње. Једина права звезда таквог једног програма треба да буде сам програм по себи, тј. музички наратив.

Пред историјску интерпретацију се понекад постављају необични захтеви, попут питања како се данас треба односити, тј. како тумачити извесне средњовековне литерарне садржаје који у савременом друштву нису прихватљиви. Временска удаљеност и модернизација друштва у домену социологије и културе разлог су због чега се извесне друштвене појаве из периода средњег века као добродошле

¹⁴³ Види, “You Can’t Sing a Footnote: Susan Hellauer on Performing Medieval Music”, in *Inside Early Music...*, нав. дело, 45.

¹⁴⁴ Mary Berry, “The Restoration of the Chant and Seventy-five Years of Recording”, *Early Music* 7, 1979, 197–217.

(антисемитизам, различите форме злостављања), данас сасвим другачије третирају. У истом дискурсу, тумачење световних средњовековних песама са поменутиим садржајима ставило је савремене интерпретаторе у необичан, можда чак и незавидан положај. Пошто се у неким од тих песама физичка претња и силовање жена третира(ју) као велика шала, ансамбли са пажњом приступају интерпретацији тих песама. Поменути ансамбл Анонимус 4 са данашње временске дистанце овакве текстове сматра „граничним“ па их при извођењу благо адаптира, о чему посетиоце концерта обавесте појашњењем у концертном буклету. На сличан начин поступају у случају антисемитских стихова у нпр. Перотиновом кондуктусу *Beata viscera*, које напросто изоставе.¹⁴⁵

Најтежа компонента у стилској реконструкцији средњовековне музике јесте експресивност. Како и коју врсту експресивности употребити у тако старој и временски удаљеној музици представља за савремене музичаре изазов од прворазредног значаја. Јасно је да је експресивност квалитет без којег нема никаквог певања. Али, експресивност као стилска категорија има сасвим различиту димензију у различитим вокалним репертоарима. Будући да је људски глас у средњем веку био основно извориште и средство литургијске и световне музике, неопходно је пронаћи експресивност која одговара карактеристикама једног просечног средњовековног гласа. „Теоретичари средњег века тврде да је апсолутни лимит људског гласа две октаве или мање. Од средњовековних певача, сасвим извесно, није се тражило да похађају нешто налик савременим школама за учење певања.“¹⁴⁶

Вероватно најдубље познавање естетике средњовековног појања је исказао музички писац и филолог Кристофер Пејџ. Оснивач и директор једног од најутицајнијих вокалних ансамбала Готски гласови (*Gothic Voices*) указао је на потешкоће око интерпретирања ране литургијске музике од стране модерних певача. Он наглашава различитост савременог начина певања у односу на средњовековни када је црквени певач изграђивао своју експресивност искључиво унутар комплетног модалног система једногласја. Овај (осмогласни) систем, како су сматрали готово сви

¹⁴⁵ “You Can’t Sing a Footnote: Susan Hellauer on Performing Medieval Music”..., нав. дело, 45–46.

Хришћанска химнографија отворено жигосе Јевреје због одбацивања Христа, што се у јавном дискурсу данас данас сматра антисемитизмом.

¹⁴⁶ “The Colonizing Ear: Christopher Page on Medieval Music”, in *Inside Early Music...*, нав. дело, 73.

средњовековни теоретичари, не само да је певачу пружао могућности избора регистра, већ и карактеристично емотивно изражавање.¹⁴⁷

Овакви ставови наводе на закључак да се експресивност не сме градити на основу елемената као што су рубато или вибрато, карактеристични за касније епохе, јер они нису конзистентни ни са једногласом – коју, као што је речено, карактерише једноставност вишег реда – ни са раном полифонијом која је базирана на стриктности трајања тонова и интервалских покрета у том оквиру. У исто време, и рубато и вибрато или било каква емоционалност, у данашњем смислу музичког изражавања, није могућа из простог разлога што је естетика средњовековне музике далеко од било каквог „артизма“, у којем је свака врста оригиналности и уметничког каприса добродошла. То се, извесно, односи и на једногласје и на вишегласје, јер по речима средњовековног музичког теоретичара Жака из Лијежа (око 1325), „различити гласови у вишегласју треба да звуче као да је у питању један глас“, што је преузето из естетике црквеног напева.¹⁴⁸

Говорећи о неопходним претпоставкама у тумачењу средњовековног вишегласја Кристофер Пејџ је констатује:

„Сва полифона музика средњег века се мора певати у савршеној интонацији. Стандарди ансамбла морају бити на највишем нивоу. У већини случајева полифоне композиције се певају тако да у сваком гласу буде по један певач, и то певач који има природан дар за фразирање и способност да врло прецизно прелази с једне ноте на другу. Јасан изговор текста је неопходан. Обраћање пажње на тактичко ‘штимовање’ – проширивање или сужавање интервала ради уметничког ефекта – је од велике важности, а за већину француске, италијанске и франко-фламанске музике до средине 15. века ‘штимовање’, тј. интонација би требало да следи Питагорине принципе. Даље, музика мора бити певана са израженим осећајем за метар, са лаганим транспарентним тоном и (у већини случајева) светлим, чистим вокалима који настају у предњем делу усне дупље.“¹⁴⁹

¹⁴⁷ Christopher Page, *The Summa Musica: A Thirteenth-Century Manual for Singers*, Cambridge University Press, 1991, 118. Пејџ појашњава: „То није нешто што може да се односи на савремене певаче који прочитају текст неког дела, креирају идеју његовог ‘значења’ и потом га преусмере у правцу реализације тумачећи моменат за моментом. Свакако да постоје подаци који указују на то да су у средњовековној монодији композитори умели да одговоре на значење појединих речи у тексту, али кључна разлика између њихове праксе на овом примеру и шта модерни слушалац може интуитивно да очекује је што средњовековни композитор заправо не ‘опонаша’ афективно значење речи неким музичком фигуром за коју он сматра да јој одговара; када он потенцира значење једне или више речи, то чини коришћењем мелодијске формуле или карактеристичног интервалског покрета који је интегрални део општег музичке садржине самог дела.“ Види “The Colonizing Ear: Christopher Page on Medieval Music”, in *Inside Early Music...*, нав. дело, 82.

¹⁴⁸ Исто, 83.

¹⁴⁹ Исто.

Једно од новијих постигнућа у покушају да се одвећ деликатна интерпретација средњовековне музика оплемени другачијим садржајима познато је под појмом *укрштање* (*crossover*). Оно у суштини представља комбинацију два различита, понекад веома удаљена музичка стила. Резултати постигнути *укрштањем* указују на свесно превазилажење стандардне праксе музицирања засноване на једном или више извора у оквиру јединственог културно-историјског контекста. Штавише, ова пракса неретко доноси „тотално присвајање другог идентитета, или бар равноправну замену идентитета, које заправо као такве готово и нема.“¹⁵⁰ Најбољи пример ове праксе представља водећи француски ансамбл за извођење средњовековне музике Органум, чији је оснивач Марсел Пере (Pères) у покушају да оживи ране римске и миланске црквене напеве изабрао да сарађује са неколицином музичара који не припадају западној традицији ране музике. То се пре свега односи на Ликургоса Ангелопулоса, православног грчког протопсалта са којим је ансамбл Органум направио неколико пројеката, звучно их реализовавши на компакт дисковима. Пере је мишљења да је византијско појање имало знатан утицај на западно појање током читавог првог миленијума, због чега је у својим интерпретацијама увео исон и украшавање тонова типично за Источне цркве.¹⁵¹ Због тога се чини, каже Иван Муди, да је „византијски идентитет потпуно присвојен од стране ансамбла Органум.“¹⁵²

Осим византијског „искуства“ Марсел Пере се позабавио дубоким везама између данашњих корзиканских религијских песама и заборављене ране сакралне музике латинског обреда. Како би своје закључке „материјализовао“ звуком, ангажовао је корзиканске фолк и црквене певаче што је имало драматичан ефекат на звук ансамбла. Осим поменутог ансамбла, и други раномузички ансамбли су укључивањем уметника (не ретко и фолк певача) из источних земаља као што су Бугарска или Турска постигли значајне резултате кроз праксу *укрштања*.¹⁵³ Иако коначан резултат делује више него убедљиво, треба напоменути да се он може дистанцирати од прецизности историјски информисаног извођаштва, понајпре зато што се уметници у оваквом експерименту превасходно ослањају на личну интуицију и афинитет.

¹⁵⁰ Ivan Moody, “Assuming Identities”, *Early Music*, Vol. xli, No. 1, Oxford University Press, 2013, 49–50.

¹⁵¹ Bernard D. Sherman, “A Different Sence of Time: Marcel Peres on Plainchant” у: Bernard D. Sherman, *Inside Early Music*, нав. Дело, 33–34.

¹⁵² Ivan Moody, нав. дело.

¹⁵³ Исто.

Световне песме

Значајнији развој средњовековних световних песама у Западној Европи започиње у ери Карла Великог (8. век) отварањем његове дворске школе за архитекте, уметнике, учитеље, литургичаре, музичаре и песнике.¹⁵⁴ По речима Тишлера (Tischler), будући да су се неке класичне песме као и нове латинске певале на поменутом двору, ова нова уметност је почела да буде омиљена и на другим дворовима, у манастирима и у бискупским резиденцијама. „Песме су почеле да рефлектују политичке догађаје, познате херојске приче, забаву и плес; после извесног времена инкорпориране су у литургијске драме, те су почеле са исказивањем не само религијских идеја, већ и идеала дворског живота.“¹⁵⁵ Световне песме су се брзо прошириле у многим европским земљама и постале основа за развој трубадурских песама на окситанском и другим романским језицима, затим труверских на старофранцуском, као и песама минезенгера и мајстерзингера у средњој Немачкој.¹⁵⁶ Овом типу песама припадају и кантиге Светој Марији на галиканско-португалском језику, енглески кароли, италијанске лауде и друге које су стваране и певане у периоду од 9. до 15. века. То су једногласне песме или строфе са мелодијом. Чак и тако једноставне ове песме представљају скуп различитих проблема за данашње интерпретаторе, али и издаваче.

Средњовековна поезија је пуна симбола којих модерни извођачи, упоредо са радом на техници извођења, морају бити свесни и штавише, разумети их. Ту су и историјске референце о делу, затим изговор, метрика, версификација, питање модуса, као и темпа, динамике, учешћа инструмената, вокалне технике, орнаментације са импровизацијом и свакако ритма.¹⁵⁷ Неки од ових проблема нису решиви, и то су најчешће питање ауторства, датума, али и учешће инструмената. Друга пак питања довела су до не малих контроверзи, посебно питање односа поетског језика (метрике) и музичког ритма без којег би извођење поменутог репертоара било потпуно нејасно.¹⁵⁸ Наиме, данашњи интерпретатори средњовековних песама један од највећих изазова виде управо у самом ритму који у старим манускриптима није одређен нити назначен

¹⁵⁴ Види Donald J. Grout and Claude V. Palisca, *A History of Western Music*, J. M. Dent & Sons Ltd, London, 1988, 83.

¹⁵⁵ Han Tischler, “The performance of medieval songs”, *Revue Belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, Vol. 43, 1989, 225–242.

¹⁵⁶ Упор. *Singing Early Music: The Pronunciation of European languages in the late Middle Ages and Renaissance*, edited by Timothy J. McGee with A.G. Rigg and David N. Klausner, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 2004.

¹⁵⁷ Упор. Timothy J. McGee, *The sound of medieval song: Ornamentation and vocal style according to the treatises*, Clarendon Press, Oxford, 1998.

¹⁵⁸ Han Tischler, нав. дело.

јер је овај репертоар већином настао пре увођења мензуралне нотације.¹⁵⁹ Због тога једни сматрају да не-метрички, слободан ритам најбоље одговара трубадурским и већини труверских песама. У интерпретацији врских певача при таквом, слободном ритму, средњовековна песма може звучати заиста оригинално. На другој страни, има интерпретатора који управо метар и ритам стављају у први план сматрајући да се без њих ни поетска ни музичка структура не могу правилно разумети.¹⁶⁰ Штавише, и хармонска (модална) анализа постаје неизвесна. Самим тим, извођач неће бити у стању да донесе одговарајућу интерпретацију. Мора се имати на уму да чак и при ритмичко-метричком концепту принцип флексибилности пружа извођачу могућности музикалног третирања фраза, тј. конкретне песме.

Свака интерпретација средњовековних песама на неки начин представља компромис између онога што је некада заиста постојало и данашњих концепата који настоје да реконструишу, тј. ревитализују археолошке остатке. Уметницима је данас познато да су трувери често певали на дворовима и како су у начелу могли изгледати дворски комплекси, обеди у њима, одевање дворјана.¹⁶¹ Нису им, међутим, познате околности таквог музицирања – инструментална пратња, свест извођача, акустички услови. Ту су и вокалне могућности, динамика, променљивост темпа, артикулација, односно елементи израза који се односе на квалитете самог певача. Осим тога, непознато је каква је могла бити рецепција тих песама код слушалаца, не само музике, већ и поезије; какво је било образовање публике и каква су им била очекивања (врло могуће радикално супротна од очекивања модерне публике). Сваки извођач средњовековне музике мора да буде упознат са свим овим појединостима. Због тога је погребно да интерпретатори истражују у оквиру конкретне партитуре, тј. записа, одреде начин употребе инструмената и начин тумачења текста и музике, односно динамике, темпа, артикулације које су упућени свести, образовању и очекивањима модерних слушалаца, док настоје да остану што је могуће ближе историјској епохи из које дело долази. Одговор на питање како историјски тачно тумачити средњовековне песме не лежи ни у академизму нити у претераној лежерности. Сасвим је извесно да средњовековна „публика“ није уживала у песмама које су певане без експресивности¹⁶² мада у манускриптима нема наговештаја промене темпа, артикулације, или динамичког

¹⁵⁹ Upor. Hendrick Van der Wert, *The Chansons of the Troubadors and Trouverès*, Utrecht: A. Oosthoek, 1972; Daniel Leech-Wilkinson, *The modern invention of medieval music...*, nav. delo.

¹⁶⁰ Проблем се односи и на тумачење једногласних црквених напева. Види фн. 136.

¹⁶¹ Upor. Fletcher Collins, *A Medieval Songbook: Troubadour and Trouvère*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1982.

¹⁶² Концерти модерног типа нису постојали до 16. века.

нијансирања, као што нема назнаке за улогу инструмената, за неопходне предзнаке и др. То је отуд што је пракса средњовековног бележења музичких садржаја била устројена на начин према коме елементи извођаштва нису експлицитно навођени, јер су се просто подразумевали. Због тога је потребно да савремена нотна издања средњовековних песама садрже барем четири интерпретативна елемента: форму, ритам, предзнаке о версификацији, како би били својеврсни водичи на путу историјски информисаног извођења поменутог репертоара.¹⁶³

Модерни интерпретатори средњовековних песама, ослањајући се допринос претходних генерација, равноправно са другим изражајним средствима укључују и оријенталне елементе из арапске музике. Уплив ових елемената у лирске песме средњег века дошао је из муслиманске Шпаније и готово у исто време из контаката које су Запад и Исток остварили током првог крсташког похода на Свету земљу. „У касном 11. веку морешки певачи – поете су се повремено чули на северним дворовима Кастиље и Леона, Наваре и Арагона, и са својим напредном теоријом метрике и праксе инспирисали су своје хришћанске колеге. Један од тих био је Вилијам IX, принц од Аквитане, који се приликом посете својих рођака у Шпанији упознао са њеном лирском уметношћу и постао познат као први трубадур и патрон трубадурима.“¹⁶⁴ Утицај медитеранске, оријенталне музике се нарочито односи на украшавање мелодија које модерни извођачи ових песама чине, као и на импровизацију. Тимоти Мекги сматра да „део рани репертоар захтева орнаментацију.“¹⁶⁵ Импровизаторски поступак се нарочито односи на дугачке, мелодијски развијене интерлудије који, према блискоисточном искуству, претходе строфама песме. Мекги у импровизацији види један од кључних елемената стилског извођења средњовековних песама, јер, како каже – „игнорисати импровизацију значи скрнавити ову уметност у значајној мери.“¹⁶⁶

Иако међу научницима постоје неслагања око нивоа заступљености оријенталне музике у средњовековним песмама и играма, управо су извођачи ти који су допринели да источњачки инструменти али и источњачки начин свирања, донекле и певања, постане незаобилазни део модерне праксе извођења средњовековних песама. Оправданост оваквог поступка може се довести у везу са минијатурама из манускрипта

¹⁶³ Uppor. Hendrik Van der Werf, *The Chansons of the Troubadours and Trouveres: A Study of the melodies and Their Relations to the Poems*, A. Oosthoek, Utrecht, 1972, 39, 44; John Stevens, *Words and Music in the Middle Ages : Song, Narrative, Dance and Drama, 1050-1350*, Cambridge University Press, 1986, 413–504.

¹⁶⁴ Han Tischler, наведено дело, 227–228.

¹⁶⁵ David Fallows, “Early Playing”, *The Musical Times*, Vol. 127, No. 1718, 1986, 212.

¹⁶⁶ “Improvisation in the Arts of the Middle Ages and Renaissance” by Timothy J. McGee, rewied by Adam Knight Gilbert, *Speculum*, Vol. 82, No. 2, Medieval Academy of America, 2007, 463–466.

кантига Ел Ескоријал на којима су шпански и арапски музичари свирају заједно.¹⁶⁷ Мада сам није кренуо путем материјализације ове идеје, Рене Клеменчић, један од пионира покрета за рану музику у Европи у 20. веку, песимистички је констатовао да „задовољавајућа реконструкција средњовековне извођачке праксе на чисто научним основама није могућа.“¹⁶⁸

Пуну „оријентализацију“ средњовековних песама инаугурисали су шездесетих година 20. века Минхенски студио за рану музику и његов директор Томас Бинкли. Овај ансамбл је на многобројним аудио снимцима средњовековног репертоара храбро комбиновао европску и блискоисточну музику што је изнедрило нови, иновативни приступ третирању трубадурских песама, насупротив ранијем, академски суздржаном. У том смислу, строфе у трубадурским и труверским песмама контрастирају инструменталним интерлудијима импровизаторског, блискоисточног типа. Бинкли је поставио стандарде који су и данас актуелни у погледу врсте гласова при извођењу средњовековних песама. Насупрот баритонима и сопранима из „романтичне“ праксе, он уводи дечаке-сопране и контратеноре, мада је задржао теноре и баритоне нарочито за певање песама немачких минстрела. Женски гласови нижег регистра се користе нарочито за интерпретације карактерних мушких песама. Песме се певају „равно“, евентуално са дискретним вибратором, свакако не са вибратором карактеристичним за белканто технику певања из каснијих епоха.¹⁶⁹

Ако је делатност Минхенског студија за рану музику дала највећи импулс историјском тумачењу средњовековних песама, онда би оно што је речено за овај ансамбл могло да представља кључ за успешан истраживачки рад на пољу историјски информисаног извођења не само музике средњег века, већ ране музике у целини: „Бинклијев ансамбл је изабрао средњи пут између прихватљиве праксе и иновативних идеја с једне стране, и успешно избалансираних, парадоксалних савремених потреба за модерним звуком и историјском прецизношћу с друге стране.“¹⁷⁰

Језичке специфичности

Питање језика и начин изговора при певању, као што је већ напоменуто, у фокусу је историјски информисаног извођаштва. Сакрална музика средњег века у

¹⁶⁷ John Haines, “The Arabic Style of Performing Medieval Music”, *Early Music*, Vol. 29, No. 3, Oxford University Press, 2001, 374.

¹⁶⁸ R. Clemencic, „Aufführungspraxis mittelalterlicher Musik im 20. Jahrhundert“, *Musica antiqua: acta scientifica*, V, Bydgoszcz, 1978, 29–30.

¹⁶⁹ David Lasocki, “The several lives of Tom Binkley: A tribute“, *Early Music America* 1 (1), 1995, 16–24.

¹⁷⁰ John Haines, наведено дело, 375.

западној цивилизацији је неодвојива од латинског језика. Овај језик је имао важну позицију и у другим сферама друштвеног живота током средњег века, нарочито у образовању. Коегзистирао је са различитим народним језицима Западне Европе. „Будући да су народи говорили латински према њиховим сопственим идиомима, изговор латинског језика се разделио према језицима нација и регија, као и њихових дијалеката.“¹⁷¹

На примеру енглеског и француског језика могу се уочити специфичности које су ови вернакуларни језици имали у односу на латински језик у средњем веку, док поређење са модерним варијантама указује на степен модификације једног истог језика кроз векове.

У Енглеској је латински (богослужбени) језик током раног средњег века изговаран на англикански начин.¹⁷² Након норманског освајања Британије (1066), у Енглеској је наглашено присутан француски језик, што је утицало и на изговор латинског.¹⁷³ На примеру химне Св. Освалда из 12. века, на латинском језику, поред специфичног англиканског изговора, могу се уочити назални вокали (ã, ê) који показују утицај француског језика на изговор латинског.

Hymn to St. Oswald¹⁷⁴

Scep̄triger Oswalde celo terraque sacrate	sɛpt̄ɾɪdzɛɾ ɔs 'walde 'tsɛlɔ: tɛɾ ʔa:ke sa 'kɾa:te
Trans mare Germanis Gallis	trans 'maɾe dʒɛɾ 'ma:ni:s 'galli:s
Fulgescis ab angelis	ful'dʒɛssɪs ab 'ãndʒɛli:s
Et quecumque tuam	ɛt kɛ 'kuŋke tvãm
gens p̄scit opem subit amplam	dʒɛ̃ns 'pɔssɪt 'ɔpɛ̃m 'sybit 'ãmplam
Rex bone prop̄icium nobis	ɾɛks 'bɔne pɾɔ 'pɪtsɪum 'nɔbi:s
regem pete regum	'ɾɛdzɛ̃m 'pete ɾɛgum

¹⁷¹ Потребу стандардизације латинског језика у Европи уочио је још Еразмо Ротердамски. У свом делу *De recta latini graecique sermonis pronuntiatione dialogus*, штампаном 1528. године, он протестује због велике различитости у начину на који се латински језик изговара широм Европе. Настојао је да установи тзв. класичан изговор латинског као норму у читавој Европи, и тај процес је окончан тек почетком 20. века. Унификација унутар римокатоличке цркве је постигнута кроз *Liber usualis* из 1896. године, када је италијански начин изговора латинског језика прихваћен као стандардни. Види: *Singing Early Music: The Pronunciation of European languages ...*, нав. дело, 7.

¹⁷² A. G. Rigg, "Anglo-Latin" in *Singing Early Music: The Pronunciation of European languages ...*, isto, 46.

¹⁷³ Исто.

¹⁷⁴ Исто, 57.

Осим латинског језика, на Британским острвима је током средњег века и домицилни енглески језик другачије изговаран у односу на његову модерну варијанту. Речи попут *all*, *call*, *fall*, које се данас изговарају ə:l, kɔ:l, fɔ:l, изговаране су al, kal, fal. У песми *I haue set my hert so hye* из 1400. године, јасно се уочавају одступања од модерног језика како у домену правописа (спелинг), тако и у изговору. Тако је реч *hart* имала облик *hert*, док је реч *think* писана и изговарана сасвим другачије - *þenk*.¹⁷⁵

I haue set my hert so hye (одломак)

I haue set my hert so hye,	i: hav set mi: he:rt sɔ: hi:
me likyt no love þat lower ys;	me: li:kit nɔ: luv ðat lɔ:wɛr ɪs
and all þe paynes þat y may dray,	and al ðe pæinz ðat i: mai dɾi:
me þenk hyt do me good, ywus	me: θɛnk (h)ɪt do: me: go:d ɪwɪs
me þenk yt do, ywus. (одломак)	me: θɛnk (h)ɪt do: ɪwɪs

Попут енглеског језика, и у Француској је постојала „природна тенденција да се латинске речи изговарају на начин како се и сам француски језик говорио, укључујући изостављање многих консонаната и даљи развитак вокала.¹⁷⁶ На примеру химне *Salve Regina* француског писца с краја 11. века, може се стећи увид у начин на који се изговарао француски латински до 1300. године.

*Salve Regina*¹⁷⁷

Salve, regina misericordie	salve řɛdʒinã mizɛrikɔrdi·e
vita, dulcedo et spes nostra, salve!	vita dyltsedo e spɛ _nɔřra salve
ad te clamamus exsules filii Eve	a _te klãmãmyz ezylez fili·i eve
ad te suspiramus gementes et flentes	a _te sypiřãmy _dzemãntez e flãntez
in hac lacrimarum valle.	in ak lakřimary _vale
Eia ergo, advocate nostra,	ɛdʒa ɛrgo avokatã nɔřra
Illos tuos misericordes oculos	ilɔ _ty·ɔ _mizɛrikɔrdez okylɔz
ad nos converte	ã _nɔ _kɔnvertɛ
et Iesum, benedictum fructum ventris tui,	e dʒezy _benedity _řřyty _vɛntři _ty·i
nobis post hoc exsilium ostende,	nobi _pɔt ɔk ezili·um otɛnde
o Clemens, o pia,	o klãmenz o pi·a
o dulcis Maria.	o dytsi _maři·a

Од необичне важности за разумевање и тумачење језика којим су певали средњовековни трубадури представља тумачење окситанског језика. У питању је

¹⁷⁵ David N. Klausner, “English” in *Singing Early Music...*, нав. дело, 32.

¹⁷⁶ Harold Copeman, “French Latin”, in *Singing Early Music...*, нав. дело, 90–91.

¹⁷⁷ Исти, 100.

дијалект француског језика којим се говорило у Прованси (и данас се говори, али изван домена званичног), као и у Монаку и рубним деловима Италије и Шпаније. У науци се спекулише око тога којим језиком су певали трубадури. Док једни сматрају да је окситански језик (са својих седам дијалеката, укључујући гаскоњски и каталански) представљао норму за писање поезије средњег века,¹⁷⁸ други закључују да регионалних карактеристика одређеног језика код трубадура, изузев у неким случајевима, у начелу нема.¹⁷⁹ Овај поетски језик, под називом *коине* (koiné), сматра се литерарним језиком поезије дворова,¹⁸⁰ у складу са чињеницом да су неки трубадури били племићког порекла, док су други могли то постати.

Окситански језик у средњем веку није имао назалне вокале као што је то случај са француским језиком. „Старо окситанско писмо је у великој мери фонетско; у већини случајева правопис се подудара са начином изговора.“¹⁸¹ Веома позната песма *Kalenda maia* провансалског трубадура Рамба де Вакијераса служи данашњим певачима средњовековне музике као пример упознавања са старим окситанским језиком, као и начином на који се он некада изговарао.

Kalenda maia (одломак)¹⁸²

Kalenda maia	kalenda maja
Ni fuelhs de faia,	ni fyɛlz de faja
Ni chans d'auzel ni flors de glaia	ni tʃanz dawzɛl ni floʁs de glaja
Non es que'm plaia,	nun es kem plaja
Pros dona gaia,	pʁos dona gaja
Tro qu'un isnel messatgier aia	tʁo kyn iznɛl mesadzɛʁ aja
Del vostre bel cors, qui'm retraia	del vɔstʁe bel kɔʁs kim retraja
Plazer novel qu'amors m'atraia	plazɛʁ nuvɛl kamɔʁs matʁaja
E jaia	e dzaja
E'm traia	em traja
Vas vos, domna veraia,	vas vos domna vɛʁaja
e chaia	e tʃaja
De plaia	de plaja
'L gelos, anz que'm n'estraia.	ldzɛlos ants kem nestʁaja

¹⁷⁸ Beata Fitzpatrick, „Catalan“ in *Singing Early Music...*, нав. дело, 123.

¹⁷⁹ „Од најранијих сачуваних дела трубадури су користили јединствен поетски језик који се у Европи сматрао природним језиком лирске поезије, баш као што су други језици сматрани једнако погодним за изражавање других литерарних жанрова.“ Види Robert Taylor, „Occitan“, in *Singing Early Music...*, нав. дело, 104.

¹⁸⁰ Beata Fitzpatrick, нав. дело, 122.

¹⁸¹ Robert Taylor, нав. дело, 105.

¹⁸² Исти, 115.

Инструментална музика

У поређењу са вокалном музиком, особито религиозном, инструментална је сачувана само у траговима. Разлог томе лежи у чињеници да инструментална музика средњег века напосто није бележена.¹⁸³ Сачуване су извесне италијанске, француске и енглеске игре познате као салтарело, трото, дуктија, бранла, естампида, и др.¹⁸⁴ Историјско извођење средњовековних игара и плесова незамисливо је без учешћа оригиналних инструмената, односно копија тих инструмената. Многобројне слике, таписерије, илуминације и фреске послужиле су као документована грађа релативно скупој индустрији прављења старих инструмената од средине 20. века. Многи од тих инструмената су поново начињени у том периоду будући да до средине 20. века није постојало интересовање за музику средњег века, бар када је у питању извођачка пракса. На основу поменутих контаката са арапском музиком, и утицаја који је арапска традиција могла имати на европске музичаре, сматра се да је европски инструментаријум обogaћен и неким оријенталним свиралама и нарочито ударачким инструментима. Инструменти су по врсти и начину свирања класификовани у три групе: жичани, дувачки и ударачке.

Од ове мање-више модерне стандардизације важно је напоменути да се, нарочито у касном средњем веку, груписање инструмената вршило на основу њиховог волумена (гласни и тихи). „Инструменти су свирани у комбинацијама у оквиру гласних и тихих група, али инструменти из једне групе никада нису свирани са инструментима из друге, очигледно из разлога баланса“.¹⁸⁵

Међу најзначајније трубадурске инструменте свакако спадају харфа, затим фидел, ребек(а), псалтерион (комбинација харфе и гитаре), дулцимер који се свира палицама, харди-гарди (жице су му закачене за точак који се ручно окреће). Вијела, баш као и фидула и ребека је рани облик виоле, односно виолончела, те се свира држањем на рамену, тј. између ногу. Данашње копије свих ових инструмената поседују искључиво цревне жице. Од дувачких инструмената који се данас користе најзаступљенији су флаута, блокфлаута, фрула, гајде, гемсхорна (крављи рог), корнамузе, итд. Већина ових инструмената имају варијанту за сопран, алт, тенор и бас деоницу. Ударачки инструменти су изворно прављени од шупљег дебла, глине, или

¹⁸³ Исти третман је инструментална музика имала у Византији.

¹⁸⁴ Упор. Christopher Page, *Voices and Instruments of the Middle Ages*, Berkeley: University of California Press, 1987.

¹⁸⁵ Timothy J. McGee, *Medieval and Renaissance Music ...*, нав. дело, 63.

метала, и покривени кожом водених животиња. То су цимбал, тријангл, тамбурин (користиле су га углавном жене) и разна звона.¹⁸⁶

Од неевропских инструмената који се у историјској интерпретацији музике средњег века могу наћи у једном ансамблу су уд (арапска лаута без прагова), камења (врста виолине), нај (врста флауте), рабаб (фидула), тарабука, марокански бендир, и др.

Средњовековни певачи који су сами себе пратили на неком од инструмената много пута су били инспирација сликара и гравера, и с правом се може поставити питање да ли је икакав инструментални ансамбл уопште пратио певаче, да ли је правио било какав интерлудијум.¹⁸⁷ Музички извори, тј. манускрипти нам кроз нотацију саопштавају једино мелодију песме. То значи да је креирање инструменталног учешћа чист имагинативни поступак који се базира на импровизацијама. Многе могућности стоје на располагању, од једноставног певања строфа од стране једног певача до мноштва инструменталног импровизовања. Различити ансамбли су истраживали кроз следеће могућности:

- Свирање лежећег тона (налик дисканту или исону),
- Коришћење одређеног мелодијског мотива као теме за увод или интерлудиј,
- Свирање саме песме онако како се она пева,
- Пратња у виду неке врсте вишегласја, итд.

Инструментална музика средњег века блиско је повезана са плесом, тј. играма тога доба. Кореографија средњовековних игара није сачувана и због тога не може бити од нарочите помоћи савременим инструменталистима.¹⁸⁸ Иако су плесови као вид забаве забележени на оригиналним таписеријама и сликама, оне не показују кореографију нити било коју другу специфичност средњовековне плесне уметности. Оно што је на сачуваним визуелним представама карактеристично није од користи за историјску интерпретацију музике игара поменутог периода (држање тела, држање за руке у колу, позиција стопала и ногу, као и прикази велике групе играча у једној

¹⁸⁶ О свирању на овим инструментима значајну студију је написао Дејвид Манроу под називом *Инструменти средњег века и ренесансе (Instruments of the Middle Ages and Renaissance, Oxford University Press, 1976).*

¹⁸⁷ Упор. Edmund Bowles, "Iconography as a Tool for Examining the Loud Consort in the Fifteenth Century", *American Musical Instrument Society* 3, 1977, 100–121; "Musical Instruments at the Medieval Banquet", *Revue Belge de Musicologie*, 12, 1958, 41–51; Edmund Bowles and Joan Lascelle, *Musical Iconography*, Cambridge Mass. 1972.

¹⁸⁸ Упор. Jan ten Bokum, ed. *De dansen van het trecento*, Utrecht, 1967; Otto Kinkeldey, "Dance Tunes of the Fifteenth Century", in *Instrumental Music*, ed. David Huges, Cambridge Mass. 1972, 3–30, 89–152; Ingrid Brainard, *The Art of Courtly Dancing In the Early Renaissance*, West Newton, Mass., 1981.

линији или у кругу, и мањих група од два или три играча).¹⁸⁹ Сачувани литерарни извори који би подробије саопштили манире средњовековних плесача су малобројни. „Вероватно најјаснији опис корака се налази у Дантеовом *Чистилишту*, где се говори о плесу даме која при кретању једва да помера једну ногу за другом (Come si volge, con le piante strette/A terrae d intra se, donna he balli/E piede innanzipiede appena mette), што значи да су њени покрети изузетно мали, што се разумева као правило дворске етикеције од средњег века па кроз читаву ренесансу.“¹⁹⁰ Данас се сматра прихватљивим да темпо средњовековних игара буде у сагласју са откуцајем срца (60–80 откуцаја у минути), али, како неки сматрају, то се може модификовати у зависности од самог извођења, тј. учешћа конкретних инструмената, начина украшавања, акустичке условљености итд.¹⁹¹

Средњовековна инструментална музика, било да је у служби плесова или песама, нарочити утицај је, чини се, попримила из световне музике која долази из источно- медитеранског басена. Као што је горе наведено, овај утицај који се у Европи ширио још од времена минстрела и трубадура, огледа се у улепшавању мелодија, тј. орнаментацији у целини.

¹⁸⁹ Ingrid Brainard, *Dance Chronicle*, Vol. 15, No. 2 Taylor & Francis, Ltd. 1992, 237–243.

¹⁹⁰ исто

¹⁹¹ Упор, Timothy J. McGee, nav.del, 40.

Ренесанса

*Ми вероватно не бисмо хтели
да чујемо музику коју је
Сикстински хор певао у време Палестрине,
свакако не начин на који су певали.
(Шер)*

Музика се у доба ренесансе (15, 16. век) у значајној мери ослањала на друге уметности, особито визуелну, чија се раскош може довести у везу са цветањем полифоније.¹⁹² Иако се период ренесансе повезује са реконструкцијом класичне уметности прехришћанске епохе,¹⁹³ у ужем смислу, музика ренесансе не представља повратак антици и идејама које је она промовисала, већ продубљивање естетских начела средњовековне музике, започетих вишегласним третманом грегоријанског корала.¹⁹⁴ Класична мисао се у ренесансној музици можда најбоље очитује на примеру Палестринине музике, али у пренесеном смислу, тј. кроз архитектуру. За Питера Филипса (Philips)

„Палестрина има романску грандиозност у свом стилу. Његова музика је прелепо сонорна као велика класична купола или каква друга класична грађевина. Узбудљива је као и што су то и фасаде, заиста велике и масивне, што је он (Палестрина) постигао свесним коришћењем сонорности, савршено избалансиране, како би остварио стамени базични звук“.¹⁹⁵

Међутим, појединци попут Ентонија Рулија сматрају да музика у ренесансној мисли више него јасно одсликава античке принципе. Он каже да је то била музика која се односила не само на ум и образовани интелект, већ и на душу. Писана је да би доносила души здравље, креирала осећај хармоније и благостања, и да би у извесном смислу довела до божанског заноса, у какво је доспео Орфеј.¹⁹⁶

Доминантно је мишљење да се у доба ренесансе фасцинираност музиком односила пре свега на вокалну уметност, док је инструментална пракса била у другом плану. Овакво становиште је у складу са чињеницом да је музика у поменутом периоду

¹⁹² Упор. „The Renaissance”, in *The Cambridge Music Guide*, ed. Stanley Sadie and Alison Latham, Cambridge University Press, 1993, 104.

¹⁹³ „Ова нова ера је пронашла већи део своје инспирације у старим класицима и њиховим вредностима... Ове вредности су посебно фокусиране на људска бића, њихову индивидуалност и њихове емоције, на супрот средњовековном преокупираношћу мистиком и божанством; концепт „хуманизма“, и његова веза са проучавањем старе Грчке и Рима има централно место у учењу ренесансе.“ Нав. дело.

¹⁹⁴ Упор. “The ‘New Art’ of the Fourteenth Century”, in Gerald Abraham, *The Concise Oxford History of Music*, Oxford University Press, 1985, 117–137.

¹⁹⁵ Vidi “Other Kinds of Beauty: Peter Philips on the Tallis Scholars and Palestrina”, in Bernard D. Sherman, *Inside Early Music...*, nav. дело, 126–127.

¹⁹⁶ Упор. Anthony Rooley, *Performance*, Dorset: Element Books, 1990. Рули се позива на флорентинског платонисту Марсилија Фичина (Marsilio Ficino, 1433–1499), чији су коментари били изузетно утицајни.

стварана превасходно за потребе богослужења (мисе, мотети), али и да задовољи интелектуално-уметничке укусе и потребе аристократије и мецена у домену световне музике (мадригал), од којих су неки припадали највишим црквеним круговима.¹⁹⁷ Постоје, међутим, мишљења да је инструментална музика била једнако заступљена у друштву, али, за разлику од вокалне музике, инструментална није бележена. Њен кључни принцип био је импровизација.¹⁹⁸

За модеран европски покрет ране музике ренесансна музика има посебан значај. Она је својим поновним „откривањем“ подсетила музички свет на време у којем није било музичког академизма, у којем је опште партиципирање била главна одлика.¹⁹⁹

Духовна музика

У фокусу истраживања музичара који настоје да интерпретацију дела ренесансне црквене музике на основу историјских података су питања попут величине и састава вокалних ансамбала, могућност транспозиције оригиналног тоналитета, учешће инструмената, и можда најтеже – питање динамике (темпо, артикулација, украшавање). Иако није могуће јасно одредити како су певали хорови у 16. веку, савремени интерпретатори се слажу да се једној вокалној ренесансној композицији не може приступити на исти начин као сличном делу из периода класицизма или романтизма. Важно је, кажу, избегавати стереотипе по којима је довољно направити стандардни хорски ансамбл чији ће звук бити предвидиво познат и сматрати га одговарајућим за потребе интерпретације ренесансне полифоније. Као што је познато, у раним музичким манускриптимa интерпретативне сугестије нису уношене. Без обзира на то, један од најпознатијих интерпретатора ренесансне музике данашњице Пол Хилијер (Hillier), вођа и уметнички директор ансамбла Хилијард (Hilliard) сматра да „ова музика сама по себи дословно садржи све информације које су потребне да се открије њена лепота“. Међутим, чак и када има научних доказа о томе како се у одређеној регији или катедрали могло певати, поједини интерпретатори доступне историјске чињенице донекле ревидирају регулишући извођење на основу сопствених закључака. Хилијер је мишљења да за разлику од касније европске музике која од

¹⁹⁷ „Неки од најбољих музичара, уметника и научника су спонзорисани од стране кардинала из породица Медичи, Есте, Сфорца и Гонзага које су часно управљале Фиренцом, Фераром, Миланом и Мантовом.“ Види Donald J. Grout and Claude V. Palisca, *A History of Western Music*, J. M. Dent & Sons Ltd, London, 1988, 206.

¹⁹⁸ Vidi Andrew Lawrence King “Perfect Instruments”, in *Companion to Medieval and Renaissance Music*, eds. T. Knighton and D. Fallows, London: Orion, New York: Schirmer, 1992, 356–58.

¹⁹⁹ Thomas Forrest Kelly, *Early Music: A Very Short Introduction...*, nav. delo, 46.

романтизма подлеже нормирању својствено академском начину подучавања и извођења, у извођачкој пракси током ренесансе (и касније) није било норми. Не занемарујући оригиналан аранжман ренесансног композитора, он сматра да је свако такво дело могуће адаптирати према доступним средствима (гласовима) који су употребљени ради интерпретације.²⁰⁰

Суштина наведених недоумица се односи на улогу људског гласа као главног „инструмента“ у ренесанси и начин његовог функционисања, како у прошлости, тако и данас. И научници и музичари се слажу да данашњи певачи ренесансног репертоара поседују технику која није постојала пре више стотина година. У то доба, певање се у техничком смислу није разликовало од обичног говора, док савремени начин певања подразумева прецизну поставку гласа кроз неопходну вокалну технику.²⁰¹ Модерни певачи поседују легато начин певања потпомогнут правилним дисањем, као и вибрато, што доприноси масивности и бољој пројекцији гласа. Постоје докази који говоре да су током 16. века у црквама могли певати и веома стари певачи чији гласови нису били свежи, нити довољно покретљиви. Могуће је да певачи, након каријере проведене у црквеном хору, нису марили за интонацију, нити контролу свога гласа. „Ми вероватно не бисмо хтели да чујемо музику коју је Сикстински хор певао у време Палестрине, свакако не начин на који су певали“.²⁰²

Профил певача одређује како квалитет, тако и обим ансамбала који данас изводе литургијску музику ренесансе. Због учешћа квалитетних професионалних певача, вишегласни хор може бројати само десет чланова, колико има Талис Сколарс (Tallis Scholars), најпрестижнији ансамбл за ову врсту музике. Барем двоструко већи број певача – аматера је потребан да би се постигла звучност приближна наведеном броју професионалних певача. Диригент поменутог ансамбла, Питер Филипс високо признање у интерпретацији, најчешће *a cappella* дела ренесансних мајстора, постигао је управо квалитетом певача и технички изузетно дотераним вокалним изразом у потрази за „небеским звуком“. Он и не крије да реконструкција „аутентичног“ звука није његова инспирација, нити допринос покрету за рану музику *per se*, већ, како су то други приметили, „савршено логичан развој енглеске црквено-хорске традиције“.²⁰³

²⁰⁰ Paul Hillier, “There Is No Such Thing as a Norm”, in Bernard D. Sherman, *Inside Early Music...*, нав. дело, 102.

²⁰¹ Vidi John Potter, “Reconstructing Lost Voice’s” in *Companion to Medieval and Renaissance Music*, ed. T. Knighton and D. Fallows, London: Orion, New York: Schirmer, 1992, 311–316.

²⁰² Vidi Richard Sherr, „Competence and Incompetence in the Papal Choir on the Age of Palestrina“, in *Early Music* 22, November 1994, 606–618+620–624+626–629.

²⁰³ Patrick Russill, *Gramophone* 73. 1995, 104.

Филипс показује искреност када каже да је данашњим интерпретаторима непознато како је тачно звучало певање литургијских дела римокатоличке и протестантске цркве.

Он каже:

“Ми можемо да предпоставимо какав је могао бити звук хорова у 16. веку, али докази упућују да би копирање истих било крајње непожељно. Мало је вероватно да је иједан хор у 16. веку имао у једно време групу певача који су били довољно млади да би певали на начин који ми сматрамо идеалним – услови тада нису били толико важни као данас да би се могло експериментисати и изабирати, и управо из тог разлога можемо бити толико храбри да кажемо да мислимо да ми можемо боље.”²⁰⁴

Иако Филипс диригује својим певачима окренут лицем њима, сматра се да хорови у ренесанси, нису нужно морали имати диригенте. Како би били у стању да певају заједно, ослањали су се на пробе, саосећајност у домену стила и, није искључено, знакове које су давали очима.²⁰⁵

Обим ансамбала није зависио само од квалитета певача, већ и од репертоара који се изводио. Има доказа који указују да је Дифај у свом хору у катедрали у Камбреу имао већи број фалсетиста – мушких сопрана у водећој деоници него у алту,²⁰⁶ што свакако није било без разлога.²⁰⁷ С друге стране, неке црквене композиције упућују на веома мали извођачки апарат, где је само једног певач могао певати деоницу (*one-per-part*). Познато је да је Берд (Byrd), веран католичкој традицији у Енглеској, бежећи од прогона проангликанске власти, писао музику лишену свечаног карактера управо за мисе служене у тајности.²⁰⁸ Да је певање „један у гласу“ (данас прихваћена махом од професионалних ансамбала) у време Палестрине могао бити најчешћи начин извођења миса и мотета, укључујући и Сикстинску капелу, показала су новија истраживања.²⁰⁹ Оваква сазнања могу помоћи савременим интерпретаторима у одређивању обима, тј. бројности ансамбла. У сваком случају, не сме се занемарити чињеница да, иако је током ренесансе церемонијална полифона музика постала свечанија, ова музика је „оригинално писана и извођена са осећајем интима и интроспекције, на искуству црквених певача касног средњег века који су певали за себе

²⁰⁴ Peter Philips, “Performance Practise in 16th-Century English Choral Music”, *Early Music*, 6, 1978, 195.

²⁰⁵ Bernard D. Sherman, *Inside Early Music...*, нав. дело, 102.

²⁰⁶ Paul Hillier, нав. дело, 103.

²⁰⁷ Могуће је да се наглашавањем водеће деонице заправо истиче грегоријански корал који је у својим мотетима Дифај често хармонизовао.

²⁰⁸ Види, Joseph Kerman, “William Byrd and Elizabethan Catholicism” in *Write All These Down*, University of California Press, Berkeley, 1994, 77–89.

²⁰⁹ Graham Dixon, “The Performance of Palestrina: Some Questions but Fewer Answers”, *Early Music* 22, 1994, 666–676.

и зарад своје побожности, често без окупљених верника које треба утврдити или анимирати.²¹⁰

Питање састава ансамбла има и једно другачије упориште. У покушају да се приближе „аутентичном“ ренесансном звуку, вероватно највећи изазов за модерне хорове представља питање родног идентитета певача. У време ренесансе сви хорови били су једнородни, тачније мушки. Различите хорске деонице певали су мушкарци својим високим или ниским гласовима. Сопранска деоница је најчешће певана од стране дечака у доби пре мутације. Вишевековна традиција остала је актуелна нарочито у богослужбеној пракси Англиканске цркве, док су у римокатолицизму временом инаугурисани мешовити хорови. Иако има примера стилског интерпретирања у погледу састава хорова, стиче се утисак да се приликом избора певача већина модерних професионалних ансамбала не руководи старијом традицијом. Разлози могу бити различите природе. Неретко се помињу практични разлози као што је немогућност обављања концертних тура са непунлетним особама. Други сматрају да је могуће женске гласове „уштимовати“ по узору на дечачко певање, нарочито кроз рестрикцију вибрата. Женски гласови су добродошли и реалнији у данашње време, сматра Филипс, између осталог и због тога што су се мутације дечачких гласова у 16. веку, како су показала истраживања, дешавале знатно касније у односу на данашње дечаке, што значи да „звук који су тада производили дечаци-сопрани биолошки нама данас није доступан“.²¹¹ Не треба previdети ни чињеницу да плативши улазницу, савремена публика одлази на концерте са жељом да слуша највише извођачке домете, због чега најчешће нема разумевања за техничке несавршености којим се одликује певање дечака. Оно, дакле, што је била естетска норма у времену ренесансе, данас је ексклузивност.

Осим извођачког профила ансамбала, пажња савремених извођача и диригената је усмерена ка правилном тумачењу манускрипата. Иако савремена издања ренесансне вокалне музике јасно одређују тоналитет композиција, то никако не значи да се оне не могу транспоновати у други тоналитет који би био прикладнији конкретном ансамблу, управо певачима у њему. Најчешће се ради о транспозицији за полустепен или цео степен навише (ређе наниже). Томас Талис је *Плач Јеремијин* нотирао у врло ниском регистру, вероватно у складу са великом тугом коју доноси текст. За разлику од тадашње богослужбеног „извођења“, у коме интерпретација у данашњем смислу те

²¹⁰ Roger Bowers, “The Listening List”, *Gramophone* 72, 1995, 6.

²¹¹ Peter Phillips, “The Golden Age Regained” Part II, *Early Music* 8, 1980, 180.

речи није има нарочити значај, савремени ансамбли водећи рачуна управо о више него потребној звучности у концертним дворанама, готово по правилу транспонују овај мотет навише. Генерално, интонација у контексту тоналитета у ренесанси није био фиксиран принцип, већ се разликовала од места до места, можда не у великом обиму, али свакако више него што би се очекивало.

У манускриптима, као што је речено, нема упутстава која би била преко потребна модерним извођачима. У старој музици интерпретација се готово по правилу разилазила са писаном музиком. То се нарочито односило на тумачење незаписаних предзнака у тексту која се звала *musica ficta* („фиктивна музика“).²¹² Певачи су вероватно морали имали уобичајено предзнање о томе када употребити повисилицу, односно снизилицу, које иначе нису прибележене управо зато што се такво искуство подразумевало. Чарлс Розен (Rosen) појашњава да „сам термин *musica ficta* указује да је верзија која заправо никада није зазвучала – чисто модална на папиру – сматрана правом“.²¹³ Како саветује Хилијер, најбоље је пратити упутства издавача, али важно је такође знати шта су у конкретном издању оригинални предзнаци, а шта тумачење издавача.²¹⁴

Манускрипти не садрже ни ознаке за темпо, који је вероватно најважнији елемент у једном музичком делу. Ако се одреди прави темпо, композиција „оживи“. У супротном, десило се оно што је било карактеристично за многе интерпретаторе ране музике током 19. и доброг дела 20. века, који су темпа одређивали на основу естетике музике оног времена у којем су деловали. Чини се да највећи изазов у третману темпа модерни интерпретатори виде у смени ставова мисног ординарујума. За данашње слушаоце иста брзина певања у ставовима са опречном тематиком, као што су *Passus et sepultus est* (Који је страдао и био погребен), и *Et resurrexit* (И који је васкрсао) нема много смисла, јер искључује потребну драматизацију. Верује се, међутим, да су композитори имали у виду један исти темпо кроз све ставове мисе, што је одговарало потребама богослужења. Осим тога, јасно је да неадекватне промене темпа нарушавају базични полифони концепт функционисања гласова. Филипс сматра да благо измењен темпо у ставовима мисе може слушаоцима на концерту пружити могућност лакшег сагледавања контрапунктског третмана основне теме, а самим тим и полифоније као уметности у целини. Овај уметник је критичан према великом броју савремених

²¹² Margaret Bent, “Musica Recta and Musica Ficta,” *Musica Disciplina* 26, 1972, 73–100.

²¹³ Charles Rosen, *The Romantic Generation*, Harvard University Press, Cambridge Mass, 1995, 28–29.

²¹⁴ Paul Hillier, нав. дело, 105.

нотних издања ренесансне полифоније базираних на искуству извођења ове врсте музике у 19. веку. У њима се неретко могу наћи динамичка упутства за интерпретирање одређених пасажа, што се највише односи на убрзавање и успоравање темпа.²¹⁵

Орнаментација, тј. украшавање полифоне црквене музике ренесансе је још једно недовољно истражено поље. На основу аутентичних трактата на ову тему, извесно је да су певачи украшавали мотете у време Палестрине. Истраживања су довела савремене извођаче у недоумицу, јер начин на који се у поменутом периоду наводно украшавало указује на стандарде који данас нису прихватљиви. На основу увида у поменуте списе, Хауард Мејер Браун, закључује да „лош укус није ексклузивно власништво овог века“.²¹⁶ Украшавања су могућа и предвидива нарочито у каденцама, али само у ансамблима са концептом „један у гласу“. У стварности, у данашње време много је примера лошег украшавања, особито од стране савремених певача који негују барокни репертоар, у којем је орнаментација предвидива у значајној мери. Природан начин украшавање је управо онај у којем се додатни тонови не чују као украси. Није искључено да су велики мајстори полифоније кроз извесне композиционе поступке указали на могућност украшавања појединих деоница. Постоје мишљења да извесне „распеване“ линије (особито у водећој деоници) у Жоскеновим мисама „покушавају да ухвате нешто што би указивало на могућност веште импровизације од стране певача. То упућује на другачији приступ у интерпретацији оваквих дела од онога што је данас уобичајено – више импровизаторски начин, а мање свечан“.²¹⁷

Импровизација се углавном доводи у везу са инструментима, што указује на то да су инструменти учествовали у литургијској музици ренесансе. О томе свакако сведоче фреске у сакралним објектима из поменутог времена, као и сликарска ремек-дела. Међутим, ниво заступљености инструмената у доминантно вокалној црквеној музици до данас није разјашњен. Врло је мали број оригиналних композиција са назначеним учешћем инструмената, и то се, разумљиво, пре свега односи на оргуље. Постоје докази на основу којих се може јасно закључити да се инструментална пратња подразумева, иако то није прецизно назначено у рукописима (Исак, Ласо). За данашње интерпретаторе то је питање личног укуса. Могуће је, дакле, један ренесансни мотет,

²¹⁵ „Колико год пута да пробаш, то је веома тешко испоштовати јер се супротставља ономе што полифонија захтева“. Vidi “Other Kinds of Beauty: Peter Philips on the Tallis Scholars and Palestrina“, in Bernard D. Sherman, *Inside Early Music...*, nav. delo, 121–122.

²¹⁶ Howard Mayer Brown, *Embellishing Sixteenth-century Music*, Oxford University Press, 1976, 73.

²¹⁷ James Haar, “Monophony and Unwritten Tradition”, in *Performance Practise: Music before 1600*, eds. H. M. Brown и S. Sadie, Macmillan, London, 1989; Norton, New York, 1990, 260.

или псалме, изводити како *a cappella*, тако и уз инструменталну пратњу. Оваква флексибилност је оправдана ако се узме у обзир чињеница да инструменти у наведеном случају удвајају вокалне деонице. У оба случаја, како сматра Хилијер, музика остаје једнако вредна, карактер је делимично измењен, али није суштински.²¹⁸ Чини се, ипак, да је за велику већину извођача данашњице *a cappella* стил примарни избор.

Из наведеног се може се закључити да је врло тешко утврдити постојање специфичног обрасца помоћу којег би било јасно како стилски тачно изводити духовну музику ренесансе, на начин на који је то могуће одредити за каснију музику. Иако се у новије време дошло до извесних сазнања о аутентичној извођачкој пракси ренесансе, стиче се утисак да су се врхунски светски ансамбли за извођење ове врсте музике, управо њихови уметнички руководиоци, у својим интерпретацијама неретко руководили личним укусом и ставовима. Будући да је аутентичну праксу данас из много разлога веома тешко реконструисати, извођачи се, уз консултовање историјских доказа и информација, окрећу савременим извођачким средствима, управо људском гласу. Са вокално-техничким потенцијалима певача нашег времена, није искључено да савремено извођење духовне музике ренесансе, превазилази очекивања и самих композитора.

Световна музика

Ништа мање значајну улогу од духовне имала је световна музика у ренесанси, садржана понајвише у мадригалу, а у каснијем периоду и у опери. Инструментална музика, о чијој интерпретацији ће потом бити више речи, користила се постојећим записима вокалне музике, али је писана и нова за лауту или инструменте са диркама. У целини, инструментална музика ренесансе представља велико богатство различитих жанрова и стилова световне музике.

Мадригал се појавио у Италији у епохи Арс нова, али је током 16. века његова примарна функција – да се музичком експресијом обогати поезија – достигла највиши ред. Познато је да је такав мадригал поседовао различите врсте изражајности, од исказивања основних људских емоција (љубав, бол), до индивидуалних дескриптивних детаља (појање птица, жуборење). Изгледа да је мадригал представљао велико задовољство како композиторима, тако и певачима који су их изводили, и то је довољан разлог да данашњи тумачи ове музике проникну у њену софистицирану

²¹⁸ Упор. Paul Hillier, *nav.delo*, 104.

естетику за коју неки сматрају да поседује високе нео-платонистичке идеје.²¹⁹ Потребно је, такође, да упознају услове и околности у којима су се мадригали певали. За разлику од сакралне музике намењене читавој тадашњој хришћанској популацији, мадригали су били ексклузивитет аристократије и уског круга интелектуалаца, који су их неретко и сами певали. Због тога преовладава мишљење да мадригали нису певани хорски, већ по један певач у деоници, онако како то данас чине професионални ансамбли. Савремени извори указују да извођење мадригала на неформалним забавама није руковођено диригентима у данашњем смислу те речи, већ одговарајућим спонтаним покретима руку, као и мимиком лица самих певача. На тај начин мадригали су постали театарни, што је у водило ка опери. Учесници су у мадригалима видели забаву, између осталог и због тога што су у понеким ласцивним речима препознавали латентну сексуалност. Текстови ренесанских мадригала су пуни метафора, са алузијама на различите теме, и то је доприносило забави духа. Композитори мадригала су се зато трудили да музика ни по коју цену не наруши ритам и значење поетских текстова.²²⁰

Мадригале изводе певачи са добром контролом гласа, свакако не преволуминозним, којим се граде каријере у свету романтичне опере. Рули, као представник енглеске школе, сматра да то треба да буду певачи избалансираног гласа, мање-више ослобођеног од вибрата, који су способни да певају са великом јасноћом. На другој страни, Италијани су мишљења да се вибрато не сме запоставити, јер је он драгоцен у тумачењу различитих емоција садржаних у тексту једног мадригала, што резултира честим музичким променама.

Мадригал се изводио неретко и као соло песма иако је написан за више гласова. У том случају водећу деоницу изводи певач, док остале свирају инструменти, лаута, вирцинал и сл. О томе како је могла изгледати вокална техника певача у 16. веку, делимично се може стећи увид управо на примеру лауте, краљице инструмената у ренесанси, тј. њеном звучном волумену. Певање се одвијало и интими собног музицирања, што упућује на закључак да певачи нису толико водили рачуна о

²¹⁹ Упор. Gary Tomlinson, *Music in Renaissance Magic*, University of Chicago Press, 1993. Томлинсон сматра да се ове идеје не могу довести у везу са музичким извођаштвом у ренесанси. Супротно мишљење има Ентони Рули, који нео-платонистичке ренесансне идеје доводи у везу са проблемима модерног извођаштва. Упор. Anthony Rooly, *Performance*, Element Books, Dorset, 1990.

²²⁰ Ентони Рули, вођа познатог британског ансамбла Консорт музике (Consort of Musicke), искрен је када каже: „Ми морамо да радимо врло озбиљно да бисмо себе подсетили на све ово, и мислимо да је софистицираност тих убеђења данас врло тешко репродуковати.“ Види „Singing Like a Native: Alan Curtis, Rinaldo Alessandrini and Anthony Rolley on Monteverdi“, in Bernard D. Sherman, *Inside Early Music...*, нав. дело, 152.

волумену и звучности свога гласа, колико о изражајности. Водећи интерпретатори мадригалске музике нашег времена слажу се да приоритет лежи у тумачењу самих речи. Међутим, постоје неслагања око тога да ли је могуће да певачи адекватно изговарају језик који им није матерњи.²²¹ Рад са вокалним педагозима и лингвистима који на матерњем језику подучавају певаче којима тај језик није матерњи, показао се есенцијалним. Ипак, текст у певању не чине само речи, већ и њихово значење и изнад свега емоције које иду уз ове речи. Надаље, познавање структуре и значење поетског текста у мадригалима представља примарни задатак певачима у ансамблу, јер једино на тај начин интерпретација постаје предвидива и јасна.²²²

Као што је случај са извођењем средњовековне музике, многи интерпретатори се окрећу „историјском“ изговору језика, тачније начину говора из времена у ком је одређени мадригал написан. Други опет сматрају да се у извесним случајевима изговор може модернизовати без велике штете по музику и сам текст, што је увек добродошло за слушаоце песама на језику који им није матерњи. Нису сви језици у време ренесансе имали исти степен трансформације. Италијански је имао више дијалеката (најпрестижнији је био Флорентински), и будући да је то био првенствено писани језик, он се, за разлику од француског и енглеског језика, релативно мало изменио до модерног доба.²²³ Нарочито добро је документован начин изговора енглеског језика током 16. и 17. века кроз мноштво трактата које су у том периоду штампани у Енглеској.²²⁴ Према овим изворима речи попут *love*, *hunt*, *heart* су изговаране другачије него у савременом енглеском језику (*luv*, *hunt*, *hɜ:rt*). Поменуте речи присутне су у једној од најпознатијих песама Хенрија VIII *Pastime with good company*. Пример (прва строфа) указује на познато становиште по коме је до 16. века, па и касније, „спеловање речи била мање-више прецизна рефлексија начина на који су изговаране“.²²⁵

²²¹ Иако енглески ансамбли имају најбољу праксу извођења мадригала, јасно је да њихов изговор италијанског језика не може бити ни приближно добар као код рођених Италијана. Док о њима Ерик ван Тасел (Tassel) каже да певају у складу са историјским изворима, за певање водећег италијанског ансамбла Концерто Италијано (Concerto Italiano) тврди да је често далеко од „аутентичности“ али да „њихову велику снагу, у ствари, чини течност италијанског језика. Они могу да певају управо на начин на који говоре за трпезаријским столом“. Види, Eric van Tassel, *The New York Times*, Sunday Arts and Leisure section, 1995, 9 april, 31–32.

²²² О начину на који у свом ансамблу започиње рад на тумачењу једног мадригала Риналдо Алесандрини (Alessandrini) каже: „Пре него што почнемо да вежбамо музику, морамо најпре да урадимо огроман посао како бисмо постигли ‘театрализацију’ самог текста. Наравно, ми видимо сваки мадригал као врсту оперске сцене. Пре музике, покушавамо да утврдимо извештајан ‘театарски’ ритам у самом тексту, изговарамо га, декламујемо и сл. Поједине речи, попут придева, увек је важно истаћи. Те речи су необично важне за изражајност и морају бити изговорене спорије.“ Bernard D. Sherman, нав. дело, 144.

²²³ Gianfranco P. Clivio, “Italian”, in *Singing Early Music...*, 187, 188.

²²⁴ Eric John Dobson, *English Pronunciation, 1500-1700*, Oxford University Press, 1995.

²²⁵ David N. Klausner, “English”, in *Singing Early Music*, нав. дело, 13–27.

Pastime with good company (одломак)²²⁶

Pastime with good company	pæstɪm wɪð gud kʌmpəni
I love and shall until I die.	ɪ lʌv ænd ʃæl ʊntɪl ɪ dɪ
Gruch so will, but none deny;	grʊtʃ so: wɪl bʌt nʌn di:nɪ
So God be pleas'd, so live will I;	so: gɒd bi: pli:zd so: lɪv wɪl ɪ
For my pastance,	fɔː mɪ pæstɑ:ns
Hunt, sing and dance;	hʌnt sɪŋ ænd dɑ:ns
My heart is set	mɪ hɜ:rt ɪs set
All goodly sport	ɔl gudli spɔːt
For my comfort:	fɔː mɪ kʌmfɔːrt
Who shall me let?	hu: ʃæl mi: let

Значајно је напоменути да су управо ренесансни мадригали били репертоар који је први „откривен“ у оквиру модерног покрета за рану музику, захваљујући пре свега едицијама са изабраним мадригалима штампаним у Енглеској крајем 19. и у првој половини 20. века, као и ансамблу Делер консорт који је међу првима стилски изводио музику поменутог жанра.

Познато је да је драматски мадригал, са значајним уделом декламаторског елемента, подстакао развој опере у Италији. Мадригали су временом постали технички захтевнији и могли су да их изводе не више певачи аматери, који су то чинили ради рекреације, већ професионалци у сврху забаве, углавном богатијег слоја у друштву.²²⁷ Како и на који начин су певали певачи у раним операма, како је изгледао оркестар, и каква је била естетика те музике у целини, питања су којима се баве савремени извођачи раног оперског стваралаштва. Чини се да је заједнички став свих експерата на овом пољу да је, као и у случају мадригала, језик најзначајнији елемент: на првом месту је либрето који се потом 'третира' музиком. Ова чињеница је у супротности са оперским традицијама 18. и 19. века, које су наметнуле став (актуелан неретко и данас) да либрето није нарочито важан, већ да је музика та која има апсолутни примат и даје славу певачима.

²²⁶ Исти, 36.

²²⁷ Релативно високе цене улазница у италијанским позориштима, особито у Венецији, указују да је публика највећим делом припадала аристократији. Види, Iain Fenlon, "Monteverdi, Opera and History," in *The Operas of Monteverdi*, ed. N. John Calder, London: and Riverrun, New York: 1992), 11.

Управо су певачи били ти актери на чијим способностима и квалитетима је заснивана и популарисана оперска уметност. Тај нови начин певања је од певача захтевао знатно већу слободу у изражавању и еластичност какве није било у мадригалима. „Да певачи комбинују певање са рецитовањем у једном пасажу, то мора да је био велики шок за њих“ – закључио је Алесандрини у својим разматрањима о извођењу раних италијанских опера. Он сматра да су певачи тога доба користили све могућности својих гласова како би у потпуности одговорили захтевима текста, укључујући вибрато. Артикулација је, извесно, подразумевала портато, рубато, трилере и све остало што се доводи у везу са каснијим стиливима певања.²²⁸

Потврду оваквих ставова могуће је пронаћи у писмима које је потписао сам Клаудио Монтеверди и неким другим документима расветљеним у новије време. Из њих се може закључити да су певачи хваљени због могућности да артикулишу гласом, да подрже глотално певање помоћу којег су могли да изводе виртуозне пасаже, трилирају, певају гласно како би испунили звуком цркву (или неки други простор), или да јасно декламују. Хваљени су, такође, за дискретно музицирање, али и способност да публици измаме сузе.²²⁹ Из Монтевердијевог описа се види да су певачи, као и у данашње време, користили различите стилове. Покретљивост гласа се нарочито ценила, због чега је у техници доминирала глотална артикулација. При глоталном певању, коришћењем меког непца, лако се изводе брзи пасаже којим обилује Монтевердијева или Качинијева музика. Неколико писаца је називало ову технику *dispositione di voce* („диспозиција гласа“), уз образложење да техника пружа гласу могућност агилности и лаке покретљивости.²³⁰ Истина, коришћењем меког непца глас није нарочито волуминозан, за чим није било ни потребе, јер позоришта нису тада била велика као данас. Начелно, волумен какав данас исказују певачи у операма Вердија или Пучинија у ренесанси није био познат, што не значи да се није певало уз коришћење дијафрагме.

Певачи су у време ренесансе почели да користе неке друге технике које ће се касније развити у бароку. О томе сведочи Бахов ученик Агрикола. У својој књизи о уметности певања из 1757. године (која ће у 20. веку постати најпоузданији извор информација о старим техникама певања), он помиње *strascino*, врсту глисанда, нарочито коришћеног уз речи са снажним афектом, попут *piango* („плачем“), или

²²⁸ Bernard D. Sherman, 142–145.

²²⁹ Richard Wistreich, “La voce è grata assai, ma...”: Monteverdi on Singing”, *Early Music* 22, 1994, 7–19.

²³⁰ Robert Greenlee, “*Dispositione di voce*: Passage to Florid Singing.”, *Early Music* 15, 1987, 47–55.

lagrime („сузе“). При оваквом глисанду од певача се очекивало да од једног тона до другог „клизи“ једва приметним кретањем свога гласа. Такође, у периоду између 1580. и 1630. многи италијански композитори су користили *trillo* („трило“) врсту орнамента који не треба доводити у везу са трилером. У питању је врста вибрата који се изводио прилично брзо глоталним начином, или споро коришћењем грудног регистра, као и дијафрагмом. „Трило је понављање једног тона које може бити артикулисан или стакатом, или легато пулсирањем на истој ноти.“²³¹

Као што се види на примеру трила, вибрато је у раној опери сматран начином украшавања. Значајно је поменути да је током већег дела друге половине 20. века, међу диригентима, као и код већег броја певача ране музике преовладало мишљење да читав тај репертоар, укључујући и оперски, треба певати без вибрата. Овакав став је био последица, с једне стране, помањкања примарних извора (до којих се дошло нешто касније), и жеље да се пронађе алтернатива романтичарској традицији, с друге стране. Са данашње тачке гледишта, многи аудио снимци ране вокалне музике из тог периода звуче експериментално, недовољно „аутентично“, иако су извођачи, сасвим извесно, настојали да постигну супротан ефекат.²³²

Наведени елементи стила певања касне ренесансе могу се пронаћи у више аутентичних трактата о техници певања²³³ и могу се сматрати „генералним европским погледом на певање у касној ренесанси“.²³⁴ Ево неколико вредних савета тадашњим певачима:

Певај са устима отвореним само толико као у нормалној конверзацији.

1. Постави тон испред уста. Избегавај певање са задње стране грла и кроз нос.
2. Користи умерени тон. Не форсирај глас.
3. Певај крепким тоном који не осцилира у интонацији, волумену и интензитету.
4. Брзе ноте треба да се изводе јасном артикулацијом. Пасажи са текстом треба да буду артикулисани језиком, док пасажии без текста треба да буду изведени јасно у грлу (Међутим, упозорава Финк/*Finck*, није дозвољено звучати „мекетаво“).
5. Избегавај видне покрете тела током певања.²³⁵

²³¹ Johan Friedrich Agricola, *Introduction to the Art of Singing*, transl. and ed. Julianne C. Baird, Cambridge University Press, 1995, 232, 236.

²³² То на извештајан начин говори о динамичности у оквиру самог покрета ране музике, као и о унапређењу извођачке праксе у настојањима да се испита и реконструише историјска интерпретација.

²³³ Hermann Finck, *Practica Musica* (Wittenberg 1556); Ludovico Zacconi, *Prattica di musica 2 vols* (Venice 1592); Giulio Caccini, *Le nuove musiche* (Florence 1601).

²³⁴ Timothy J. McGee, *Medieval and Renaissance Music...*, нав. дело, 55–56.

²³⁵ Исто

Игнорисање наведених техника из времена позне ренесансе, тј. раног барока, од стране певача новијег доба није водило успеху: „Када се изводи вокалном техником каква се данас учи, рани репертоар делује тромо, неретко резултира флегматичним темпом и чудним фразирањем.“²³⁶ Сличне ставове је имао диригент Алан Кертис (Curtis) чији рад на пољу раног оперског стваралаштва представља изузетно значајан допринос покрету за рану музику. Кертис је био један од оних инвентивних музичара који су вешто комбиновали релевантне историјске информације са сопственом уметничком имагинацијом.²³⁷ Како би документовао свој став да „бескрајна линија“, типична за касни романтичарски оперски стил не одговара Монтевердијевим операма и других стваралаца из тог доба, Кертис је на примеру познате Аријаднине тужбалице *Lasciatemi morire* (*Пустите ме да умрем*) демонстрирао своје инструкције певачима.

„Ако певач изговори текст једноставно, са надахнућем, то може бити потресно, али не мора и да заведе слушаоца. С друге стране, ако текст изговори са великом интензивношћу, уз наглашавање консонаната, као што сматрам да треба: La – **SHA** – te – mi mo – **RIR** – e, резултат ће бити очаравајући. Насупрот томе, чак и ако певач настоји да текст правилно изговори, но научен да се труди око лепоте и боје звука у свом гласу, са нежним легатом, великом волуменом и широким вибратором – LAASCIAAAATEMI-I-I MORI-I-I-RE-E – са, дакле, тако несразмерним волуменом, легатом и вибратором, то не може имати исти ефекат. Слушаоца би могао да одушеви моћан глас Монсерат Кабаље (Monserat Caballe), али не и њен начин изговарања речи, што значи да лепота и експресивност не долазе од гласа, већ од нечег другог.“²³⁸

Једно од питања која до данас нису сасвим решена јесте обим и састав оркестра у раним операма. Наиме, оригиналне партитуре указују само на неколико деоница поверених најчешће гудачима, као и континуо, што указује да се у том случају не може говорити о оркестру у данашњем смислу речи. Специјалисти за рану музику су по овом питању подељени, а њихови супротстављени ставови у музичкој јавности имају облик континуиране дебате. Док једни сматрају да се ауторски записи у партитурама морају

²³⁶ Robert Greenlee, нав. дело, 230.

²³⁷ „По мом мишљењу“, говорио је он, „као и већина људи из света ране музике, данашњи стандардни оперски певачи – са бескрајном вагнеријанском линијом, недостатком артикулације, са волуменом (повремено се граничи са врштањем) и вибратором неопходним за велике сале – не одговарају стилу касне ренесансе, тј. музици која захтева тако суптилну модификацију гласа (...) Ја волим да радим са младим оперским певачима. Резултат тог рада очитује се на самим певачима чији гласови су довољно добри, довољно драматични да би били на сцени, који поседују добру интонацију и контролу над вибратором, као и флексибилност и друге елементе неопходне стилу.“ Види “Singing Like a Native: Alan Curtis, Rinaldo Alessandrini and Anthony Rolley on Monteverdi”, in Bernard D. Sherman, *Inside Early Music...*, нав. дело, 137.

²³⁸ Исто, 138.

поштовати, јер тако скроман удео инструмената у операма није могао бити производ случајности да би се могао кориговати, други стоје на становишту да су композитори као пратњу певачима назначили само музички „скелет“ који је, сходно доминантно импровизаторском духу инструменталне музике ренесансе, био подложен допуњавању, прерађивању, прилагођавању. Алан Кертис, као заговорник прве опције, убеђен је да је оркестарски парт свесно редукован како певачи (са техником која није била бриљантна као у каснијим периодима), не би били надјачани и како би текст могао бити добро разумљив. У предговору сопственог издања Монтевердијеве опере *Крунисање Понеје*²³⁹ Кертис објашњава да је типичан оркестар венецијанске опере тога доба био састављен од три до пет гудачких деоница, неретко са једним инструментом у деоници и гамбом која дуплира басовску линију. Повремено су додавани трубе, корнети, или блок-флауте. Континуо је био састављен од два чембала, и једним до два инструмента из породице лауте, као што је архилаута или теорба (китароне). Овакав оркестар у Монтевердијевим и операма других аутора тога доба, своје пуно звучање има у риторнелу (врсти инструменталног рефрена), док су строфе песама и речитативи, произношени од стране певача, праћени континуом и евентуално једном до две виолине.

Еминентни диригенти попут Арнокура, Јакобса, или Лепара (Leppard) су у својим интерпретација раних опера (многе су забележене на компакт дисковима), оригинални композиторски рукопис који се тиче инструменталних деоница, делимично моделирали, тачније оркестрирали кроз додавање деоница, не прелазећи границе задатог стила. Николаус Арнокур, није имао разумевање за „супер чистунце“, како је назвао Кертиса и друге извођаче са сличним мишљењем, јер „ова врста лојалности према делу не служи интенцијама самог композитора, будући да негира предубеђења на којима је он базирао свој рад. „Једнако је некоректно открити само ‘скелет’ који је написан од стране Монтевердија, као и обући га у неадекватно ‘тело’ из много каснијег периода – као што се често дешава.“²⁴⁰ Оваква и слична мишљења уводе у сложени дискурс инструменталне музике у ренесанси и њену могућу реконструкцију у оквиру савремене извођачке праксе.

²³⁹ *L'incoronazione di Poppea*, Alan Curtis, ed. London and Sevenoaks: Novello, 1989.

²⁴⁰ Nikolaus Harnoncourt, „Ulisse“ in *The Musical Dialogue*, transl. by Mary O' Neill, Amadeus, Portland, Oregon, 1988.

Инструментална музика и импровизација

Недостатак писане музике за инструменте у ренесанси навело је историчаре на закључак да је инструментална музика у односу на вокалну била у другом плану. Новија истраживања су показала да се богата заступљеност инструменталне музике у поменутој историјској епохи не може доводити у питање, као и да кључ за разумевање ове праксе није садржан у питању зашто је тако мало инструменталне музике у ренесанси, већ – шта су инструменти у ренесанси заправо свирали. Недвосмислен одговор указује да су инструменти махом изводили оригиналну вокалну музику.²⁴¹ Такозвани консорти инструмената, састављени од исте врсте инструмената различитих величина (виола, флаута) су свирали вишегласну вокалну музику не само као подршка певачима, већ и самостално. Ово је била уобичајена пракса инструменталне партиципације. Међутим, развој „савршених инструмената“ како су у ренесанси називани хармонски инструменти попут лауте, харфе, и инструмената са диркама, допринео је тумачењу вокалне музике на вишем нивоу. Ови инструменти се често изводили вокална дела као инструменталне соло композиције. Осим тога, хармонски инструменти су били у стању да вокалне деонице једне композиције тумаче на различите начине. Најзначајнији вид био је тај у коме је водећи глас певао солиста, док је остале свирао инструмент. Управо у ту сврху, крајем 16, и почетком 17 века су се појавила многа издања писана за соло глас уз пратњу инструмента, која у суштини представљају вокално-инструменталне аранжмане четворогласних вокалних композиција. Све ово указује на чињеницу да у ренесанси није било лако направити дистинкцију између вокалне и инструменталне музике јер се вокална рутински изводила на инструментима као део редовног инструменталног репертоара. На сличан начин је инструментална музика могла бити певана. О томе говори енглеска пракса по којој је композиција написана за лауту и соло инструмент могла бити изведена од стране лаутисте и соло певача, при чему је певач мелодију „вокализирао“ или се служио солмизационим слоговима.²⁴²

Савремени ансамбли за рану музику практикују различите могућности комбиновања гласова и инструмената. Тако, нпр. у трогласном бургундском шансону Гијома Дифаја (Dufay) и Жила Беншуа (Binchois), у којем је текст исписан само изнад

²⁴¹ Упор. *Performance Practise: Music before 1600*, eds. Howard Mayer Brown, Stanley Sadie, Maximilian, London, 1989, Norton, New York, 1990; *Companion to Medieval and Renaissance Music*, eds. Tess Knighton and David Fallows, Orion, London, Schirmer, New York., 1992; Howard Mayer Brown, *A Performer's Guide to Renaissance Music*, ed. Jeffrey Kite-Powell, Schirmer, New York, 1994.

²⁴² Stewart McCoy, "Edward Paston and the Textless Lute Song", *Early Music* 15, 1987, 221–228.

водеће деонице, инструменти свирају друга два гласа, иако је могуће вокализирати их као у горе наведеном примеру. Овакав пример указује на нешто другачији процес, тј. онај у којем је инструментална музика утицала на развој вокалне. То се види и на примеру четворогласних италијанских фротолоа које вуку порекло од лаутских импровизација на двогласну полифонију.²⁴³ Због тога се фротоле данас изводе као четворогласне *a cappella* композиције или као соло песме уз пратњу лауте.

Ова пракса се наставља све до раног 17. века када долази до појаве чисто инструменталних форми (канциона, соната, токата) у чијој структури се уочава елаборација вокалних елемената. Ово се нарочито односи на сонату („оно што се свира“), насупрот кантати („оно што се пева“). Сазнање да су сви поменути облици настали на основама ренесансне монодије представља поуздан путоказ интерпретаторима инструменталне музике. Потврду оваквог становишта дао је италијански композитор Ђироламо Фрескобалди (Frescobaldi) који је захтевао да се његове токате изводе по узору на мадригале, што је значило да сугерише велику слободу извођачима. Под слободом подразумевао је коришћење афеката (наглашену емоционалност), што је значило да темпо може да варира, да је могуће неке пасаже изоставити и слично.²⁴⁴

Изостављање одређених пасажа, како је поменуо Фрескобалди, указује на висок степен импровизације, доминантан стил инструменталне музике ренесансе. У том периоду партитура је неретко представљала скуп ауторових предлога о томе како би музика могла да се изведе. Значајно је истаћи да је у старој музици импровизација имала једнак статус са писаном музиком и да су добри импровизатори на својим инструментима били високо цењени. Овакав тренд је настављен и у 19. веку у коме су пијанисти одушевљавали не само извођењем писане музике, већ и врсном импровизацијом. Данас је познато да су музичари у ренесанси додавали импровизације скоро свим делима.²⁴⁵ Чини се да је кључно за импровизацију то да уметници, исказујући висок ниво неопходне слободе, остану у границама стила. Осим тога,

²⁴³ W. F. Prizer, "The Frottola and the Unwritten Tradition", in *Studi Musicali* 15, Leo S. Olschki, Accademia di Santa Cecilia, Rome, 1986, 8–12.

²⁴⁴ „Оно што Фрескобалди овим наглашава је чињеница да формална организација дела није стриктно базирана на инструменталним формама, већ је пре копирана од вокалних речитатива који су сами устројени према емоционалном значењу текста. То значи да је емоционална логика у самој структури дела, а не формална.“ Види “Emotional Logic: Andrew Lawrence-King on Renaissance Instrumental Music and Improvisation“, in Bernard D. Sherman, *Inside Early Music...*, нав. дело, 167.

²⁴⁵ „На пример, ако је извођач свирао свиту он би вероватно импровизово прелудијум како би започео свиту. Наравно, има писаних прелудијума, али најбољи извођачи би обично импровизовали свој, који би био дугачак колико и остатак свите.“ Исто, 166.

импровизација се одвија увек у оквиру конкретних мелодијских или хармонских модела које музичари добро познају (мелодија „басаданце“, специфична тема и сл.) и у којима са лакоћом предвиђају могућност веће или мање импровизације. У питању је, дакле, сет правила у оквиру конкретног стила. Оргуљске инструкције ренесанских композитора (Конрад Пауман /Paumann/) дају смернице оргуљашима како да импровизују користећи грегоријански корал, а инструменталистима како да свирају виртуозне соло пасаже на основу вокалне деонице.²⁴⁶

Импровизација представља изузетно важан сегмент извођачке праксе у оквиру модерног покрета за рану музику и предмет је озбиљних теоријских истраживања и практичног изучавања, тј. подучавања.²⁴⁷ Показало се да технику импровизовања није лако усвојити без врсног педагога. На сложеност овог процеса указује, са једне стране, неопходна слобода у свирању, а са друге, познавање композиционог стила. О својим педагошким искуствима на пољу импровизовања Ендрју Лоренс-Кинг каже:

„Ја често подучавам импровизацију, и обично на почетку тражим да се свира слободније. У другој фази тражим контрадикцију – да се свирање, колико је могуће, дотера. Подучавам како каденцирати у оквиру конкретног стила, јер када се крене са импровизацијом, једна од најважнијих ствари је како се зауставити! Заиста је потребна свест о стилу без обзира да ли она долази од вежбања у композицији, анализи или из искуства честог свирања.“²⁴⁸

Нису сви инструменти које данас користе ансамбли за извођење музику 15. и 16. века (нарочито аматерски) ренесансни. Многи су заправо копије барокних инструмената јер се до реконструкције једног броја ренесанских инструмената још увек није дошло. Ренесансна гамба је врло ретка. Модерне копије флаута – укључујући и врло добре пластичне примерке – у већини случајева су копије модела из 17. и 18. века. Неки ренесансни инструменти су запостављени, превасходно зато што их добро могу свирати једино професионални свирачи, и то су: корнет, тромбоне, шалмај и др. Ови инструменти спадају у „гласнију“ категорију, и користе се најчешће у музицирању на отвореном простору, али и великим катедралама. Поменути инструменти су у касној ренесанси били заступљени у великим црквеним композицијама Ђованија Габријелија

²⁴⁶ Thomas Forrest Kelly, *Early Music: A Very Short Introduction*, нав. дело, 81.

²⁴⁷ Imogene Horsley, “Improvised Embellishment in the Performance of Renaissance Polyphonic music”, *Journal of the American Musicological Society* 4, 1951, 3–19; Howard M. Brown, *Embellishing Sixteenth-Century Music*, London, 1976.

²⁴⁸ “Emotional Logic: Andrew Lawrence-King on Renaissance Instrumental Music and Improvisation”, in Bernard D. Sherman, *Inside Early Music...*, нав. дело, 169.

(Gabrieli), Монтеведрија и других.²⁴⁹ У „тишу“ категорију инструмената који су погодни за комбиновање са вокалном деоницом спадају лаута, харфа и слични инструменти из породице жичаних инструмената, као и флаута, крумхорн и сл. Није могуће направити једноставну листу од пет или шест инструмената из доба ренесансе који би били најкориснији савременим ансамблима. Има, међутим, инструмената који су се издвајали популарношћу и који и се данас сматрају кључним за интерпретацију музике 15. и 16. века. То су: лаута, харфа, вијела (фидел), и виола.

У недостатку оригиналних инструмената, тј. копија истих, модерни ансамбли користити адекватне замене које се односе на савремене инструменте. У том случају, свирање на новијим инструментима подразумева адаптиран тон, волумен и стил свирања у складу са историјским инструментом који се замењују. Извођачи се морају упознати са звучним капацитетом сваког појединог историјског инструмента, као и његовим ограничењима. Тимоти Мекги је понудио следећу алтернативу историјским инструментима.²⁵⁰

Историјски инструменти

цитра
 корнет
 ренесансна лаута
 ренесансна флаута
 ренесансна блок-флаута
 ребека
 шалмај
 тромбон/ренесансни секбат
 вијела

Могуће замене

неколико жичаних фолклорних инструмената (мандолина и сл.)
 виолина или кларинет
 барокна лаута
 барокна дрвена флаута
 барокна блок-флаута
 виолина са цревним жицама
 енглеска хорна
 модерни тромбон
 виола са цревним жицама

²⁴⁹ Први модеран ансамбл са поменутиим инструментима био је Лондонски студио за рану музику Дејвида Манруоа, који је још седамдесетих година прошлог века указао како је могао звучати један ренесансни градски оркестар.

²⁵⁰ Timothy J. McGee, *Medieval and Renaissance Music...*, nav. delo, 81–82.

Барок

*Музика без хвале вредних афеката
може се сматрати ништавном,
не представља ништа и не значи ништа
(Матесон)*

Барокна музика је кључни и најважнији сегмент модерног покрета за рану музику. Овакво становиште пре свега заступају професионални извођачи ране музике, јер управо на њима почива интерпретација барокног репертоара, на исти начин на који средњовековна и посебно ренесансна музика представљају кључни репертоар за аматерско музицирање.²⁵¹ Барокна музика заправо никада није сасвим изостала из музичког живота било које наредне епохе. Хендлови ораторијуми, нпр. никада нису изашли из моде, као ни Бахова клавирска музика, или пасије као редован и радо извођен репертоар многих хорова и оркестара. Оно што је покрет ране музике временом „наметнуо“ је редефинисање односа према барокном репертоару као концертном програму. Наиме, познато је да су нпр. клавирски или певачки солистички концерти током већег дела 20. века започињали поједином Баховим прелудијем и фугом, односно аријом неког старог мајстора, који су служили као врста усвиравања/упевавања док се не стигне до „правог“ (најчешће романтичног) репертоара кроз који ће уметник показати све своје квалитете и могућности. Иако је овакав концепт задржан до данас, за протеклих неколико деценија не мали број уметника и ансамбала се определио за извођење концерата са целовитим барокним програмом, што је изузетно прихваћено од стране најшире публике.

Како често наводи Вилијам Кристи, један од најзаслужнијих уметника за афирмацију многих заборављених дела барокне музике, особито француских, кључ за унапређење барокне извођачке праксе представља специјализација. Ако се може судити на основу Кристијевих речи, оно што је до средине 20. века било незамисливо, касније је постало неопходно. Специјализација се не односи искључиво на технику свирања или певања, већ подразумева увид у ширу естетику уметности 17. и 18. века, чији је музика била неодвојиви део. Заједничко музици и свим другим уметностима у

²⁵¹ За разлику од прилика у Србији где је аматерска партиципација у ансамблима за рану музику минимална, у Великој Британији учествовање аматера у јавном музичком животу је на врло високом нивоу. Особе најразличитијих професија, друштвеног статуса и узраста се предају музицирању са великом одушевљењем. Не заостају ни пензионери који често похађају летње курсеве и семинаре за различите историјске инструменте. Многи такви аматери певају у хорovima својих парохијских заједница, нарочито о великим црквеним празницима када се по традицији изводе велика ораторијумска дела Баха и Хендла.

време барока је драма, страст, покрет и реторика. Модерни интерпретатори барокне музике имају данас заједнички став да поменути елементи несумњиво воде ка музичком језику који почива на наглашеним емоционалним афектима, о чему сведочи већина сачуваних трактата и практикума из поменутог периода. Познат је став немачког композитора Јохана Матесона (Matheson) који је тврдио да се „музика без хвале вредних афеката може сматрати ништавном, не представља ништа и не значи ништа“.²⁵² Барокни концепт музичког изражавања заснован на афектима – моралног или емоционалног стања попут туге, мржње, љубави, радости или сумње – произишао је из асоцијације реторике и музике који се доводи у везу са италијанском монодијом. Овај концепт се постепено развио у сложен систем, проширио се на читаву Европу и односио се како на композиторе тако и на извођаче.²⁵³ Музика настала на оваквом принципу била је у стању да покрене слушаоце на одређени степен физичке и духовне трансформације. Интензитет је од особе до особе могао бити различит, у зависности од припадајућег темперамента: флегматичан, сангвиничан, колеричан или меланхоличан.²⁵⁴ Да би постигли жељени циљ композитори и извођачи су користили широк спектар афеката. У свом делу *Musurgia Universalis*, Атанасијус Кирхер (Kircher) појашњава сваки од тих афеката понаособ: *Affectus amoris* (афекти љубави), *Luctus seu Planctus* (жалости или туговања), *Laetitiae & Exultationis* (веселости или усхићења), *Furoris & Indignationis* (беса и љутње), *Commisetationis & Lacrimarum* (сажаљења и оплакивања), *Timoris & Afflictionis* (страха и тескобе), *Praesumptionis & Audaciae* (самоуверености и одважности), *Admirationis* (дивљења).²⁵⁵

У вокалној музици афекти су обично били јасни јер су исказивани самим текстом и драмском радњом. Међутим, исказивање поменутих афеката у инструменталној музици је потпадало под веома стриктан систем правила. Готово сви теоретичари тога доба су добар део својих радова (најчешће насловљен као „страсти“ или „сентименти“) посвећивали категоризацији и описивању сваког појединог афекта. У практичном смислу афекти су довођени у везу са тоналитетом, ритмом, лествицама, дисонанцом, односом интервала, артикулацијом, игром (покретом), инструменталном бојом, формом и стилем. Тако је, нпр. дур испољавао ведар, храбар, озбиљан и

²⁵² Johann Matheson, *Der willkommene Capellmeister*, Хамбург 1739, репринт 1954, 235.

²⁵³ George Buelow, *Music, Rhetoric and the Concept of the Affections: A Selective Bibliography*, *Notes* 30, 1973, 250–259.

²⁵⁴ Colin Lawson and Robin Stowell, *The Historical Performance of Music: An Introduction*, Cambridge University Press, 1999, 30.

²⁵⁵ Исто.

узвишен сентимент, док је мол више указивао на меланхолију, нежна осећања, или чак подилажење.

Музика је потпадала под слична правила као и језик, нарочито она која су исказивана кроз уметност говора због чега су музичка дела у извесном смислу сматрана уметничком формом говора. Као што је један говорник поседовао концепт свог наратива кроз: најаву своје идеје (*inventio*), организацију исте кроз различите делове (*dispositio*), разраду идеје (*decoratio*), и саму презентацију говора (*pronuntiatio*), тако су и музичари компоновали своја дела као да су и сами оратори. Водили су рачуна о семиотици и интонацији управо као да су и сами оратори. Тако је настао читав сет музичких фигура (немач. *Figuren*; итал. *loci topici*).²⁵⁶ „Оне су биле препознатљив ‘код’ на основу ког је музика компонована али и схватана, који је обезбеђивао контекст као и експресивни вокабулар између композитора, извођача и слушаоца.“²⁵⁷ Данас се извесни оригинални трактати на ову тему узимају са опрезом, а новија истраживања су утврдила конвенционалну листу музичких фигура музике 18. века на основу најчешће коришћених фигура, и то у седам категорија: фигуре мелодијске репетиције; фигуре базиране на фугалној имитацији; фигуре начињене на основу дисонантне основе; интервалске фигуре; хипотипотичне (*hypotyposis*) фигуре; звучне фигуре; и фигуре настале тишином.²⁵⁸

У наше време, познавање теорије афеката и реторике у музици 18. века није својствено ни извођачима нити просечним слушаоцима на концертима. С тога је разумљиво што се „историјска аргументација“ у извођаштву не прихвата увек брзо и лако, како од стране самих музичара, тако и публике. И поред тога, модерни интерпретатори барокне музике имају могућност да копирају своје колеге од пре два века и више, тако што ће у својим интерпретацијама комбиновати пуну свест о афектима у једном музичком делу и идентификовати се с њима. У могућности су, дакле, да перципирају све мотиве, фразе и реченице у контексту једне реторичке целине. На то их могу подсетити речи композитора Франческа Ђеминијанија (*Geminiani*), које у исто време на најбољи начин очитују друштвене, моралне и уметничке вредности барокног доба:

„Ја бих посаветовао како композитора тако и извођача који је амбициозан да инспирише своју публику – да најпре буде сам инспирисан; он то неће пропустити да уради ако изабере Дело Генија, ако се сасвим упозна са свим

²⁵⁶ Исто, 168.

²⁵⁷ Исто, 30.

²⁵⁸ John George Buelow, “Rhetoric and Music” in Stanley Sadie, eds., *The New Grove of Music and Musicians*, vol. XV, Macmillan, London, 2002, 795–800.

Његовим Лепотама; и ако је његова имагинација топла и исијавајућа, он сам даје истог узвишеног Духа у свом личном извођењу.²⁵⁹

И други композитори барокног доба саветују извођаче на сличан начин. Јохан Кванц (Quantz, 1697–1773) је често понавља свој став, уз инсистирање да извођач треба да узвиси композиторове интенције, да се потруди да расветли основне страсти у једном делу како би их исказао и да усвоји осећај који је композитор назначио.²⁶⁰ А Карл Филип Емануел Бах (Bach) је одлучан у ставу да ако музичар сам није „дирнут“ оним што свира, он никада неће „дирнути“ друге, што би требало да буде његов циљ.²⁶¹ Све то указује на задатак који стоји пред музичарима-извођачима како би начинили себе „господарима срца својих слушалаца који могу узбуркати или утишати њихове страсти, и пренети их садашњем моменту у тај сентимент“.²⁶² Интересантно је да се и од публике захтевало да на активан начин (на супрот данашњем пасивном) кроз слушање партиципира на јавним извођењима музике. Ако су желели да се разумеју једно музичко дело потпуно, морали су ближе да се упознају са композиторским циљевима и средствима коришћеним у реализацији једног дела, као и да разумеју удео и допринос самих извођача.

У бароку су постојали различити национални стилови или идиоми од којих су свакако најпознатији италијански, француски и немачки. Док су прва два идиома била независна, немачки је препознат као стил у који су у мањој или већој мери инкорпорирани италијански и француски национални музички елементи. Можда најбољи пример овог феномена представља музика Јохана Себастијана Баха која је дубоко прожета управо француским и италијанским идиомима.²⁶³ Сматра се да је природа италијанског језика и начин комуникације на њему на почетку 17. века изнедрила музички стил који се може описати као каприциозан, богат у фантазији и пун изненађења. Сасвим супротан угођај нуди француски стил. Иако је инициран од

²⁵⁹ Francesco Geminiani, *The Art of Playing on the Violin*, London, 1751, reprint 1952, 8.

²⁶⁰ Vidi Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin, 1752, 1789, reprint 1952; engl. prevod London, 1966, 124–125, и 163–231.

²⁶¹ Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen*, Berlin, 1753 и 1762, reprint 1957; engl. prevod New York, 1949, 152.

²⁶² Johann Joachim Quantz, nav. delo, 119.

²⁶³ Бах је у младим данима посетио Хамбург где је у више наврата слушао врло познати оркестар под патронатом локалног аристократе, састављеног махом од француских музичара. То је допринело да Бах „усвоји чврсту основу у француском стилу“ Види *The Bach Reader*, eds. Hans T. David and Arthur Mendel, Norton, New York, 1966, 217. На другој страни, студирањем италијанских концерата на основу Вивалдијевих партитура које је добио, Бах је у знатној мери обогатио свој стил италијанским музичким елементима. Интересантно је да његова музика базирана на италијанском стилу не може да се свира у рапидном темпу по којем су италијански виртуози били познати, вероватно зато што Бах није знао за таква темпа. Види P. Williams, *The Organ Music of J. S. Bach*, vol. 3, Cambridge University Press, 1984, 91–102).

стране Италијана (Жан Батист Лили), њега карактерише извесна формалност, префињена прецизност, као и јасан поредак, али и маниризам (са украсима и детаљно наведеним инструкцијама извођачима и највишим могућим нијансирањем и најмањих детаља). Француска музика је из старине задржала приврженост играчким формама због чега су многа концертна дела, оперске арије, хорови, па чак и црквена музика настали на плесу.²⁶⁴ И док су ова два национална идиома високо цењени на читавом континенту, особито италијански, немачки је критикован. Тако је Бахов савременик, композитор Кванц указивао на сиромаштво немачког идиома: „хармоничан и богат при пуним акордима, али... нити мелодичан, нити чаробан“. Певање и свирање немачких музичара описује једноставно као лоше.²⁶⁵ Неминовно, немачка музика је од око 1650. почела да „користи добре ствари свих видова стране музике“, нарочито француску „деликатност“ и италијанску „виталност“ како би досегао „добар стил који је универзалан“²⁶⁶

Италијански и француски свирачи и певачи су били врло тражени широм Европе и својим извођаштвом ширили су утицаје националних стилова којима су припадали. За данашње интерпретаторе, познавање поменутих националних идиома представља један од основних елемената историјске интерпретације. Није могуће на исти начин изводити дела Вивалдија (Vivaldi), Верачинија (Veracini), Купрена (Couperin) и Шарпантјеа (Charpentier), само зато што припадају истој историјској епохи. Потребно је, дакле, да извођачи „открију индивидуалност свих различитих аспеката националних и регионалних стилова који се односе на композицију, односно извођење репертоара који се обрађује“.²⁶⁷ Мада је поменутих стилова савременом извођаштву унеколико детерминисана експресивност, неопходно је додатно ангажовање у циљу постизања музичког укуса сваког појединачног регионалног идиома. Томе свакако може допринети лична интуитивност извођача, као један од најважнијих атрибута сваког музичара. Многи музичари, нажалост, полагају велику наду управо на личну интуицију, остајући притом незаинтересовани за историјске изворе који су кључни за историјски приступ интерпретацији. Лични интерпретативни доживљај не може бити замена за знање.

Реплике историјских инструмента у интерпретацији барокне музике донеле су сасвим нови акустички угођај. Иако инсистирање на употреби копија не мора да значи

²⁶⁴ Colin Lawson and Robin Stowell, *The Historical Performance of Music*: nav. delo, 43

²⁶⁵ Johann Joachim Quantz, nav. delo, 335–338.

²⁶⁶ Исти, 338–342.

²⁶⁷ Colin Lawson and Robin Stowell, nav. delo, 47.

и загарантован успех у светлу приближавања стилу, јасно је да модеран покрет ране музике почива на концепцији „аутентичних“ инструмената. Више од свега барокни инструменти упућују на контекст у којем је музика настала или због чега је једно дело написано на одређен начин. Историјска интерпретација данашњице управо рачуна на несавршености претеча модерних инструмената. То потврђују речи Џона Бата (Butt): „Налазим да су ограничења аналогна ограничењима за које је композитор знао у своје време, која су на њега можда и утицала да пише музику на одређен начин“.²⁶⁸

Улога нотних издања

Као што је познато, основна улога штампаних нотних издања је презентација мање–више већ утврђених „текстова“, и таква издања у пуној мери презентују управо издавачево схватање једног музичког дела. Са друге стране, читања музичких манускрипата написаних, како се верује, од стране самих композитора, као и раних издања тих дела, указало је на извесне недоследности и контрадикторности, због чега су поједини издавачи фаворизовали нова штампана издања, док су други предност ипак давали манускриптима. Ови процеси су се профилисали почетком 19. века и њихов развој траје практично до данас. У ширем смислу, издање једне барокне композиције не сме да има карактер научне студије која је намењена само једном типу уметника или извођача, нпр. онима који немају искуство са историјски информисаним извођењем ране музике. Као пример таквог приступа могу се поменути издања у којима је басоконтинуо исписан (а не само шифриран као што је то обичај у манускриптима), што је за све већи број извођача специјалиста „на само непотребно, већ и провоцирајући иритантно“.²⁶⁹ Вештији издавачи различите могућности интерпретације, попут пасажа, пунктираних нота или украшавања (што је у бароку било уобичајено и добродошло), стављају изнад линијског система у виду малих нота, у предговору или фусноти, а не у самом нотном тексту јер би то увелико нарушило оригиналну нотацију. Насупрот томе, издавачи барокних опера, нпр. у својим издањима ретко укључују правила украшавања која се од певача очекују нарочито у *da capo* аријама.

За савремене интерпретаторе барокне музике од велике важности је да пре него што формирају јасну идеју о начину интерпретације појединог музичког дела, у

²⁶⁸ „Consistent Inconsistencies: John Butt on Bach”, in Bernard D. Sherman, *Inside early Music, Conversation with Performers...*nav. delo, 177.

²⁶⁹ Caldwell, “Editorial procedures in 18th century music: the needs of the nineties”, in M. Burden and I. Cholij, *A handbook for Studies in Eighteen-Century English Music* vol. VII, Oxford, 1996, 31.

потпуности сагледају издање на основу ког ће дело изводити, разумеју циљеве и намере самог издавача. Такође, значајно је да пронађу она издања у којима су различити примарни извори детаљно испитани. То се односи пре свега на аутограф, релевантне копије аутографа (укључујући засебне оркестарске деонице), скице, аранжмане настале за живота композитора, итд. Извођачи који имају релативно добро предзнање о историјској интерпретацији треба да буду у стању да разликују напомене издавача написане с намером да укажу на композиторове интенције, односно напомене које проистичу из ранијих извора. Поједини извођачи сматрају себе „самодовољним“ у одређивању приступа интерпретацији, док други кроз сугестије издавача очекују помоћ у изградњи интерпретације и то у вези са различитим питањем стила.

Из наведеног се види да у музичком издаваштву које се односи на дела барокне музике не постоји нормираност. Научна критичка издања су се понекад показала као неподесна за тумачење због чега су се појавила тзв. „извођачка издања“. Међутим, ова издања су могла бити оптерећена естетиком времена из ког су долазила, као и могућим предрасудама самог издавача. Време кад су се појавила и била широко прихваћена нека од најекстравагантнијих „извођачких издања“ је средина 19. века.²⁷⁰ Као реакција на „извођачка издања“ појавила су се крајем 19. века и била веома у моди *Urtext* издања („оригинални текст“). Усредсређена на верност изворима, настала је прва таква едиција још 1851. од стране *Bach-Gesellschaft*.²⁷¹ Уртекст издања по правилу садрже оригинални композиторов рукопис (манускрипт, или прво штампано издање), слободна од интервенција издавача, што омогућава извођачима да креирају сопствену интерпретацију на основу оригиналног текста. Међутим, колико год да се овај концепт чинио најидеалнијим за историјску интерпретацију барокне музике, временом се дошло до закључка да су критичке интервенције издавача ипак неизбежне. Од средине 20. века, научници су изражавали велику сумњу у постојање само једног извора сматрајући да у великом броју случајева постоји неколико раних преписа (као нпр. у случају Баховог *Добро темперованог клавира*), који се до извесне мере увек разликују,

²⁷⁰ „Тада су неки прослављени виртуози и учитељи музике једноставно прерадили и осваременили раније публикације како би одговорали органолошким и техничким достигнућима. Таква издања су учинила да музика буде брзо прихваћена од великог броја музичара, али је оригиналан композиторов рукопис био озбиљно нарушен мноштвом непотврђених сугестија упућених извођачима од стране самог издавача (тј. темпо, ознаке, динамика, фразирање, прсторед, педализација). Издања су резултирала обманом извођача јер су посматрали рану музику не очима композитора већ неког сасвим другог.“ Види Colin Lawson and Robin Stowell, нав. дело, 37.

²⁷¹ Сабрана дела Ј. С. Баха

из чега произилази да је готово немогуће утврдити примат само једног рукописа.²⁷² Термин *Urtext* је данас знатно дискредитован захваљујући комерцијализацији читавог концепта непосредно после Другог светског рата. Новија критичка издања су показала неопходност вишенаменских едиција која нуде не само утврђен текст и извор информација за научнике, већ и довољно практичних савета о интерпретацији за извођаче. Искуство из прошлости указује да издања морају да прате савремене потребе извођаштва, као и нова научна сазнања, и да овом процесу, бар када је историјски информисано извођаштво у питању, нема краја.²⁷³

Извођачки састави и руковођење

Познато је да су у бароку извођачки састави били детерминисани не само музичким делом, већ и условима у којима се то дело изводило. Доступни извођачи и величина сале, тј. концертног простора су били важни фактори у концертној пракси. Са друге стране, партитуре нису увек имале јасну индикацију који инструменти учествују у интерпретацији. Практика је подразумевала не само варирајући број инструмената у оркестру (неретко по један у деоници), већ и замену појединих инструмената сличним, доступним еквивалентима, што данас настоје да установе многобројни ансамбли и оркестри за историјску интерпретацију барокне музике. Новија пракса свирања је артикулисала и нека сасвим једноставна решења. Најбољи пример за то је употреба модерних гудачких инструмената који се у недостатку копија оригиналних користе тако што им се уместо челичних поставе цревне жице, какве су коришћене у бароку. Како је изгледао један оптималан барокни ансамбл казују сачувани подаци о Хендловом оркестру на почетку његове лондонске каријере у Хајмаркет театру (Haymarket Theatre). У пуном саставу оркестар је имао: 1 трубу, 2 обое, 4 фагота, 6 првих и 5 других виолина, 2 виоле, 6 чела, 1 контрабас и 2 чембала.²⁷⁴ Указујући на хроничан недостатак музичара, Бах је у познатом меморандуму упућеном градској

²⁷² Како је сматрао Волтер Емери (Emery): “Уртекст по правилу представља не оно што је композитор написао, већ издавачеву теорију о томе шта је композитор мислио да напише; и (...) мада је могуће да је ова теорија тачна, могућа је, такође, велика разлика између онога што је композитор мислио да напише, и онога како је он мислио да то треба да се одсвира. Види “Walter Emery, *Editions and Musicians*, Novello and Company, London, 1957, 9.

²⁷³ „Будући да се наше знање о репертоарима и њиховим изворима продубљује, као и да се наш критички однос према том знању наставља, нови приступ и издања су потребна како би рефлектовала нова достигнућа и ишла укорак са њима, чувајући добра дела из прошлости. Види “Colin Lawson & Robin Stowell, нав. дело, 38.

²⁷⁴ David Burrows, “Handel’s London theatre orchestra”, *Early Music* 16, 1988, 349.

управи Лајпцига исказао своје аспирације да има 18–20 свирача за потребе адекватног црквеног музицирања.²⁷⁵

Сачуване визуелне представе указују како на начин свирања у ансамблима, њихово позиционирање у различитим просторима, тако и на место кључних солиста у њима. Генерално, није било стандардног положаја јер су свака сала, репертоар или оркестар имали своје захтеве. Извесно је да су чембалиста и концерт-мајстор били постављени централно. Главни и тиши мелодијски инструменти су имали фронтални положај. О томе је најчешће одлучивао вођа оркестра (концерт-мајстор, чембалиста). Промене су биле нужне нарочито у случају музицирања на отвореном, односно онда када је акустички учинак био неизвесан. Оркестри су неретко стајали приликом извођења, особито у случају свирања концерата, што подражавају савремени барокни ансамбли. Контрверзне дебате око питања састава хорских ансамбала у бароку присутне су како у научним тако и у извођачким круговима до данас. Готово да нема сачуваних докумената који би указали на број певача у хоровима. Диригенти имају опречна мишљења по овом питању. Специјалиста за интерпретацију Бахове црквене музике Тон Копман на основу наведеног Баховог писма сматра да 12 до 16 певача представља минималан број певача у делима попут *Пасије по Матеју*.²⁷⁶ Аргументација оваквог становишта садржана је и у чињеници да је компатибилност оркестра и хора у вокално-инструменталним делима веома битна и да на основу тога, гудачкој секцији од 9 инструменталиста (оба оркестра) одговара 16 певача у оба хора. Насупрот њему, Џошуа Рифкин (Rifkin) је изнео доказе по којима у Баховим пасијама није певало више од 8 певача (по 4 у сваком хору) дакле, по један певач у деоници.²⁷⁷ Рифкин подсећа да је „једна писана деоница за певача и свирача била уобичајена пракса чак и на утицајном Дрезденском двору“, чији оркестар је Бах високо ценио.²⁷⁸ Утицајни британски хорски диригент Џон Бат је на основу својих истраживања закључио је да је управо у Бахово време било различитих пракси хорског певања.²⁷⁹ Смањеног интензитета била је дебата по питању бројности хорова у Хендловим

²⁷⁵ Види Н. Т. David and A. Mandel (прир.), *Teach Reader: A Life of Johann Sebastian Bach In Letters and Documents*, New York, 1966, 120–124.

²⁷⁶ Ton Koopman, “One to a part? Who then turns the pages? – more on Bach’ chorus”, *Early Music* 25, 1997, 541–542

²⁷⁷ Joshua Rifkin, “Bach’s chorus: a preliminary report”, *Musical Times* 123, 1982, 745–754.

²⁷⁸ Исти, “More or Less on Bach’s orchestra”, *Performance Practice Review* 4, 1991, 5–13.

²⁷⁹ „Извесно да је било разлике између „концертиста“ (*concertists*), соло певача који су били носиоци деоница и певали комплетно дело од почетка до краја, и „рипијениста“ (*ripienists*), људи које бисмо назвали хористима.“ Види John Butt, *Musical Education and the Art of Performance in the German Baroque*, Cambridge University Press, 1994. 111.

ораторијумима. „Један у гласу“ није била пракса јер је извођача било довољно. Томе у прилог говори чињеница да су ораторијуми у начелу имали врло добру рецепцију у Уједињеном Краљевству, извођени су концертно, уз добру рекламу, при чему су се многобројни англикански црквени хорови показали више него одговарајућим. На премијери *Месије* у Даблину Хендлов хор је бројао 26 дечака из две градске катедрале.²⁸⁰

Дебата је вођена и око питања родног састава хорова. Извесно је да су у хоровима певали искључиво мушки певачи, што је разумљиво ако се има у виду да се хорско певање у бароку односило преваходно на религијску музику. Познато је да се дечаци пре мутације певали сопранску и понекад алтовску деоницу у хору, а мушкарци деонице алта (фалсетисти, контратенори), тенора и баса. Међутим, истраживања са показала да се мутација код дечака у 18. веку одиграла отприлике четири године касније него што је то случај са данашњим дечацима. Дечаци-сопрани у Баховим хоровима су имали 17 или 18 година и звук хора је свакако био зрелији од звучања данашњег хора бечких дечака нпр. Посматрано, дакле, са становишта аутентичности, данашња извођачка пракса није у могућности да у потпуности реконструира такав хорски звук.²⁸¹ Занимљиво је да су и хорске и солистичке деонице уобичајено певали хорски певачи, нарочито ако је састав хора установљен по принципу „један у гласу“. Ипак, технички захтевније арије (какве су готово све Бахове арије) су могли певати само мушкарци. Тако на пример, две важне алтовске арије из *Пасије по Матеју* (*Erbarne dich* и *Buss und Reu*) подразумевају добру контролу даха, што је, разумљиво, својствено само (одраслим) мушкарцима.

Комбиновање наведених могућности у артикулацији барокних ораторијумских хорова показао се као златни средњи пут. Хваљен због тога што је у својим извођењима великих дела успео да споји снагу старих извођења (пре промена коју је донео покрет за рану музику) и висок рафинисан језик нових, диригент Филип Херевегхе (Herreweghe) појашњава да успех лежи у тражењу баланса. Сматрајући да је данас немогуће реконструисати звук какав су пре три века творили дечаци пре мутације, он се одлучио за мешовити хор са женским гласовима. Чланице његовом хора Колегијум вокале (*Collegium Vocale*) из Гента, потенцира Херевегхе, нису на

²⁸⁰ Christopher Hogwood, *Handel: Chronological table by Anthony Hicks*, Thames and Hudson, London, 1984, 176.

²⁸¹ Colin Lawson и Robin Stowell, нав. дело, 102.

класичан начин школовале своје гласове, већ на искуству певања полифоније.²⁸² У погледу бројности хорова, исти диригент прави дистинкцију између солиста и хорских деоница у којима не треба бити више од четири певача због могућег нарушавања музицирања у дијалозима.²⁸³

Интересантно је да Филип Херевегхе, као диригент који са успехом диригује барокна ораторијумска дела, сматра да класични диригенти код барокног репертоара треба да забораве на своју технику и свакако је не користе приликом дириговања, јер то, каже Херевегхе, убија суштину у музици. То што при историјској интерпретацији ансамблима ретко руководе класични диригент такође представља реконструкцију историјске праксе по којој је вођа ансамбла био неко од музичара у њему. Неки се преферирали првог виолинисту (који је то свакако био у случају вокално-инструменталног дела), док су други као најповољнију особу за лидерство сматрали чембалисту, као вођу кључне, континуо секције. Руковођење оркестрима од стране вође је била стандардна пракса која није испоштована једино у случају оперских премијера (када су дириговали композитори), и тамо где је било одговорних капелмајстора. Евидентирано је да се Бах у својству лидера у својој лајпцишкој каријери појављивао као диригент, концерт-мајстор и као чембалиста у континуо секцији, али је врло вероватно да је пасије дириговао свитком папира.²⁸⁴ Тако велика дела су извођена само на велике празнике, што указује да стандардно дириговање није била редовна пракса. За разлику од романтизма, музика је у бароку настајала од практикујућих музичара којима није било потребно нарочито дириговање.²⁸⁵ Трећа особа се на месту руководиоца јављала једино приликом извођења великих вокално-инструменталних дела са значајном улогом хора, и у том случају једини задатак ове особе био је одржавање ритма. За одржавање ритма у француској опери барокне епохе била је задужена нарочита особа која је са дрвеним штапом у руци стајала на крају

²⁸² „Када певате само полифонију до Баха, не певате Моцарта и свакако не Брамса или Пучинија, онда се ваш глас развија у посебном смеру (...) Наравно, то је другачије од оног што је Бах чуо, али, мислим да је најбоље што ми можемо да урадимо.“ Види Phillipe Herreweghe, *Searching for the Balance*, 283.

²⁸³ „Мишљења сам да у Баховим хоровима више од четири певача може да омета, јер веома често постоји дијалог нпр. између сопрана и флауте, и ако има сувише сопрана то не може више бити дијалог, јер се флаута губи.“ Исто.

²⁸⁴ Colin Lawson and Robin Stowell, *nav. delo*, 100.

²⁸⁵ „У случају Бахове музике, ако извођење није могуће без диригента, то је знак да са интерпретацијом нешто није у реду. Види Phillipe Herreweghe, *Searching for the Balance* у Bernard D. Sherman, *Inside Early Music...*, *нав. дело*, 284.

сцене окренута леђима и публици и оркестру.²⁸⁶ Познато је да је и Лили управо на овакав начин „дириговао“ краљевским оркестром и врло вероватно скончао.²⁸⁷

Елементи стила

На интерпретацију барокне музике осим феномена из ширег контекста, као што су национални идиоми или социјални и функционални статус музике у друштву, утичу и специфичности у ужем смислу, попут начина примене континуо пратње, камертона, темперације, као и других елемената стила (темпо, артикулација, орнаментација, импровизација), о чему ће бити речи ниже у тексту.

Напоменуто је да **континуо** секција са чембалистом има фундаменталан карактер у структури барокне музике, и то се подједнако односи на музику за соло инструмент као и на ансамбл. Пракса води порекло из музичке ренесансе када је постало уобичајено да хармонски инструменти (чембало, оргуље, лаута) прате певаче. Могуће је да је сматрана врстом импровизације на основу басовске линије, при чему се твори хармонија назначена шифрама („шифровани бас“). Овакав начин свирања је заправо служио потребама ансамбала јер је помоћу ових инструмената штимовање било лакше, а и изостанак понеког мелодијског инструмента ансамблима више није представљао велики проблем. Састав континуо секције је био променљив, прилагођавао се музичким жанровима. Значајно је и то да се разликовао у односу на националне и локалне идиоме. Тако се у раним барокним италијанским операма континуо састојао од мноштва различитих жичаних инструмената као што су, чембало, оргуље, лаута, китароне (архилаута), теорба, харфа и гитара.²⁸⁸ Оргуљски континуо је одувек сматран компонентом црквене музике, али и у другачијем контексту, нпр. у енглеским и немачким консортима. Занимљиво је да је чембало било заступљено и у духовној музици. Познато је, нпр. да су у Хендловим ораторијумима оргуље биле задужене за хорове и одређен тип арије, а да је у речитативима и у неким другим аријама у континуу суделовало чембало. Оваква пракса се односила на интерпретацију и других сличних вокално-инструменталних дела. За потребе камерне музике у 18. веку, стандардна континуо секција се састојала од чембала и једног мелодијског бас

²⁸⁶ Robert Stowell, “Good execution and other necessary skills: the role of the concertmaster in the late 18th century”, *Early Music* 16, 1988, 31.

²⁸⁷ Бетовен се сматра оцем модерног начина дириговања који је то чинио са посебног пулта а не свирајући инструмент, и свакако не са штапом за ритам. Кроз дириговање је исказивао експресивност. Забележено је да је нестајао испод пулта за *piano* а скакао у ваздух за *forte*. Види Rev. E. Forbes, *Thayer's Life of Beethoven*, vol. I. Princeton, 1964, 371.

²⁸⁸ H. M. Brown and S. Sadie, *Performance Practise after 1600*, nav. delo, 122.

инструмента, најчешће чела или гамбе, понекад са удвајањем фагота. Већи оркестри су могли имати два чембала, при чему је један био задужен за пратњу певача или соло инструменталисте, а други имао *tutti* функцију у оркестру. До данас, ипак, није сасвим разјашњен начин свирања континуа. Тако нпр., није сасвим извесно да ли линија баса треба да буде свирана у трајању које је у акордима назначено или краће. Анализа аутентичне извођачке праксе из Баховог времена су показала да се континуо пратња речитатива у пасијама и кантатама изводила делимично другачије од онога што је писало у партитури. Наиме, докази говоре да су шифрирани акорди свирани кратко, колико да назначе промену хармоније, без обзира што су акорди исписани дужим нотним вредностима (половина, цела нота). На тај начин, сматра се, омогућено је да речи певача буду боље разумљиве.²⁸⁹ Сличан третман речитатива односио се и на оперску музику. Новија истраживања су донела нове недоумице попут сазнања да се континуо изгледа свирао и у чисто вокалним композицијама као што су Бахови мотети, где нема шифрованог баса.²⁹⁰

Установљење тачног барокног **камертона** за потребе штимовања се показало као веома комплексно питање јер извори о томе нуде различите и непрецизне информације. Упркос томе, новије историјско извођаштво је изнедрило стандардизован камертон који није базиран на реалним историјским сазнањима, већ представља неку врсту конвенције међу музичарима због лакшег заједничког музицирања у области барокне музике. Тај камертон износи 415 Hz (херца) за барокну музику у начелу и у звучној перцепцији нижи је за пола степена од модерног камертона ($a=440\text{Hz}$). За француску барокну музику камертон је нешто нижи ($a=392\text{Hz}$). Дозвољено је одступање од поменутог договора у складу са специфичностима одређеног музичког контекста. Сва документа од раног 16. века наомамо указују на камертон у распону не већи од квинте, лимитације вероватно одређене базичним распоном људског гласа.²⁹¹ О непостојању стандардног камертона сазнајемо између осталог из писања Јохана Кванца који жали што због оваквог стања мора са собом увек да има неколико додатних уметака за своју флауту како би штимовао са другим инструментима. „... Различит камертон је био присутан не само у различитим земљама, већ и у многим провинцијама па и градовима.“ Он је такође идентификовао венецијански камертон као

²⁸⁹ Peter Williams, "Basso continuo on the organ", in *Music and Letters* 50, 1969, 136–152; 230–245.

²⁹⁰ Christoph Wolff, „Bach, Johann Sebastian“, in *The New Grove*, vol. I, 811.

²⁹¹ C. Karp, "Pitch", in H. M. Brown and S. Sadie, ed., *Performance Practise: Music after 1600*, nav. delo, 157–159.

највиши, а француски као најнижи и дао мишљење о сврсисходности немачког камертона као средње вредности.²⁹²

У непосредној вези са камертоном и штимовањем је питање **темперације**. Данас општеприхваћени концепт једнаке темперације у којој је октава подељена на дванаест полустепена у бароку је посматран другачије. Извори кажу да је Бах свог ученика Кирнбергера (Kirnberger) научио да све велике терце на инструментима са диркама штимује нешто више.²⁹³ Музички писци 18. века су наглашавали важност сваког појединог тоналитета, посебно њихове карактере као аргумент против једнаке темперације. Тоси (Tosi) и Кванц су правили јасну дистинкцију нпр. између тонова Es и Dis и напоменули да су певачи и виолинисти добро верзирани по питању диференцијације молских и дурских полустепена. На сличан начин савремена историјска интерпретација мора узети у обзир комплексност различитих темперација барокне музике. Овај захтев се понајпре односи на свирача који слови за специјалисту на инструментима са диркама.

Темпо, један од фундаменталних аспекта извођаштва, у скорије време је био предмет новог преиспитивања у светлу историјских доказа. Познато је да су пре проналаска метронома 1815. год. од стране Мелцела (Maelzel), коришћени различити природни импулси за мерење музике, попут просечног откуцаја људског срца у минути или просечног људског корака, о чему је већ било речи у поглављу о средњовековној музици. Појава ознака за темпо у раном 18. веку, углавном италијанских и француских, можда јесте помогла тадашњим музичарима и генерацији после њих, али не и данашњим музичарима. Тадашњи музичари су знали да се једна одредница за темпо (нпр. *allegro*), другачије третира у световној у односу на црквену музику.²⁹⁴ Различите интерпретације најчешће коришћених ознака за темпо у бароку, од спорог до брзог (*largo, adagio, andante, allegro, vivace, presto*), пратиле су, и прате различите приступе извођења музике овог доба. Нажалост, ни историјски списи не нуде јединствен став о томе, вероватно зато што су постојале конвенције које су данас непознате, као нпр. она по којој се један означен темпо уобичајено изводио другачије. Леополд Моцарт је био један од оних који је (за разлику од данашњег схватања) *largo* сматрао споријим темпом од *adagio*.²⁹⁵ Интересантно је да различити барокни плесови

²⁹² Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, nav. delo, 267–268.

²⁹³ Colin Lawson and Robin Stowell, nav. дело, 182.

²⁹⁴ Vidi R. Harris-Warrick, "The tempo of French baroque dances: evidence from 18th-century metronome devices", in *Proceedings of the 1982 Meeting of the Dance History Scholars*, Cambridge Mass., 1982, 18–27.

²⁹⁵ Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, nav. delo, 51.

неретко служе као путоказ у одређивању темпа, иако се ни на основу њих не може постићи прецизна закономерност. Као прилог томе служи пример сарабанде која је другачијим темпом плесана у Енглеској од Италије или Француске, где је била сасвим спора. Барокни композитори су писали „стилизоване“ плесове у којима се понајпре исказивао карактер сваке од барокних игара. Због тога су Бах, Хендл и многи други настојали да назначе само назив игре (а не и темпо), остављајући извођачу да одреди брзину и карактер. Познавање барокних игара (укључујући и њихове основне покрете) данас се сматра предусловом за правилну интерпретацију огромног дела барокног репертоара.

Занимљиво је да су многа дела, укључујући и нека вокално-инструментална, настала на основи неке од барокних игара, иако нема назнаке која би на то упућивала (нпр. завршни хор у Баховој *Пасији по Матеју* или многи прелудијуми из његовог *Добро темперованог клавира*). „Проналажење“ врсте плеса, као уосталом и темпа у целини, одваја врсног музичара од просечног који одговоре на ова питања тражи у самој музици. О томе говоре трактати из 18. века. Карл Филип Емануел Бах саветује да извођач размотри „генерални угођај“ у конкретној композицији, као и њене најбрже ноте и пасаже.²⁹⁶ Драгоцену искуства забележио је и Леополд Моцарт.²⁹⁷ У поменутиим и неким другим трактатима наглашава се да је метрика играла улогу одређивања темпа на тај начин што су метричке ознаке са ситнијом деноминацијом указивале пре свега на бржа извођења. У сваком случају, непостојање јасних ознака за темпо, или јединственог начина интерпретације различитих темпа указује на флексибилност као основну карактеристику извођачке праксе у бароку и класицизму. Управо је флексибилност Кванц имао у виду када се залагао за стил извођења који треба „да буде лаган и да тече“ независно од техничке захтевности.²⁹⁸

Чини се да је главно средство за постизање експресивног мелодијског ефекта у бароку био *tempo rubato* (украден/изгубљен темпо). Рубато се изворно односио на експресиван начин певања и акцентуације и средњем веку и ренесанси и сматран је врстом орнамента.²⁹⁹ У бароку је термин уобичајено сматран изражајним средством природне флексибилности у односу на записан ритам при константном темпу. Термин је такође подразумевао фиктивно продужење тактова у сврху инкорпорирања украсних

²⁹⁶ С. Р. Е. Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, нав. дело, 151.

²⁹⁷ „Свако музичко дело има бар једну фразу на основу које се може одредити темпо који захтева музика. Ова фраза, са свим својим елементима који треба да се испоштују, често одређује природни темпо делу.“ Leopold Mozart, нав. дело, 33.

²⁹⁸ Johann Joachim Quantz, нав. дело, 124.

²⁹⁹ Види R. Hudson, *The History of Tempo Rubato*, Oxford, 1994.

тонова и пасажа, као и флексибилност темпа због извођења неисписаних убрзања или успорења. Карл Черни је у својој епохи наглашавао да је увођење оваквих повремених девијација у односу на чврсто одржаван темпо у деликатном и свесном маниру, велика уметност доброг извођача.³⁰⁰ Три значајне ритмичке алтерације у односу на записан ритам су у савременој интерпретацији барокне музике донеле приличне контроверзе. То се односи на додатно пунктирање већ пунктираних ритмичких фигура (енг. „over dotting”), затим праксу асимилирања сударајућих ритмова, као и француску традицију извођења неједнаких нота (*notes inégales*).

Темпо је у романтичном репертоару изгубио еластичност и флексибилност какву је имао у бароку. Интерпретација барокних дела у 19. веку је у доброј мери поистовећена са романтичарском естетиком. Романтични угођаји карактеришу и прве аудио записе барокних дела с почетка 20 века.³⁰¹ Тек је покрет ране музике, између осталог, развио свест код извођача о ревизији темпа у барокним делима пре свега на основу увида у историјске списе. Услед „ревизије“ темпа многа барокна дела су на јавним концертима или носачима звука имала краће трајање, понекад и за трећину. Важно је, међутим, напоменути да се барок и романтизам од стране извођача више не доживљавају као две непомирљиве стране. Напротив! Како каже Густав Леонхарт, „за последњих педесет година постепено смо уочавали да је барокна музика експресивнија од романтичарске музике, али у детаљима, а не у великим линијама.“³⁰²

Артикулација укључује многобројне аспекте у извођењу тонова гласом или инструментом који одређују начин на који се почеци, тј. завршеци нота изводе. Артикулација је основни елемент не само у музици, већ и у говору, што је нарочито видљиво у барокној уметности која има снажно реторичко обележје. Знаци за артикулацију су били изузетно ретки пре 17. века, и тако је остало до краја епохе (не рачунајући знаке за орнаментику), остављајући сваком извођачу појединачно да сам артикулише фразирање према пракси времена. У том смислу, избор артикулације зависио је суштински од идиома и карактера појединог дела, као и личног укуса извођача. Већина теоретичара 18. века у начелу помињу три главне категорије артикулације: стакато, легато (као два екстрема) и полуодвојени, „убичајени“ манир свирања.³⁰³ Начини артикулације су, природно, зависили од различитих породица

³⁰⁰ Colin Lawson and Robin Stowell, *nav.del*, 63.

³⁰¹ Види Robert Phillip, *Early Recordings and Musical Style*, Cambridge, 1992.

³⁰² „One Should Not Make a Rule, Gustav Leonhardt on Baroque Keyboard Playing”, in Bernard D. Sherman, *Inside early Music...*, *nav.del*, 197.

³⁰³ C. P. E. Bach, *nav. del*, 154–156; Johann Joachim Quantz, *nav.del*, 216–220, 230–232.

инструмената и начина њиховог свирања. Технике артикулација код дувачких инструмената укључују различите артикулационе моделе који се односе на технику дисања и саму артикулацију језика. Почетком 18. века су артикулисани нотни модели кроз алтернацију два начина удара језиком при свирању, *tu* (оштар акценат којим се увек започиње) и *ru* (мекши акценат). Жак Отетер (Hotteterre), који је увео овакве моделе, приметио је да артикулација на блок флаути даје много нежније ефекат него на траверзо флаути, док је артикулација на обоји знатно крућа.³⁰⁴ Кванц је касније у истом веку додао и друге моделе артикулације језиком: *ti, di, ti, ri, didd'l* и дуже: *too-tle, ta-d'll, diddle, teddy, tiddy*. За гудачке инструменте основно артикулационо средство је било гудало, алтернативе су били пицикато као и прсторед, нарочито за потребе фразирања. Старо гудало из 17. века је било мање од каснијег, лакше, са мањим бројем струна у спољној полукружној грбини. Природни начин артикулације са старим гудалима је имао нон-легато карактер. Прави легато је могао бити постигнут једино помоћу лукова.³⁰⁵ Крајем 18. века чувена француска породица за изградњу инструмената Турт (Tourte) инаугурисала је нови тип гудала које је омоћило другачију артикулацију. Модерни виолинисти су у могућности да поседују копије Туртовог гудала будући да су градитељи инструмената на основу неколико сачуваних примерака успели да реконструишу овај тип гудала. Артикулација на инструментима са диркама је зависила од типа инструмента. Французи су писали о чембалу, а Немци и о другим инструментима.³⁰⁶

Омиљени инструмент Ј. С. Баха – клавикорд хвалио је и његов син К. Ф. Емануел због експресивних квалитета. Он је поставио теорију по којој тонови који се не свирају ни стакато ни легато, нити sostenuto, треба „да се држе“ за половину њихове записане вредности.³⁰⁷

Динамика је у барокној музици само делимично назначавана, док је већим делом препуштана имагинацији сваког појединог извођача. Сматрало се да динамика потпада под уметникову одговорност јер је управо он тај који из (неретко) само скицираног музичког дела треба да искаже очекивану суптилну динамику и оживи дело према захтевима стила. Две главна динамичке ознаке у бароку *piano* и *forte* су и ширем контексту служиле као оквир за структурални изглед неког става (заједничко

³⁰⁴ Jacques Hotterre, *Principes de la flute traversière*, Paris, 1707, reprint 1982, eng. prevod, London, 1968, 63.

³⁰⁵ Leopold Mozart, нав. дело, 97.

³⁰⁶

³⁰⁷ Омиљени инструмент Ј. С. Баха – клавикорд хвалио је и његов син К. Ф. Емануел због експресивних квалитета. Он је поставио теорију по којој тонови који се не свирају ни стакато ни легато, нити sostenuto, треба „да се држе“ за половину њихове записане вредности. Цитирано према: Colin Lawson and Robin Stowell, нав. дело, 52.

свирање наспрам појединачног). Ехо ефекат је коришћен у бароку иако без нарочите ознаке, док су *crescendo* и *diminuendo* сасвим ретко исписивани. Дисонантни тон је по правилу био наглашаван на уштрб разрешавајућег. По узору на певаче, свирачи су користили технику познату као *chiaroscuro* (светло – тамно), ефекат нагле промене волумена по којем су нарочито били познати италијански оркестри 18. века. Вибрато се користио, како се веровало, ради мелодијског колорита. Коришћен је не као правило, већ селективно, као врста експресивног украшавања. Сматрало се, дакле, да је вибрато привилегија солисте која не припада *tutti* свирачима у оркестру. Док су међу Италијанима динамички контрасти били више него добродошли, Французи су били према њима резервисани, сматрајући их понекад увредљивим.

Орнаментација и импровизација су кључни елементи у стилској интерпретацији барока. Током епохе, од свих извођача се очекивало да на лицу места украшавају и импровизују, и то се неретко односило на музику коју први пут изводе. Као што је напоменуто, партитура није имала статус какав има у данашњем смислу, што значи да је могла имати провизорни облик, тј. била музички „костур“ са исписаним основним деоницама. То је остављало простор огромном ангажовању извођача. Украшавање је сматрано нормом и могућношћу за добро извођење. Штавише, орнаментација је била пожељна па и неопходна како би унапредила просечне композиције.³⁰⁸ Основни орнаменти били су апођатура, мордент и групето и сматрани су интегралним делом мелодије. Иако је интерпретативна слобода обележила читаву барокну епоху, у позном бароку су композитори уписивали своје захтеве извођачима у чему су предњачили француски чембалисти. Они су штампали табеле са орнаментима (симболима) а појашњење исписивали нотама. Назначили су, међутим, да се табеле односе само на оне којима је потребно упутство за украшавање, „али да ће један експерт извођач искористити свој добар укус да дода друге украсе“.³⁰⁹ Обавезни украси попут трилера у каденцама (особито у клавирској музици) нису увек нотирани, али да су симболи + и x били основни знаци који су иницирали место могућег украса. Како наводи К. Ф. Е. Бах, избор и врста украса су остављани извођачу од кога се очекивало да се определи за онај који је у складу са темпом, жанром композиције и њеним карактером. Недостатак укуса и злоупотреба слободе украшавања од стране извођача довели су до тога да композитори почну прецизно да нотирају украсе. Купрен

³⁰⁸ „Без њих најбоља мелодија је празна и неизражајна, а највиши угођај замагљен.“ Vidi С. Р. Е. Bach, nav. delo, 79.

³⁰⁹ Thomas Forrest Kelly, *Early Music...*, nav. delo, 2011, 81.

је стриктно захтевао да се украси изводе само уз ознаке које је сам назначио и да без њих његова музика “никада неће имати нарочиту импресију на људе изграђеног укуса”.³¹⁰

Нека од питања из домена орнаментације које треба да размотре савремени извођачи могла би да буду артикулисана на следећи начин: На којој ноти треба украс да започне? Колико брзо, односно флексибилно треба да се изведе? Да ли украс има импликације на хармонску основу и ако има дисонантно сазвучје, колико оно треба да траје? Да ли украс подразумева употребу предзнака који нису генерално назначени у самој композицији? Одговори на ова питања, као што је напоменуто, варирају у односу на стил, карактер и национални идиом конкретног дела и могу се пронаћи у релевантним историјским списима. Информисано извођаштво и по овом питању указује на историјски контекст који представља императив за приближно тачну историјску интерпретацију.

Импровизација се у бароку пре свега односила на украшавање завршних каденци у инструменталних ставовима, а порекло има у вокалним аријама епохе као изворним примерима украшавања каденци. Ђузепе Тартини у том смислу и помиње певаче када указује на идеалан начин каденцирања инструменталиста. Он подсећа на *messa di voce* (ефекат интензивног крешенда и декрешенда на једном тону), брзе метрички слободне пасаже, трилере, постепене скокове до највише ноте у регистру – све то пре финалног трилера на другом ступњу.³¹¹ Кванц тврди да гудач може да свира у каденци онолико дуго колико жели под условом да је богат у инвентивности, али саветује певаче и дуваче да њихове каденце не буду дуже од једног даха.³¹²

Вокална пракса

Вокална уметност је у барокној епохи, сасвим извесно, имала примат и представљала је исходиште и узор инструменталној пракси. Тек са појавом јавних концерата овај однос почиње да се уједначава. Инструменталисти су саветовани да слушају добре певаче како би разумели оне аспекте музике који комуницирају једино путем певања. Штавише, није била непозната пракса по којој се од музичара било које специјалности захтевало учење певања независно од квалитета њихових гласова.³¹³ На

³¹⁰ F. Couperin, preface to the Pièces de clavecin: troisième livre, Paris 1722.

³¹¹ Colin Lawson и Robin Stowell, нав. дело, 76.

³¹² Johann Joachim Quantz, нав. дело, 328.

³¹³ О овоме напомиње кларинетиста Антон Штадлер (Stadler) у свом систему музичке едукације „Musick Plan”. Види Colin Lawson and Robin Stowell, нав. дело, 182.

другој страни, од певача се повремено тражило да буду у сагласју са инструментима, да се идентификују са инструменталним контекстом како би музика звучала кохерентно. Данас је веома тешко утврдити како су певачи у 17. и 18. веку заправо могли звучати, будући да примарни извори не могу да понуде јасан одговор на такво питање. Међутим, сачувани трактати пружају не мали број информација о интерпретативном вокалном стилу, националним примесама код певача, њиховој техници, социјалном статусу итд.³¹⁴

Националне школе певања су имале своје специфичности иако је опште познато да су Италијани у бароку били најбољи и најтраженији певачи. Од француских певача се захтевало мајсторство у декламацији, што је била основа француске барокне музичке уметности у целини, и то је видљиво на основу доминирајуће речитативности у операма. Ови певачи су далеко више од било којих других морали да воде рачуна о нормираној гестикулацији (став, покрети руку), као и кореографији, што је у вези са балетом који је имао значајан удео у француској опери. Француски начин певања се разликовао од италијанског *bel canto*. Упркос томе, занимљиво је, како наводи Кристи позивајући се на Жан-Жак Русоа (Rousseau), да су сви у Француској у том периоду сматрали италијанску технику неприкосновеном, и да ко год је желео добру вокалну технику морао је ићи у Италију.³¹⁵ Популарност је имала само *prima donna*, никад *primo uomo* (није било кастрата).

Немачки певачи и немачки стил певања нису посебно вредновани, како је већ поменуто, ни од стране самих немачких композитора. Сматрани су „невероватно вулгарним певачима који нису у стању да повезују речи, који дистонирају, пљују и

³¹⁴ Драгоцене податке оставили си Качини (G. Caccini, *Le nuove musiche*, Фиренца, 1601); Басили (B. de Bacilly, *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*, Париз, 1668; Манчини (G. Mancini, *Pensieri, e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*, Беч, 1774); Хилер (J. A. Hiller, *Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange*, Лајпциг, 1780); Берни (C. Burney, *The Present State in Music in France and Italy*, Лондон, 1773). Значајне су забелешке Кванца, Матесона и Корија (Кори). Чини се да је најутицајнија извор о певању и певачима 18. века Тозијева (P. F. Tosi) студија *Opinioni de'cantori antichi e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato*, штампана у Болоњи 1723, преведене на енглески језик већ 1742. Студију је на немечки превео Агрикола допунивши је коментарима о певачкој пракси на двору Фридриха Великог (*Anleitung zur Singkunst*, Берлин, 1757). Превод Агриколиног издања на енглески (*Introductio to the Art of Singing*, Кембриџ, 1995) од стране врсне певачице и интерпретаторке дела ране музике Џулијане Берд (Baird), заједно са њеним стручним коментарима представља и данашњим певачима, али и диригентима, драгоцен извор сазнања о певању и певачкој уметности у целини.

³¹⁵ „Сусрешћете Французе погнутих глава пред Италијанима у погледу технике певања и то од самих почетака. Смешно је што Французи, чији певачки стил је супротан свему што естетика белканта захтева – легато, певање дугих фраза – инсистирају да пре него што се учи њихов стил мора да се изучи италијански.“ Види At Home with Idiom: William Christie on the French Baroque, in Bernard D. Sherman, *Inside Early Music*..., nav, delo, 265.

више „шушкају“ него што певају а звук је гутуралан“.³¹⁶ За разлику од италијанског мелодичног италијанског језика, богатог вокалима, немачки је богат консонантима. То указује да језичке специфичности могу имати импликације на начин певања, технику, изговор, дикцију итд.

Примат међу певачима у Европи тога доба, и то апсолутни, имали су дакле италијански певачи које је красила слобода, креативност и неретко каприциозност. Њихова техника и начин певања у целини сматрани су вредним подражавања. Ипак, италијански начин оперског певања не одговара једнако свим видовима и певачким жанровима у барокној музици. Сакралној музици централне Европе, на пример, иако приличе певачи са флексибилношћу италијанском типа, далеко више одговарају певачи са познавањем реторичког и декламаторског начина певања.

Данашњи певачи, сматра се, имају мање–више исте гласне жице и грло које су имали барокни певачи, али их нужно не користе на исти начин. Приоритети данашњих певача могу бити сасвим другачији од оних до којих је држано у прошлим временима. Нажалост, вокални педагози или музички писци из времена барока нису оставили јасне трагове о томе који су за њих главни вокални приоритети. Већина аутора помиње стандардну поделу певања у бароку узимајући у обзир црквено, оперско и камерно музицирање, од којих је оперско достигло популарност огромних размера створивши сопствену идеологију.³¹⁷ У периоду од скоро два столећа, колико се протеже музички барок, оперско певање је било дело еволутивног процеса. У раном бароку, Монтеверди и његови савременици су се држали принципа по којем је музика стриктно пратила речи и њихов смисао. У средњем бароку је мелодија све више добијала на значају, да би у зрелом бароку украшавање потпуно доминирало над било каквим текстуалним предлошком. У том периоду ни публику није више занимао текст, већ је била задовољна препознавањем неколико општих афеката, тј. угођаја који су по правилу садржани у арији (љутња, жалост, бол, срећа, усхићење). Треба истаћи да су композитори попут Хендла писали арије са сазнањем да су певачи способни како у техничком тако и у драматском смислу да дају свој допринос. То је значило, особито у италијанској оперској традицији, да композитор не мора да стави на папир све своје инструкције. У музици која је била жива уметност то је остављало простор за мноштво могућности које ће певачи искористити. Управо је креативност, не само композитора,

³¹⁶ „Triple Counterpoint: Jeffrey Thomas, Phillipe Herreweghe, and John Butt on Singing Bach“, in Bernard D. Sherman, нав. дело, 285.

³¹⁷ Упор. Filip-Žozef Salazar, *Ideologije u operi*, prev. Ivanka Pavlović, Nolit, Beograd, 1980.

већ и извођача, била основна карактеристика стила што на свој начин говори о хуманом начелу музичког живота у бароку.

Данас постоји неколико приступа интерпретацији барокне вокалне музике и они су базирани на сазнању да је у том периоду било више фаза развоја. Као што је поменуто у одељку за ренесансни репертоар, композитори касне ренесансе, односно раног барока, писали су музику са брзим пасажима које су певачи могли да изводе једино лако глоталном артикулацијом на меком непцу. Аутори неколико сачуваних певачких трактата називају ову технику „диспозиција гласа“ (*dispositione di voce*).³¹⁸ Да модерни певачи морају да укључе глоталну технику при певању раних барокних опера указује Роберт Гринли (Robert Greenleey) који каже: „Када се певају са техником која се данас учи ови орнаменти звуче непрецизно, често резултирају флегматичним темпима и ужасним фразирањем“.³¹⁹ Глотална техника у суштини подразумева артикулацију вокала на свакој појединачној ноти. Овај начин певања је постао непопуларан и пре свега непрактичан када се крајем 17. и почетком 18. века из приватних салона прешло у веће просторе као што су оперске дворане и концертни холлови. Певачи су се на просто слабо чули у задњем делу оваквих дворана. Због тога је нова техника захтевала подршку дијафрагме за сваки тон, са лако артикулацијом за потребе јасног изговора текста. Ову технику Пјер-Франческо Този назива *battuta* и њоме се певао највећи део италијанског и немачког репертоара у позном бароку.

Легато артикулација је други важан сегмент у интерпретацији барокног репертоара. Важно је сазнање да су певачи у 17. и 18. веку знатно ређе певали легато артикулацијом него што је то случај данас. Према Агриколи, певач би артикулисао вокал само једном и то на почетку пасажа. Легато је сматран врстом експресије и певачи су га користили у „патетичним“ нумерама уз афекте као што су жалост, нежност, отмена озбиљност и сл. Този помиње и технику артикулисану луковима, сличну глисанду познату као *strascino*. Овај стилски елемент у бароку се није одједном појавио. Користили су га Монтеверди, Диндија (*D'India*) и други као вид афектирања особито уз речи *lagrime*, *piango* (сузе, плачем). Овој стилски елемент је од певача захтевао да „клизи“ готово неприметним покретом, лагано додирујући сваки тон између прве и последње ноте у пасажу. Међу певачима и вокалним педагозима тога доба циркулисао је и термин *portamento*. Овај термин нема јасно значење, али Кори (Corri), студент славног Никола Порпоре (Porpora), сматра га „перфекцијом вокалне

³¹⁸ Robert Greenleey, “*Dispositione di voce: Passage to Florid Singing*”, *Early Music* 15, 1987, 47–55.

³¹⁹ Исти, 47.

музике“, или именује као „рафинираност елегантног изговора у певању“. ³²⁰ У ужем смислу портаменто је подразумевао прелазак са једног тона на други са деликатношћу и експресијом“. За ову технику постојале су посебне вежбе и студенти певања у 18. веку су охрабривани да раде на портаменту тек након што су елиминисали манир „певања кроз нос“ а уједно узнапредовали у солфеђу. Што се трилера тиче, у италијанској техници то није био само симбол велике покретљивости гласа, већ је представљао извор покретљивости. Певачи су вежбали брзе ноте како би били у стању да певају трилер уједначено, и обрнуто. Подразумева се да је за потребе извођења трилера била неопходна лака пројекција гласа. ³²¹

Једно од најчешће постављених питања данашњице је да ли су певачи у бароку певали са константним вибратором или не. Писци 18. века су указивали на естетику по којој је певач пре свега цењен због могућности промене боје и звука у свом гласу у сврху тумачења појединих речи текста. Изгледа да су италијански оперски певачи 18. века певали са базичним вибратором, али малим и готово нечујним. Већи вибратор је сматран врстом орнамента, а потпуни изостанак врстом ефекта. ³²² Џон Бат је у доступним немачким изворима пронашао да је и у Немачкој вибратор коришћен пре свега као начин украшавања. ³²³ Интерпретација је била обележена и неким другим елементима од којих треба поменути рубато. Певачи су морали да користе принцип рубата при певању. Према Тозију то је значило да умеју да убрзају а одмах потом успоре, и обрнуто, да успоре темпо и одмах потом убрзају – све то при непромењеном темпу. Од оваквих умећа певача неретко је зависио успех оперске представе.

За модерне интерпретаторе занимљиво питање је како су италијански певачи барокног стила изједначавали регистре главе и груди. Фалсето је сматран делом регистра главе, међутим, немачки педагози су га сматрали засебним регистром. Уједначавање регистара се помиње у трактатима свих периода, што значи да су и у бароку певачи вежбали како би прелаз из једног регистра у други извели успешно. У

³²⁰ Види, Agricola/Baird, 271.

³²¹ Деветнаести век је донео нешто измењену вокалну технику од пређашње. Глас није више био тако покретљив. На пример, познати вокални педагог Мануел Гарсија II (Manuel Garcia II) је 1840. приметио да је у његовој генерацији дошло до новог развоја вокалне технике препознатљивог по спуштеној позицији ларинкса. Од тада то представља стандардну оперску технику. Чини се да је вокална техника додатно измењена средином 20. века што је условљено изградњом нових, модерних зграда оперских кућа широм света са великим бројем места. Оркестар је због тога постао масивнији, а певачи, како би у новим условима могли добро да се чују (а да се при већем напрезању и пројекцији гласа не повреде) морали су да певају са константним, великим вибратором. Види “Beyond the Beautiful Pearl: Julianne Baird on Baroque Singing”, у Bernard D. Sherman *Inside Early Music...*, nav.deloo, 233–234.

³²² Види коментар Грете Моенс-Хенен (Greta Moens-Haenen) у “Vibrato”, *New Grove Dictionary of Opera*, Vol. 4, OUP, 1992, 982–984.

³²³ John Butt, *Music Education and the Art of Performance in the German Baroque...*, nav.deloo, 70, 138 и 144.

вези с тим, певачи су највише тонове изводили без дерања, натегнутости или неке врсте вриштања, супротно данашњој пракси којој се многи диве. Чини се да је већа пажња придавана и очувању гласовног апарата. У сваком случају према Корију, певач 18. века је морао да поседује три основна елемента интерпретације: *messa di voce* (крешендо и декрешендо на једном тону), трилер, али и потпуно схватање хармоније и контрапункта како би био у стању да импровизује каденце и украшава.³²⁴ Вилијам Кристи додаје да је концепт доброг певања свакако подразумевао правилно тумачење дисонанци (са њиховим разрешењима), стабилан ритам и чисту интонацију, компоненте о које се многи савремени (чак и познатији певачи) оглушују.³²⁵

Орнаментација и импровизација од стране певача 18. века се генерално може довести у везу са музиком тога доба коју је красила непосредност и слобода у интерпретацији. Као што је речено, то је управо случај са тадашњим композиторима који су добар део реализације преносили на извођаче. И појава *da capo* арије имала је у суштини за циљ да певачи демонстрирају вештину украшавања у поновљеном А делу арије. Украшавање је изгледа било много „укусније“ тада него данас. Иако нема поузданих сазнања, има индикација да певачи нису били оптерећени певањем највиших тонова свог регистра у каденцама и да је то највероватније модерна идеја. „Има података да су сопрани и тенори радије користили тонове главе у врху својих регистара него како чине модерни певачи који су научени да те тонове певају пуним гласом“.³²⁶ Сачувани трактати указују да су певачи одвраћани од меморисања каденци. Уместо тога саветовано им је да слушају каденцирање најбољих певача, студирају композицију и импровизују у стилу у којем је арија записана. „Неки од најпознатијих мушких и женских певача тог времена имали су колекцију каденци и ослањајући се њих, комбиновали би и подешавали их према потребама. Могуће је да су се владали попут савремених цез музичара који започињу на стандардним акордима.“³²⁷ Украшавање се више користило у оперском свету где је сва пажња била окренута певачима а мање у ораторијумима у којима је акценат на драмској радњи. У начелу, право и обавеза певача да украшавају како би нагласили своју виртуозност и на тај

³²⁴ Доменика Корија (1746–1825) модерни научници сматрају најзначајнијим теоретичарем свога доба. Види Will Crutchfield, “Voices”, *Performance Practise...*, нав. дело, 293.

³²⁵ Vidi “At Home with the Idiom: William Christie on the French Baroque”, Bernard D. Sherman *Inside Early Music*, нав.дело, 266.

³²⁶ Vidi “You Can Never Be Right for All Time: Nicholas McGegan on Handel”, Bernard D. Sherman *Inside Early Music*, нав.дело, 248.

³²⁷ Vidi “Beyond the Beautiful Pearl: Julianne Baird on Baroque Singing”, Gluck Bernard D. Sherman *Inside Early Music*, нав.дело, 237.

начин осигурали успех опере, никада нису довођени у питање. Познато је да је претеривање италијанских певача у домену орнаментике (ангажованих широм старог континента за хонораре веће по неколико пута од хонорара који су добијали домаћи певачи) довело до оштре реакције нарочито у немачким земљама. Агрикола, Глук (Gluck) и други немачки композитори били су просто увређени екстравагантношћу „свемогућих“ певача-виртуоза, због чега је Фридрих Велики забранио додавање украсних колоратура у Берлинској опери.³²⁸

Став Доменика Корија да није могуће правилно украшавати мелодије без познавања хармоније и контрапункта отвара питање едукације певача у 18. веку. Очигледно је да се од њих захтевало да владају не само гласом већ да познају науку о хармонији, тј. музику у целини. Певачи су учили да свирају чембало, и будући да је у свирању било доста слобода (нпр. десна рука би свирала слободније, док је лева била више статична), учење свирања на хармонском инструменту је, између осталог, помагало певачима да усаврше рубато у певању. То је у вези и са специфичним вежбањем у коме певачи сами себе прате (пракса која је и данас понегде задржана).

Изгледа да се у оквиру покрета историјски информисаног извођаштва реконструкција историјских стилова певања, у поређењу са начинима свирања, показала као већи изазов. Преокупација високим гласовима у бароку за модерне извођаче представља изазов највишег реда. Дечаци-сопрани чија се мутација догађала у нешто каснијој фази него што је то случај данас (између петнаесте и двадесете године), имали су важну улогу у црквено-литургијској музици. Реконструкција барокног певања доведена је у питање нарочито у случају кастрата. Ко и како данас може да замени или оживи овај аутентичан глас (тачније деонице написане за њега), и да ли преовладавајући у раној музици – англикански гласови – одговарају репертоару који је Хендл написао за италијанске гласове, само су нека од питања на која одговоре траже многи савремени интерпретатори барокне музике. Диригенти нуде различите опције: једни кастрато роле замењују контратенорима сматрајући то ближе историјској интерпретацији, док други уводе женске гласове. Њихов аргумент садржан је у тези да су женски гласови сличнији кастратским. Као и кастрати, жене користе и грудни регистар и регистар главе, док савремени контратенори уобичајено користе само регистар главе. Извесни диригенти не узимају у обзир наведене параметре, већ интерпретацију посматрају у ширем контексту, што подразумева и друге квалитете

³²⁸ Upor. Johan Friedrich Agricola, *Introduction to the Art of Singing...*, nav. delo.

певача као што је добра глума. Већина њих, међутим, слаже се да треба одабрати оног певача коме одређена рола највише одговара, независно од пола или било чега другог. Повратком контратенорског певања, које је изнедрио модеран покрет ране музике, на извештан начин су оживели звучни архаизми. Високи гласови у бароку се препознати и у француском от-контру (*haute-contre*), аутентичном француском мушком гласу каквих је данас изузетно мало. Насупрот високим гласовима, нижи гласови, посебно мушки, сматрани су мање експресивним и ретко су били носиоци главних оперских рола.

II ДЕО

3. ОТВАРАЊЕ СРПСКИХ МУЗИЧАРА И АНСАМБАЛА ПРЕМА РЕПЕРТОАРУ РАНЕ ЗАПАДНЕ МУЗИКЕ

Веће интересовање српским музичарима и ансамблара за рану европску музику започиње у периоди између два светска рата. У контексту општих музичких прилика у Србији тога доба, а на основу доступне грађе која се односи на концертни живот у Београду и музичка предавања, могуће је сагледати однос домаћих музичара према преткласичним делима и установити у којој мери су њихове интерпретације базиране на познавању стила. Нагли развој српске културе и уметничког живота након Првог светског рата био је последица државног уређења Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца чија је оријентација ка модерном капиталистичком моделу економије привукла у Београд стране инвеститоре, што ће у знатној мери омогућити продор и асимилацију западних вредности и навика.³²⁹ Модернизација није заобишла ни друштвене процесе, и осећала се како у сфери приватног живота, тако и у домену високе културе. Српска уметност се у новој држави налазила на раскршћу опречних гледишта – „укрштали су копља поборници традиционалног ‘националног стила’ и носиоци отвореног, космополитски оријентисаног духа епохе“.³³⁰ И српска музика је у међуратном периоду била у процесу трагања за новим идентитетом о чему сведоче не само стваралаштво тога доба, већ и извођаштво.³³¹ Срасла са националним бићем, наслеђена музичка традиција, ослоњена на романтичарско музицирање, у новој, заједничкој држави убрзано се гасила.³³² Иако Мокрањчев пут никада није напуштен, нове уметничке тенденције донеће већ његови ученици и млађи савременици попут Милојевића³³³ и Коњовића.³³⁴ Не може се, међутим, констатовати да је тиме

³²⁹ Катарина Томашевић, *На раскршћу Истока и Запада: о дијалогу традиционалног и модерног у српској музици (1918–1941)*, САНУ, Музиколошки институт; Матица српска, Београд, 2009, 64.

³³⁰ Док је у тридесетим годинама централни проблем био остваривање пројекта националне уметности, у четрдесетим се из националног искорачило у интернационално, што значило у реализацију друштвене функције уметности. Иста, 19, 188.

³³¹ Милоје Милојевић је у својим написима указао на дивергентност у савременом југословенском музичком стваралаштву. Упор. „О национализму у музичкој уметности“, *Српски књижевни гласник*, Београд, 1940, LX/4, 298; „Струје у савременом музичком стварању Срба, Хрвата и Словенаца“, *Српски књижевни гласник*, Београд, 1940, LX/4, 298–302.

³³² Милоје Милојевић, „За идеју уметности и уметничког национализма код нас, Поводом концерта Лисинског, Опуса и Гусла“, Музички преглед, *Српски књижевни гласник*, Београд, 1935, XLV/1, 65–67.

³³³ „Милојевић је свесно припадао и хтео да припада модерним струјама у савременој музици, мада не најекстремнијим“. Види Петар Коњовић, *Огледи о музици*, Српска књижевна задруга, Београд, 1965, 211.

традиционализам у српској уметничкој музици нестао, већ да је кроз модернизацију музичког језика добио нове модалитете. Због тога је по речима Катарине Томашевић, централно обележје ове уметничке епохе висок динамизам дијалога, чиме се српска музичка сцена изборила за своје место у породицама европских култура модерног доба.³³⁵ Овакви процеси били су могући управо захваљујући повољним политичким приликама и отворености укупне културне политике Краљевине СХС, односно Краљевине Југославије.

Потреба за интернационализацијом уметничко-извођачке праксе огледала се у унапређењу интерпретативних стандарда, што је постигнуто захваљујући домаћим уметницима који су се школовали на угледним европским музичким академијама и конзерваторијумима (Беч, Праг, Париз, Рим, Лондон), али и иностраним који су гостовали у Београду или се у њему трајно настанили. Музичари су се журили да се ослободе аматеризма који је нарочито био укореењен у певачким друштвима због чега се „лагано губила радост аматерског музицирања неоптерећеног жељом за високим музичко-техничким нивоом“.³³⁶ Иако је музички живот у Београду између два рата заостајао за неким другим центрима у Краљевини, попут Загреба,³³⁷ чини се да су предности и потенцијали престонице допринели да се у Београду настане музичари из различитих крајева земље у потрази за професионалном афирмацијом. Са друге стране, све већи број манифестација уметничке музике доприносио је угледу престонице. У том смислу, непуне двадесет и три године српске музичке културе између два светска рата плодније су од свеукупног музичког живота током ранијих седам деценија.³³⁸ Томе је свакако допринела институционално позиционирање музике у Србији: Београдска опера основана је 1920, Филхармонија три године касније, а прва висока музичка школа 1937. Разноврсности музичког живота у овом раздобљу доприносе и

³³⁴ „Снагом своје изузетне даровитости он креће сигурно и без колебања даље, ка стварању нових и за нашу средину великих облика (...) прве стране српске инструменталне, камерне и оперске музике“. Види Живојин Здравковић, „Петар Коњовић“ у Петар Коњовић, *Огледи о музици*, Српска књижевна задруга, Београд, 1965, 9.

³³⁵ Катарина Томашевић, нав. дело, 191.

³³⁶ Роксанда Пејовић, *Концертни живот у Београду (1919–1941)*, Факултет музичке уметности, Београд, 2004, 15.

³³⁷ Милоје Милојевић је поводом гостовања Хрватског пјевачког удружења „Лисински“ у Београду 1922. и 1923. године у *Српском књижевном гласнику* писао о високом дOMETИМА музичке културе у Загребу одакле долази хор са певачким стандардима недостижним за Београд. Наступ „Лисинског“ сматра корисним јер руши „sladunjavost romansi i ciganskih uličnih pesama, u ćurlikanju preživelih koloraturnih diva“. Милојевић закључује да је гостовање „Лисинског“ за стање музичке културе у престоници Југословена веома значајно. Види Zdenka Veber, „Veze Miloja Milojevića s hrvatskim glazbenicima“, u *Miloje Milojević, kompozitor i muzikolog, zbornik radova*, ured. Vojislav Simić, Udruženje kompozitora Srbije, Beograd, 1986, 207–208.

³³⁸ Rikard Švarc, *Zvuk*, 1935, 3, 107–108.

бројна друга удружења и установе („Цвијета Зузорић“, академско удружење *Collegium musicum*, Коларчев народни универзитет својом концертном сезоном и нарочито предавањима и музичким часовима, бројни хорски ансамбли).³³⁹ И музичко издаваштво се разгранало.³⁴⁰ Европеизација српске музике илустративна је на примеру Универзитета у Београду. Оснивањем удружења *Collegium musicum*, као и сопственог ансамбла у оквиру истог, Београд се угледао на сличне европске универзитете на којима су студенти и професори најразличитијих профила, кроз предавања и заједничко музицирање, на непосредан начин пропагирали добар музички укус. Управо је то чинио и српски *Collegium musicum* на челу са композитором и музикологом Милојем Милојевићем. У целини, сва ова настојања и прегнућа имала су за циљ интензивирање музичке културе у Србији према европском моделу, што не изненађује с обзиром на чињеницу да је „послератни моћни музички талас заплуснуо Београд и захватио готово све слојеве друштва“.³⁴¹

Просветитељска настојања музичких делатника нису остала без одговора. Ствара се стална концертна публика што се доводи у везу и са јачањем грађанске класе, њеног интелектуалног и економског просперитета.³⁴² Да би се музика приближила слушаоцима велики број концерата био је праћен музичким предавањима.³⁴³

Увид у рад међуратних београдских извођача и ансамбала, односно репертоар који су изводили добија се на основу запажања тадашњих критичара, али и записа и бележака музичара аматера.³⁴⁴ Деловали су инструментални и вокални ансамбли, тј. хорови, а увелико се афирмисало солистичко и камерно музицирање. Број оркестара који је био активан у периоду између два рата указује на бројност (оспособљених) инструменталиста с једне, односно продуктивност и иновације у домену репертоара, с

³³⁹ Соња Маринковић, „Музика у XIX веку и првој половини XX века“, у *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*, уред. Мирјана Веселиновић-Хофман, Завод за уџбенике, Београд, 2007, 93.

³⁴⁰ *Музички гласник, Музика, Гласник музичког друштва „Станковић“* (касније *Музички гласник, Звук, Весник Јужнословенског певачког савеза, Словенска музика*). Исто

³⁴¹ Slobodan Turlakov, „Miloje Milojević i njegov Kolegijum muzikum“ у *Miloje Milojević, kompozitor i muzikolog, zbornik radova*, уред. Vojislav Simić, Udruženje kompozitora Srbije, Beograd 1986, 228.

³⁴² Павле Стефановић, „Свечано вече поводом десетогодишњице Колегијума музикума“, *Штампа*, 29. мај 1935.

³⁴³ Соња Маринковић, „Војислав Вучковић и музички часови на Коларчевом народном универзитету“, *Звук*, Сарајево, 1982, 4, 9–22.

³⁴⁴ Били су то: Милоје Милојевић, Миленко Живковић, Петар Крстић, Петар Бингулац, Драгутин Чолић, Миховил Логар, Рикард Шварц, Војислав Вучковић, Виктор Новак, Станислав Винавер, Павле Стефановић, Бранко Драгутиновић, и други. Упор. Роксанда Пејовић, *Српско музичко извођаштво 1831–1941*, посебно издање часописа *Pro musica*, Београд, 1984.

друге стране (Оркестар Краљеве гарде, Позоришни оркестар Београдска Филхармонија, Оркестар Музичког друштва *Станковић*, Оркестар „Колегијум музикума“, Оркестар Београдског музичког друштва, Радио оркестар). Између многобројних певачких друштава аматерског типа издвојили су се хорови који су досезали професионалне извођачке стандарде (Београдско певачко друштво, *Обилић*, *Станковић*, *Абрашевић*, Хор српско-јеврејско певачког друштва, Хор Радио Београда и други). Најзначајнији диригенти у том периоду били су Ловро Матачић, Стеван Христић, Крешимир Барановић, Михаило Вукдраговић, Иван Брезовшек, Фјодор Селински, Милан Бајшански, Миленко Живковић, и други.³⁴⁵

Солистичко музицирање је додатно обогатило музички живот. Поред гостујућих уметника, особиту пажњу критике и публике задобили су пијанисти: Емил Хајек, Ђирил Личар, Милка Ђаја, Алиса Бешевић, Гордана Милојевић, Љубица Маржинец, Олга Михаиловић, Предраг Милошевић, Стана Рибникар; виолинисти Петар Стојановић, Марија Михаиловић, Мери Жежељ; виолончелисти Јован Мокрањац, Антон Тот, Јура Ткалчић, Александар Ђаја; вокални солисти Јелка Стаматовић, Иванка Милојевић, Мирослава Бинички, Милорад Јовановић, Бахрија Нури-Хаџић, Анита Мезетова, Жарко Цвејић.³⁴⁶

Концертни репертоар указује да је музички живот престонице Краљевине Југославије био веома богат и да је промовисао различиту европску музику. Било је оних који тим „богатством“ нису билу задовољни.³⁴⁷ Дакако, посебно место у том смислу заузела је руска музика.³⁴⁸ Међутим, новонастала заједничка држава, сасвим природно, наметала је неговање музичке традиције свих јужнословенских народа. Као илустрација ових тенденција може послужити концертна активност најугледнијег српског музичког удружења (Београдско певачко друштво), које се под вођством Косте Манојловића од доминантно националног репертоара, између осталог, окренуло

³⁴⁵ Исто.

³⁴⁶ Исто.

³⁴⁷ Станислав Винавер је у складу са својим високим уметничким и естетским начелима репертоар београдске музичке сцене сматрао скученим и анахроним (упор. Катарина Томашевић, *нав. дело*, 178); Стана Ђурић-Клајн је у првим годинама након Другог светског рата – када је и сама пропагирала идеологију тзв. социјалистичког реализма – написала: „Српска уметничка музика у времену између два рата потпадала је под негативне западне и средњеевропске утицаје које све заједно можемо сврстати у формализам (...) таква музика није могла да стекне поверење музичке публике“ (Роксанда Пејовић, *Музиколог Стана Ђурић-Клајн. Историографска, есејистичка и критичарска делатност*, Српска академија наука и уметности – Музиколошки институт – Удружење композитора Србије, Београд, 1994, 147.

³⁴⁸ Роксанда Пејовић, *Концертни живот у Београду*, *нав. дело*, 106–109.

афирмисању дела савремених југословенских композитора. Манојловић се свесрдно залагао за овакву програмску оријентацију Друштва, те је на бројним концертима изводио дела Коњовића, Милојевића, Христића, али и Лајовица, Готовца, Адамича, Одака, Широле, и других.³⁴⁹ Иако мејнстрима није било, чини се да је југословенска музика, заступљена и новим оркестарским, односно камерним делима Добронића, Барановића, Вучковића, Христића, Настасијевића, Остерца, и многих других аутора, на концертним подијумима заузимала посебно место.³⁵⁰

Међутим, репертоар београдског међуратног музичког живота наведеним програмским садржајима није био исцрпљен. Значајан удео у целокупном концертном репертоару чинила су дела из преткласичне епохе. То се пре свега односи на музику барока и галантног стила. Била је то значајна новина за српску музичку сцену тога доба будући да су многа велика и значајна дела Палестрине, Баха, Хендла, Скарлатија, Персла, Купрена, Рамоа, Вивалдија, Перголезија и других старих мајстора први пут изведена у Београду. Нарочит новитет представљала су и велика вокално-инструментална дела. Успешно су изведени Хендлови ораторијуми *Месија*, *Саул*, *Самсон*, *Јуда Макабејац*, Бахове кантате и ораторијуми (*Пасија по Јовану*, *Божјињи ораторијум*), као и Моцартова *Крунидбена миса* и *Реквијем*, што је био велики извођачки изазов нарочито за хорове.³⁵¹ У целини, велика вокално-инструментална дела, са доминирајућим религијским контекстом, ретко су извођена. Чини се да разлоге за то не треба тражити само у захтевности извођачког апарата, већ и у њиховом (за Србе) иноверном пореклу.³⁵² Пијанисти су редовно свирали Скарлатијеве сонате и Бахове концерте, делове *Добро темперованог клавира*, барокне игре Купрена, Телемана (Telemann), Рамоа, и то најчешће на реситалима са мешовитим програмом. Ретко су пијанисти читав концерт посветили овим композиторима. Чинио је то Емил Хајек, и Милка Ђаја на свом последњем концерту одржаном 1930. године када је извела програм са композиторима 18. века (Купрен, Скарлати, К. Ф. Е. Бах, Моцарт,

³⁴⁹ Јелена Милојковић-Ђурић, „Коста П. Манојловић, у међуратном развоју музичке културе“, *У спомен Косте П. Манојловића, композитора и етномузиколога*, зборник радова, ур. Властимир Перичић, Факултет музичке уметности, Београд, 1990, 51.

³⁵⁰ Упор. Роксанда Пејовић, *Концертни живот у Београду*, нав. дело.

³⁵¹ Из угла диригента о неопходности модернизације хорског певаштва писао је Вукдраговић. Сматрао је да певачи морају да се боље упознају са вокалном техником, тј. дисањем, фалсетирањем, правилном дикцијом, чистом интонацијом, динамиком. Види Михаило Вукдраговић, „Модерна хорска техника и наша певачка друштва“ *Музика*, 1928, 4, 102–106 и „Узроци стагнације наших певачких друштава“, *Гласник Музичког друштва „Станковић“*, 1930, 3, 53–55.

³⁵² Катарина Томашевић, нав. дело, 105.

Бетовен).³⁵³ У целини, највише су извођена Бахова дела, и то камерна: концерти за виолину, за клавир (чембало), виолончело. Европска пракса извођења преткласичних дела кроз транскрипције била је присутна и у Београду.³⁵⁴ Њих су користили и солисти и оркестри. Пијанистима су, чини се, омиљене биле транскрипције Хендлових и нарочито Бахових дела (Бах-Респиги/Bach-Respighi, Бах-Лист/Bach-Liszt, Бах-Фајнберг/Bach-Feinberg, Бах-Гедике/Bach-Gedicke), док је Београдска филхармонија, која барокни репертоар свакако није често изводила, прибегавала оркестарским транскрипцијама Бахових оргуљских дела.³⁵⁵

Присуство дела старих мајстора у београдском музичком животу међуратног периода већ тада је оцењено као веома корисно за музичко васпитање његове публике.³⁵⁶ Овим репертоаром Београд се делимично приближио водећим музичким центрима Европе у којима се интересовање за рану музику након Првог светског рата интензивира: у Паризу Ванда Ландовска отвара своју школу чембала у којој руководи курсевима барокне музике (похађају их не само чембалисти, већ и пијанисти, певачи, инструменталисти, диригенти, чак и плесачи);³⁵⁷ Минхенска академија уводи експерименталне курсеве старих инструмената,³⁵⁸ а у Енглеској поједини ансамбли (The English Singers) снимају мадригалску музику на грамофонске плоче.³⁵⁹ Дела барокних мајстора у Београду су редовно изводили инострани уметници. Међутим, извођење овог репертоара од стране српских, односно југословенских музичара, указује да су они познавали различите токове у уметничкој музици ондашње Европе и презентовали их београдској публици. То је, свакако, могла бити последица њиховог школовања и усавршавања у развијеним музичким центрима Европе у којој су имали могућност комплексног посматрања и вредновања музичке уметности.³⁶⁰ Извесно је да се није радило о специјализацији ране музике у данашњем смислу, и мада је интерпретација овог репертоара подразумевала одређену стилску специфичност,

³⁵³ Роксанда Пејовић, *Концертни живот у Београду*, нав. дело, 78.

³⁵⁴ Европа је била преплављена оркестарским транскрипцијама Бахових дела које су начинили диригент Леополд Стоковски и други музичари. Он није трагао за аутентичном сонорношћу, већ је, штавише, тежио да Бахова дела заодене свим бојама и звучношћу једног оркестра романтичарског типа. Иако су биле радо слушане, оцењене су као „гротескно нестилске екстравагантности“. Упор Harry Haskell, нав. дело, 89.

³⁵⁵ Роксанда Пејовић, нав. дело, 143.

³⁵⁶ Аноним, *Колегиум музикум*, „Гласник муз. Друштва Станковић“, март-април 1931, бр.3–4, 94.

³⁵⁷ Vidi Momo Aldrich, “Reminiscences of St Leu”, *Diapason* 70 (јули 1979), 3.

³⁵⁸ Види Christian Döbereiner, *Zur Renaissance alter Music* (Tutzing, 1950) i *50 Jahre alte Music in München* (München, 1955).

³⁵⁹ Vidi Steuart Wilson, “The English Singers”, *Recorded Sound* 20, (1965), 375–381.

³⁶⁰ Готово сви међуратни интерпретатори уметничке музике су се школовали на Западу, а тек понеки у Русији, што је логично с обзиром да је Академија у Београду започела са радом тек 1937. године.

суштински, барокна музика није извођена другачије од оне из класичног или романтичног периода.³⁶¹

Манојловић, Милојевић, Хајек

Независно од тога, тројица великана српске музичке сцене међуратног периода у значајној мери су допринели презентовању не само великих, већ и мање познатих дела старих мајстора са циљем едукације шире публике. Били су то Коста Манојловић, Милоје Милојевић и Емил Хајек.

Коста Манојловић је још као Мокрањчев ученик заволео вокалну музику. У Оксфорду, где је пред завршетак Првог светског рата дошао да заврши студије, Манојловићеву пажњу су привукла управо вокална (*a cappella*) и вокално-инструментална дела ренесансе и барока која су била део тамошње концертне праксе и још више англиканског богослужења – укратко енглеска опредељеност за традиционалну и рану музику.³⁶² Током студија је имао привилегију да пева у Баховом хорском друштву (*Bach Choral Society*)³⁶³ којим је руководио његов професор Хју Ален (*Allen*).³⁶⁴ Бахова музика је била и део Манојловићевог претходног, минхенског периода. Током 1913–1914. године слушао је предавања професора Фридриха Клозеа (*Klose*) о двоструком контрапункту и фуги. Клозе му је препоручивао, па чак и записао на једном листићу: „свирати што више Баха“.³⁶⁵ Упоредо с тим, Манојловић на Универзитету слуша предавања професора Шмица (*Schmitz*), између осталог и о тумачењу дела Јохана Себастијана Баха.

Није, дакле, необично што се Коста Манојловић према ренесансној и барокној музици односио са пијететом, настојећи да га пренесе на београдске хорове свога доба.

³⁶¹ Велики љубитељи преткласичног репертоара који су деловали у Паризу између два светска рата, композитор Винсент д'Инди (*d'Indy*) и пијанисткиња Надја Буланже (*Boulangier*) „су сматрали да рана музика представља есенцијални део темељне едукације једног музичара, али нису били заинтересовани за историјску узвођачку праксу *per se*. Студенти долазе на науке како је музика настајала, а не како је могла да звучи пре више векова“. Види *Harry Haskell, The Early Music Revival: a History*, 1996, Dover Publications, Mineola, New York, 1996, 62.

³⁶² У Британији је почетком 20. века дошло до наглог интересовања за рану енглеску вокалну музику, „а 'елизабетанска грозница' се проширила земљом пред завршетак Првог светског рата“. Види *Harry Haskell*, нав. дело, 36–37.

³⁶³ Јелена Милојковић-Ђурић, „Коста П. Манојловић, у међуратном развоју музичке културе“, *У спомен Косте П. Манојловића, композитора и етномузиколога*, ..., нав. дело, 46.

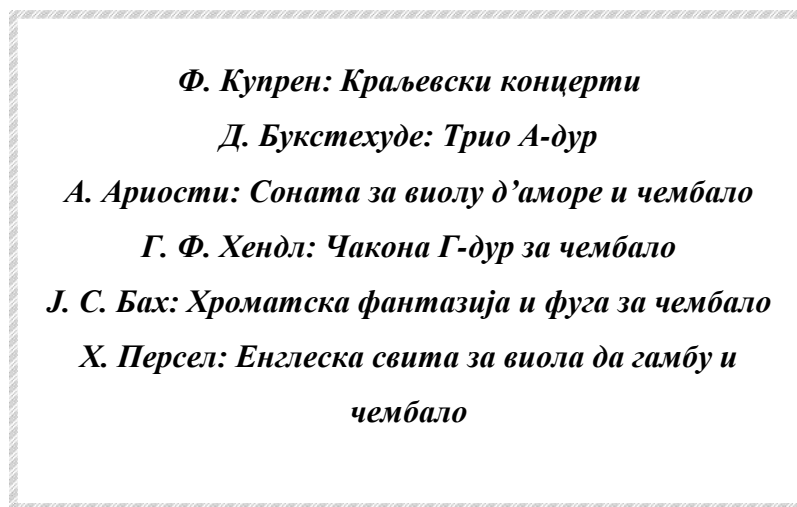
³⁶⁴ Сер Хју Ален је 1918. постао директор Краљевског колеџа за музику (*Royal College of Music*) у Лондону када и професор у Оксфорду. Унапредио је музику у оквиру оксфордског курикулума и створио адекватне услове за истраживање и подучавање што је имало велики утицај на друге средине. Био је познат по свом истраживању музике Баха и Шица (извор: <http://www.britannica.com/biography/Hugh-Allen>).

³⁶⁵ Јелена Милојковић-Ђурић, нав. дело, 38.

Са Београдским певачким друштвом реализовао је неколико концерата са поменутиим репертоаром. Најпре је 1925. године извео Палестринину *Мису Пана Марчела*, 1927. енглеске мадригале од 16. до 18. века, а 1929. програм старе енглеске музике.³⁶⁶ Са овим хором Манојловић је повремено изводио композиције Монтевердија, Ласа и других старих мајстора у оквиру концерата са мешовитим програмом.³⁶⁷ Са хором „Мокрањац“, уз суделовање Радијског оркестра, извео је делове Баховог *Божјићног ораторијума*. Концерт енглеских мадригала је у форми написа допунио историјатом енглеске ране музике, и до данас Манојловић је код нас једини који је о овој тематици писао. Касније је објавио више чланака у којима укратко излаже основне етапе у развоју енглеске музике.³⁶⁸ Када је Коларчев народни универзитет покренуо „културну мисију пропагирања музике у широким слојевима нашег друштва“³⁶⁹ Манојловић је у оквиру „часова“ током 1937–1938. године држао предавања и о раној музици, која су била илустрована музицирањем.³⁷⁰ Удео Косте Манојловића у том, највероватније првом, концерту барокне музике на историјским инструментима у Србији је очигледан.

Пример 2

Програм концерта Лајпцишког трија



³⁶⁶ Роксанда Пејовић, *Концертни живот у Београду (1919-1941)*, нав. дело, 291–293.

³⁶⁷ Јелена Милојковић-Ђурић, нав. дело, 52.

³⁶⁸ „Историјски поглед на музику у Енглеској“, *Музички гласник*, 1931, бр. 3 и 4, 57–78; „Почеци музике у Енглеској, Британија“ *Даница*, 1940, бр. 2, 24–26. „Ренесанса енглеске музике“, *Даница*, 1940, бр. 4, 19–20.

³⁶⁹ Branko Dragutinović, *Zvuk*, 1935, 8–9, 331.

³⁷⁰ Издваја се предавање на тему стари мајстори и стари инструменти одржано 17. 2. 1937. године у оквиру којег је наступио Лајпцишки трио, и то на историјским инструментима (Рајнхард Волф, виола д'аморе, Паул Гриммер, виола да гамба и Гинтер Рамин, чембало). Роксанда Пејовић, *Концертни живот у Београду (1919-1941)*, нав. дело, 347.

Коначно, као први ректор Музичке академије Коста Манојловић ће за потребе наставе почетком 1939. године, поред клавира и других инструмената, у Немачкој купити и једно чембало париске фирме Плејел (Pleyel), иначе омиљени инструмент Ванде Ландовске. Очигледно упознат са европским тенденцијама тога доба као афирмацији нових интерпретативних стандарда у домену ране музике, Манојловић као да је желео да скрене пажњу својим савременицима (и још више наследницима на Музичкој академији) да изучавање ране европске музике са припадајућим јој историјским инструментима, треба да има своје место у модерном систему српског музичког образовања. Ова, међутим, Манојловићева идеја само је делимично реализована,³⁷¹ док његове интенције око инаугурисања ренесансног и барокног репертоара међу српске хорове нису наишле на плодно тло будући да је већина певачких друштава кренула другим смером.³⁷²

Далеко највећи број концерата са музиком преткласичног репертоара (тада познат под термином старокласичан) извео је Колегијум музикум на челу са Милојем Милојевићем. Као што је познато, Милојевић је на тим концертима говорио о стилу епохе, композиторима и њиховим делима. Иако је ансамбл изводио музику различитих епоха па и савремену (Хиндемит, Стравински, Коњовић, Барановић, Милојевић), камермузичка (како се тада говорило) програмска оријентација почивала је на Баху и Хендлу, као и другим немачким ауторима (Глук, Хасе, Бахови синови: Филип Емануел, Вилхелм Фридеман, Јохан Кристијан), док су италијански и француски композитори 18. века повремено извођени (Фрескобалди, Скарлати, Бокерини /Boccherini/, Ђеминијани, Чимароза /Cimarosa/, Рамо, Лили).³⁷³ Иако се сматра да је присуство преткласичних дела на репертоару Колегијума било детерминисано форматом самог ансамбла, односно извођачким капацитетима, превиђа се да су сродна европска удружења истог имена, настали по угледу на аутентичне барокне колегијуме (какве је подражавао истоимени београдски ансамбл), понајвише неговали управо репертоар ране европске музике.³⁷⁴ Милојевићу није могао бити непознат процес оснивања и ширења оваквих ансамбала који се дешавао управо време његових студија у Минхену. Године 1908. Хуго Риман (Riemann) оснива у Лајпцигу прво модерно удружење овог

³⁷¹ Настава чембала започеће тек након педесет година, док је Плејел чембало, као непотребно, отуђено осамдесетих година.

³⁷² Како сматра Роксанда Пејовић „већина певачких друштава кренула је чврсто сугерисаним словенским стазама“. Роксанда Пејовић, *Концертни живот у Београду*, нав. дело, 188.

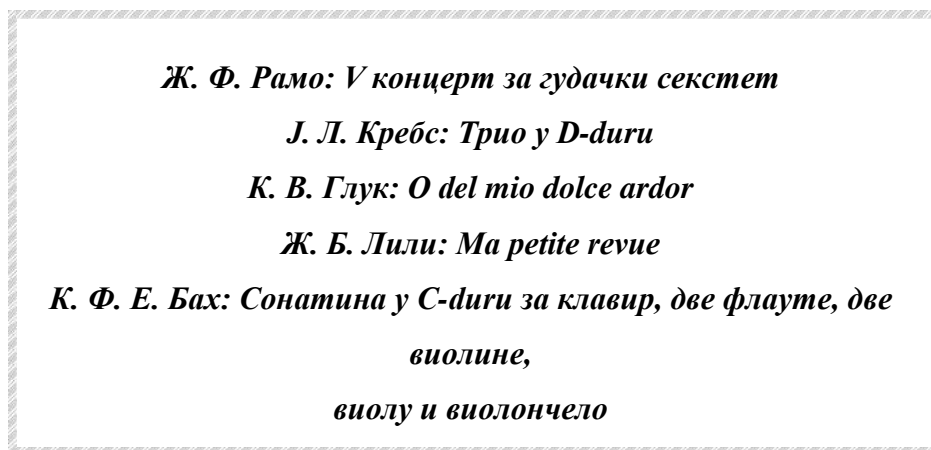
³⁷³ Slobodan Turlakov, „Miloje Milojević i njegov Kolegijum muzikum“, u *Miloje Milojević, kompozitor i muzikolog, zbornik radova*, ured. Vojislav Simić, Udruženje kompozitora Srbije, Beograd 1986, 233–237.

³⁷⁴ Harry Haskell, нав. дело, 56.

типа „што је убрзо водило установљењу сличних група на универзитетима широм немачког говорног подручја под управом еминентних музиколога као што су Вернер Данкерт (Danckert), Фридрих Блум (Blume), Курт Закс (Sachs), Макс Шнајдер (Schneider) и Густав Бекинг (Becking).³⁷⁵ Музиколози су, дакле, руководили немачким колегијумима, а треба истаћи да су и Милојевићеви професори на Минхенском универзитету, музиколози Сандбергер и нарочито Кројер, истраживали рану музику. Оснивач Музиколошког института Адолф Сандбергер (Sandberger) је показао посебан интерес за музику 16. века,³⁷⁶ док је Теодор Кројер (Kroyer) писао о италијанским мадригалима, мадригалистима у Немачкој (Лудвиг Зенфл),³⁷⁷ али и својим савременицима – представницима модерног покрета за рану музику у Немачкој.³⁷⁸ Могуће је да је Милојевић из контаката са њима, тј. са немачког „извора“ пренео на београдски Колегијум музикам део европског ентузијазма у односу на оживљавање музике старијих епоха, и то се јасно очитовало како на репертоарском усмерењу овог ансамбла, тако и на Милојевићевим предавањима (*О Монодијском стилу Ренесансе и Фрескобалдија, О програмској музици старих мајстора, Карактеристике старокласичног музичког стила, Г. Ф. Хендл, његова уметничка личност и његово место у музичкој култури човечанства*, итд).³⁷⁹

Пример 3

*Програм првог концерта ансамбла Колегијум музикам (21. априла 1926)*³⁸⁰



³⁷⁵ Исто

³⁷⁶ http://en.m.wikipedia.org/wiki/Adolf_Sandberger

³⁷⁷ http://de.m.wikipedia.org/wiki/Theodor_Kroyer

³⁷⁸ Theodor Kroyer, "Karl Straube und die historische Renaissance", *Neue Zeitschrift für Music* 91, 1930, 897–899.

³⁷⁹ Упор Слободан Турлаков, *Колегиум музикам и Милоје Милојевић*, Годишњак града Београда, књ. XXXIII – 1986, 112, 116, 118.

³⁸⁰ Slobodan Turlakov, нав. дело, 230.

Мада Милојевић интерпретацију није стављао у први план, концерти са делима ране музике су најчешће оцењивани као „стилски“, а музичари да поседују очигледан „смисао за интерпретацију старе музике“.³⁸¹ Њега самог Вукдраговић чак оцењује као „одличног познаваоца старе музике“.³⁸² Без обзира на интерпретативне стандарде (о којима ће бити речи ниже у тексту), важно је истаћи да ниједан српски ансамбл до данас није тако посвећено изводио музику барока и рококоа као што је то чинио Колегијум музикум за време док је био активан (од 1925. до 1940). Контрверзни Слободан Турлаков (очигледно упућен у интензитет покрета за рану музику у Европи осамдесетих година прошлог века)³⁸³ с правом назива Колегијум и Милојевића пионирима овог феномена, „začetnike te potrebe kod nas... prethodnicom svemu onome što je ta muzika sobom donela u svom naknadnom opticaју i širenju“. Но свестан чињенице да ни након више од пола века овај ансамбл у нашој средини није добио достојне наследнике,³⁸⁴ Турлаков Колегијум музикум и Милоја Милојевића сматра „svojevrсном enigmom“:

„Danas uvišestručeni Beograd, kraj postojeće i na svetska vrata uvedene muzike baroka i rokokoа, tu privrženost, **tu strast** (подвукао П. Ђ.) niti poznaje, niti pokazuje, uprkos činjenici da ima i profesionalnije i znatno bolje ansamble. Ali, nema takvog animatora kao što je bio Milojević...“³⁸⁵

Поред Манојловића и Милојевића, нарочит однос према старој европској музици имао је и један истакнути музичар страног порекла. Био је то Чех, пијаниста Емил Хајек, Манојловићев сарадник при отварању Музичке академије који је југословенску престоницу изабрао за пребивалиште и развој професионалне каријере. Као што је познато, Хајек је био комплексан музичар велике културе који не само што је промовисао европске пијанистичке стандарде у Србији, већ је поставио темеље

³⁸¹ Роксанда Пејовић, нав. дело, 115.

³⁸² Михаило Вукдраговић, „Концерт Колегијума музикума“, *Политика*, 1. фебруар, 1931, 6–7.

³⁸³ Турлаков каже да је рана музика „radom tolikih profesionalnih ansambala postala gotovo sveopšta moda“. Slobodan Turlakov, nav. delo, 229–230

³⁸⁴ Милојевићев рад на старокласичном стилу је ипак имао настављаче. Млади Милан Бајшански, који је као виолиста сарађивао у Колегијуму, још пре Другог рата се профилисао као хорски диригент са посебним афинитетом према вокалној музици ренесансе. О његовој привржености старој вокалној музици говори податак да је управо он оснивач Друштва београдских мадригалиста (1951) са којим ће изводити (тематске) концерте мадригала, миса и мотета. Овај ансамбл је у својој иницијалној фази бројао 30 чланова. У најави концерта са музиком Палестрине који се одржао 1956. године Бајшански појашњава да су „хорови мадригалиста увек мали. Дела која они негују не трпе велики број гласова. Баве се музиком камерног типа, интимном музиком која не трпи масовност, већ императивно захтева квалитет гласова и интерпретацију израза“. Види „Концерт београдских мадригалиста“, *Новости*, Београд, 24. јануар 1956.

³⁸⁵ Slobodan Turlakov, nav. delo, 229–230.

клавирске педагогије.³⁸⁶ Он је први у Србији скренуо пажњу на неопходност специфичног приступа интерпретацији барокне музике, што је очигледно била последица његове добре упућености у европски покрет за рану музику, односно процесе који су се у његовим оквирима одвијали. Своје ставове презентовао је како кроз личне интерпретације, тако и у домену писане речи. Олга Јовановић наводи да је „под његовим прстима у Београду по први пут зазвучао клавсен“. Било је то највероватније 1940. године када је у сали Музичке академије свирао Бахов *Италијански концерт* и прелудијум и фугу c-moll и es-moll из *Добро темперованог клавира*, као и поједина дела Купрена и Рамоа.³⁸⁷ Разуме се, Хајек је Баха као и остале старе мајсторе свирао готово искључиво на клавиру, било на солистичким концертима, са оркестрима, или као клавирски сарадник. По угледу на велике пијанисте и композиторе 19. века, он је вежбање започињао управо Баховим делима за клавир.³⁸⁸

Ближи увид у Хајеково поимање интерпретације барокне музике може се стећи на основу сачуваних коментара и текстова које је спремао за серију предавања на Радио Београду. Наиме, током 1938/39. године Хајек је за потребе ове радио станице припремио циклус од шест предавања о Баховом *Добро темперованом клавиру* (прва свеска). Коментаре је писао сам, а био је уједно и извођач. У уводном коментару он наглашава важност што већег присуства Бахових дела у музичком животу једне средине, уз подсећање да се „култ Баха, овог највећег мајстора полифоног става, до сада није систематски неговао у нашој средини“.³⁸⁹ Током 1952/53. године у циклусу од десет емисија о истакнутим пијанистима 20. века, једну емисију је посветио Ванди Ландовској.³⁹⁰ У њој су емитовани снимци Ландовскиног свирања на чембалу (Бах, Хендл, Купрен, Дакен, Рамо), док је сам Хајек укратко говорио о тадашњем статусу ране музике у Европи – о оснивању удружења извођача на старим инструментима (прикупљању старих и грађењу нових по старим узорима), стилској чистоти извођених програма, одјеку код публике.³⁹¹ Говорећи у истој емисији о сличним покушајима у

³⁸⁶ Olga Jovanović, *Emil Hajek o muzici i muzičarima*, Fakultet muzičke umetnosti, Memorijal „Emil Hajek“, Beograd, 1994.

³⁸⁷ Био је то концерт двоје наставника Музичке академије. Емил Хајек на чембалу пратио вокалну солистичку Нику-Кунели Монастри у интерпретацији старих мајстора – Легренција, Скарлатија, Персела, Бонончинија, Дурантеа и других. Види Роксанда Пејовић, нав. дело, 247.

³⁸⁸ Овај драгоцен податак оставила је Хајекова ћерка, списатељица Јара Рибникар, у својим мемоарима: „I danas mogu u glavi da čujem Bahove fuge kojima je počinjao njegov radni dan. Ljuljao je celi naš mali stan“. Jara Ribnikar, *Život i priča*, knjiga I-II, Prosveta, Srpska književna zadruga, Vuk Karadžić, Beograd, Veselin Masleša, Sarajevo, Mladost, Zagreb, 1986.

³⁸⁹ Olga Jovanović, nav. delo, 109.

³⁹⁰ Srđan Dimitrijević, „Biografija autora“ u Olga Jovanović, *Emil Hajek o muzici i muzičarima*, 166.

³⁹¹ Olga Jovanović, 131.

Београду, он подсећа на свега неколико концерата овог профила који су одржани пре и после рата, а од домаћих уметника „у овој грани извођачке делатности“, поред Маргите Мац (Matz) чембалисткиње из Загреба, он наводи и себе. Важно је уочити да велики број концерата барокне музике који је одржан у Београду између два светска рата, а и касније, Хајек не доводи у везу са примером Ландовске, тј. новим европским тенденцијама у начину извођења барокне музике (у новије време названим историјска интерпретација). Он, дакле, не само што је имао одличан увид у профил и карактер младог европског покрета за рану музику, већ је очигледно правио јасну разлику између историјске интерпретације и „традиционалног“ извођења барокне музике.

Питање стила

Српски уметници су, као што је речено, настојали да се приближе извођачким стандардима који су били заступљени у самој Европи и то се, извесно, односило и на музику преткласике. С обзиром да је специјализација у домену историјске интерпретације у самој Европи тога доба имала ембрионални статус, није било логично очекивати веће ангажовање српских музичара и ансамбала у тој области. Домаћи уметници јесу подражавали своје европске колеге у погледу репертоара и интерпретације, али не пионире модерног покрета за рану музику, већ, сасвим природно, припаднике музичког мејнстрима. Осим тога, познато је да су музичари у међуратној Србији радили на стварању и едуковању публике, при чему интерпретативни стандарди нису били њихова основна преокупација, као што је то случај данас. Ипак, чини се да су европска кретања у начину третирања и интерпретирања преткласичног репертоара имале изванредан одјек у београдском музичком животу међуратног периода. То се понајвише односило на састав извођачких тела, као и на интерпретације тада популарних транскрипција дела старих мајстора које су начинили композитори 19. века.

Велика вокално-инструментална дела су, по угледу на Европу, извођена масивним извођачким апаратом у коме су понекад учествовали здружени београдски хорови и оркестри.³⁹² Најбољи пример за то представља извођење Хендловог

³⁹² У то време сматрало се (а неки и данас сматрају) да редуциран извођачки апарат чини интерпретацију барокних вокално-инструменталних дела тривијалном. Диригент Фуртвенглер (Furtwängler) је 1932. године изјавио да Бах и Хендл никада не би одобрили извођење својих дела са тридесет или четрдесет извођача у великим концертним дворанама попут Берлинске филхармоније – „Ми хоћемо да изводимо Баха и Хендла управо онако како су они сами хтели да буду извођени“. Процес умањивања извођачких тела стидљиво је започет управо у Баховом Лајпцигу где је у својству капелника цркве Св. Томе од 1918.

ораторијума *Месија* 1937. године од стране Првог београдског певачког друштва, потпомогнуто певачима из других престоничких хорова, и оркестра Београдске филхармоније, чиме је постигнут „грандиозни звук“, односно потребна звучна снага.³⁹³ Дириговао је Предраг Милошевић, а „целокупни апарат је функционисао потпуно исправно“, те је дело стилски и технички беспрекорно изведено.³⁹⁴ Није искључено да је Коста Манојловић имао у виду управо извођење великих дела старих мајстора када је у тексту „Реорганизација певачких друштава“ између осталог предложио оснивање великих хорова од 200 до 400 чланова!³⁹⁵

О томе како су вреднована извођења ренесансног и барокног репертоара у Србији између два светска рата могуће је сазнати на основу писања тадашње стручне критике. Аутори прилога су били махом композитори, диригенти и музички педагози који су, рекло би се, поседовали знање и о томе како треба да изгледа интерпретација дела ране музике. Доминирају оцене уопштеног карактера у афирмативном тону. Тако, Шварц сматра да је програм којим је Колегијум музикум прославио двестагодишњицу смрти Купрена у Београду, изведен „верном стилском интерпретацијом“.³⁹⁶ Скарлатијеве сонате у тумачењу Гордане Милојевић „звучале су искрено и спонтано“.³⁹⁷ Док је пијанисткиња Јелена Ненадовић у извођењу Бахове *Фантазије и фуге у g-moll-у* похваљена за „зрелост и спиритуалну озбиљност интерпретације“,³⁹⁸ Милка Ђаја је добила добру критику јер су јој биле познате „све танане одлике (старих) мајстора“.³⁹⁹

Било је и експлицитних критика. Тумачење Бахове партите у В-дигу од стране пијанисткиње Луси Фаркаш било је са „много педала и сувише меко за Баха“,⁴⁰⁰ а *Хроматску фантазију и фугу* је свирала „технички прихватљиво, али динамички промашено“.⁴⁰¹ Позоришни оркестар у Хендловом ораторијуму *Јуда Макабејац*,

до 1940. деловао Карл Штраубе (Straube). Његов камерни начин извођења пасија и ораторијума биће средином века прихваћен у Немачкој и Енглеској. Упор Harry Haskell, нав. дело, 59, 91.

³⁹³ Милоје Милојевић, Прво београдско певачко друштво изводи Хендлов ораторијум *Месија*, *Политика*, 10. април, 1937.

³⁹⁴ Миленко Живковић, Хендлов *Месија* у извођењу Првог београдског певачког друштва, *Време*, 10. април 1937.

³⁹⁵ Роксанда Пејовић, *Концертни живот у Београду (1919–1941)*, 181.

³⁹⁶ Rikard Švarc, *Zvuk*, 1934, 4, 142.

³⁹⁷ Миленко Живковић, *Време*, 1939, 6194, 2.

³⁹⁸ Branko Dragutinović, *Zvuk*, 1935, 3, 102–106.

³⁹⁹ Милоје Милојевић, *Политика*, 23. фебруар 1930.

⁴⁰⁰ Павле Стефановић, *Штампа*, 29. мај 1935; Branko Dragutinović, *Zvuk*, 1936, 6, 220–222; Миленко Живковић, *Време*, 28. мај 1935.

⁴⁰¹ Драгутин Чолић, Концерт Колегијума музикама, *Правда*, 14. фебруар 1933.

ненавикнут на извођење барокне музике, „није звучао довољно хендловски“.⁴⁰² Солисти у Хендловом *Самсону* су оцењени различито: док је тенор својом пријатном бојом гласа постигао стилски изразиту интерпретацију, баритон није имао снаге за „широку линију и колоратурне партије“.⁴⁰³ Чини се да је непознавања стила био разлог што су се на удару критике нашли и неки познати диригенти. Обично хваљен, Ловро Матачић је негативно оцењен приликом његовог тумачења Вивалдија јер је дело захтевало „више стилске одмерености“. Критичар захтева „мало мање динамичке распојасаности“ у *Концерту гросу ор. 3 у d-mollu* који је изведен „тегобно и гломазно“.⁴⁰⁴ Док је извођење Моцартове *Симфоније у Es-duru* од стране Стевана Христића и Филхармоније, због склоности ка масивном звуку, оцењено као стилски неадекватно, Војиславу Вучковићу је приликом дириговања Баховог концерта за клавир и оркестар замерен хладан став због тога што „он жели да интелектуализира живу материју музике“.⁴⁰⁵

Ни Милојевић као диригент Колегијума није био поштеђен оштре критике, нарочито у написима Драгутина Чолића. Поводом концерта у поводу 250. година од рођења Хендла и Баха, за који је Павле Стефановић написао да је изведен у „беспрекорном стилском оквиру“,⁴⁰⁶ Чолић је закључио: „Под палицом др Милојевића, Бахова увертира била је један тежак и непрегледан звучни комплекс, без икакве свежине, без формалне прегледности. Уз то, рђаво узета темпа и необрађена динамика допринели су још више да се стилске одлике и монументална лепота овог дела потпуно изгубе. Исти је случај са Хендловим *Концертом гросом*“.⁴⁰⁷ Неколико година касније, овог пута ће се Стефановић у листу *Правда* запитати: „како може човек осетљив на стил, за меру, склад, окончавати скоро сваку фразу Хендлове увертире прекомерним успоравањем темпа, питам се у чуду“?⁴⁰⁸ Најоштрије критике добио је Милојевић од Станислава Винавера, који је у једној критици записао да је Милојевић свирао Баха „ученичким загрцњавањем лажно схваћеног Шопена“.⁴⁰⁹

⁴⁰² Станислав Винавер, *Време*, 10. јун 1926.

⁴⁰³ Коста П. Манојловић, Први концерт Српско-јеврејског певачког друштва о педесетогодишњици извођења Хендловог ораторијума *Самсон*, *Политика*, 23. 6. 1932.

⁴⁰⁴ Павле Стефановић, *Музички гласник*, 1939, 10, 199–200 и *Правда*, 5. октобар 1939.

⁴⁰⁵ Милоје Милојевић, *Жирак – модерни чешки композитор*, говори са катедре КНУ о чешкој музици, *Политика*, 18. јануар 1937.

⁴⁰⁶ Павле Стефановић, *III јавни час Колегијума музикама*, *Штампа*, 26. фебруар 1935, 9

⁴⁰⁷ Драгутин Чолић, *III јавни час Колегијума музикама*, *Правда*, 25. фебруар 1935, 7

⁴⁰⁸ Павле Стефановић, *Свечани концерт Колегијума музикама*, *Правда*, 5. јануар 1939, 4.

⁴⁰⁹ Неуморан европски путник, Винавер је похађао часове музике код Ванде Ландовске и о Баху је много научно захваљујући управо њој. Био је одлично обавештен о кретањима на светској музичкој сцени, као

Без обзира каквог су садржаја и профила музичке критике концерата са делима старих мајстора – иако оне неповољне указују пре свега на романтичарски приступ интерпретацији – извесно је да њихови аутори управо стил сматрају врхунским параметром у оцењивању концерата барокне музике. Са данашње тачке гледишта, готово сва та извођења су била нестилска (као и у она у европским земљама), нарочито због изостанка историјских инструмената. Међутим, у Европи је, као што је наведено, појачано интересовање за рану музику након Првог светског рата актуелизовало питање интерпретације преткласичних стилова. Том идејом су били заокупљени не само ретки заговорници историјске интерпретације, чији рад је био мало познат широј музичкој популацији, већ и изван број музичара различитих профила. У недоумици како изводити музику ранијих епоха све већи број диригената се током двадесетих и тридесетих година прошлог века окреће актуелном неокласицизму сматрајући да им нова дела Стравинског, Хиндемита, Блоха, Мијоа, Малипијера и других аутора, између осталог, могу указати на могућ пут у интерпретацији барока.⁴¹⁰ Овај покрет је очигледно сматран антиподом, неком врстом изазова опште присутном и застарелом романтичном начину извођења барокне музике, са могућношћу „новог читања“. Епитети неокласичара – **економичност, објективност, избалансираност, јасноћа, сонорност** – не само да су постали употребиви у интерпретацији музике ранијих епоха, већ су, штавише, препознати као њихов аутентичан стил. Слоган неокласичара био је „повратак Баху“.⁴¹¹

Ако се може судити на основу писања Павла Стефановића, у Србији се знало за овакве тенденције. Осврћући се у листу „Правда“ на извођење Бахове *Пасије по Јовану* од стране Радио оркестра и Сомборског црквеног певачког друштва 1938. године,

што је поседовао и врло истанчан укус када је реч о извођачкој пракси. Види Катарина Томашевић, „Станислав Винавер и музика“, *Даница*, Вукова задужбина, 2008, 350–358.

⁴¹⁰ Ера неокласицизма као доминантан музички покрет средине 20. века у Европи, својим креативним рециклирањем старих форми и композиционих техника у знатној мери је иницирао дубљи афинитет према музици прошлости. Стравински је објаснио да је он „покушао да створи нову музику на основама класицизма 18. века користећи принципе изградње тог класицизма“. Види Paul Hindemith, *A Composer's World*, Cambridge Mass., 1952, 167–168; 170–171.

⁴¹¹ Упор Harry Haskell, *nav. delo*, 76. Мада је у отклону од романтичног начина изражавања видео могућност трагања за „истинском апстрактном лепотом“ у домену новог стваралаштва, Винаверова оцена музике 19. века има додирних тачака са начелима покрета за рану музику: „Деветнаести век у музици (са коренима у Берлиозу, Шуману и Вагнеру) јесте доба епидемије сексуалности која се претворила у изопаченост и манију. Ерос је проширио музичке хоризонте, али их је и угушио. Излаз је можда чак и у ономе да се опет досегне ванземаљско, религиозно и *космичко* (...) Спас изгледа у строгој модерној и моћној тежњи за савременим, за *несентименталним*. Види „Музички краснопис, есеји и критике о музици“ у *Дела Станислава Винавера*, *нав. дело*, 46.

Стефановић говори о „teškoćama našeg živog odnosa sa delima baroknih majstora“.⁴¹² Он наводи да је „ukus moderne, presićen romantičarskom afektivnošću, potražio uzore baš u stilskim i formalnim modusima umetničkog izražavanja ove, barokne epohe“. Немогућност да извођачи остваре потребну монументалност Стефановић види у „oprečnosti duha današnjice i duha barokne epohe. Naša epoha nije u znaku bujanja i rascvata...sve je danas brže, lapidarnije, kondenzovanije, ali i minijaturnije, fragmentarnije, u skici...“⁴¹³ Из оцене главних актера у извођењу *Пасије* видимо да горе поменуте стилске параметре неоромантичара Стефановић добро и правилно разуме. Указујући да је дириговање Људевита Киша прецизно и брижљиво, он додаје да су „nešto razvučena tempa koralskih pasaža stvar njegove pomalo romantičarske interpretacije, kojom je hteo pojačati dramatiku, a kojom se, ja verujem, baš kreše unutrašnja dramska zgusnutost dela“. Кроз исту „објективност“ Павле Стефановић сагледава и солисте. Уважени Јосип Ријавец је партију евангелисте изнео у оперском стилу, немирно, док би миран и уједначен израз, сматра критичар, био адекватнији. Милораду Јовановићу, који је „u жангу dramskog modelisanja“ певао улогу Пилата, „valja pretpostaviti oratorijumsku, narativnu, objektivnu ekspoziciju“.⁴¹⁴

Није извесно у којој мери су српски музичари свесно примењивали неокласичарске параметре у својим интерпретацијама. Логично је претпоставити да су контакти са уметницима које су имали за време студија у иностранству, или касније, у отвореној југословенској престоници, могли допринети њиховом перципирању музике преткласичног периода као епохе која изискује специфичне извођачке приступе. Један такав пример свакако представља гостовање Хрватског пјевачког удружења „Лисински“ које је одржало концерт италијанских мадригала у Народном позоришту у Београду 1923. године. Милојевић са одушевљењем говори о способности хора да „niansira sve, i najsuptilnije efekte muzičke dinamike (...) da iznese iz oblika madrigala sve ono što znači njegovu intimu i specifičnu stilsku i umetničku draž: i onu duhovito nanizanu harmonsku homofoniju, i one pikantne, sinkopirane ritme koji kao da potiču iz prozodičnog ritmiziranja teksta; i onaj specifičan način deskripcije teksta tako svojstven madrigalima; i

⁴¹² Darinka Simić Mitrović, *Da capo all' infinito*, Radio Beograd, Beograd, 1988, 258.

⁴¹³ Монументалност у извођењу великих ораторијумских дела барокног доба је типично за 19. век. Стефановић вероватно није чуо за тенденцију да се мањим (аутентичним) извођачким саставима изводе велика вокално-инструментална дела.

⁴¹⁴ Darinka Simić Mitrović, *nav. delo*.

svu bogatu melodiku majstora talijanskih madrigala i, pomoću svega toga, svu dubinu izraza koji počiva u delima iz oblasti madrigala“.⁴¹⁵

Недвосмислено, према коментарима савременика, најбоље разумевање новог стила у интерпретацији барокне музике показао је Емил Хајек. Из његове радијске емисије о Ландовској, као и из једног сачуваног предавања за професоре и ученике музичких школа, наслућују се однос овог уметника и педагога према интерпретацији музике 18. века.⁴¹⁶ С обзиром да о Ландовској Хајек говори са одушевљењем, као о уметници која „ponovo otkriva stilske osobine predklasične epohe i klavsena, **osniva novu tradiciju** (подвукао П. Ђ.), postaje svetski priznati autoritet, uzor za interpretaciju dela majstora – klavsenista“,⁴¹⁷ могло би се закључити да је и сам усвојио ставове Ванде Ландовске:

„Njena tempa u potpunom su skladu sa karakterom kompozicije kao i granicama zvučnih mogućnosti koje postavlja sam instrument i u kojima se njegove osobine najbolje ispoljavaju. Dakle, tempa nisu suviše brza, ni razvučena.... Registriranje – pojačanje i kolorisanje zvuka kod Landovske, u poslednje vreme, ide po liniji uprošćavanja i svodi se na suprotstavljanje svetlosti i senke, i to sve ređe u pojedinim motivima, a češće u čitavim rečenicama muzičke građe. Osnovni karakter izvođenja Vande Landovske je vedar, poletan, jezgrovit, nesentimentalan. Iz njega zrači dugogodišnji proces prečišćavanja problema stila i klavsenske zvučnosti.“⁴¹⁸

Да је Емил Хајек био упућен у начела историјске интерпретације која су у његово време започета у Европи видљиво је у ставу „Повратак оригиналу, парола је нашег времена“. У том смислу он наводи да су застарела инструктивна издања са „богаћењима“ – прсторедима, нереалним украсима (Busoni, Petri), и саветује што мање педала у полифонији. По питању темпа у барокним играма, сматра да „ne treba upadati u sentimentalno razvlačenje laganih stavova, na primer kad sarabande gde kao i kod svih igara, tempo treba meriti korakom kretanja“.⁴¹⁹ Хајек се с правом позива на, до данас, најреферентнији извор за интерпретацију клавирске музике 18. века – *Versuch über die*

⁴¹⁵ Дивећи се високој вокалној култури овог хора Милојевић га оцењује као „umetničku organizaciju prvoga reda“ закључивши да је „beogradska publika od prve osetila svu genialnu neposrednost ovih većito lepих dela“. Види Zdenka Veber, „Veze Miloja Milojevića s hrvatskim glazbenicima“ у *Miloje Milojević, kompozitor i muzikolog*, nav. delo, 207–208.

⁴¹⁶ Предавање под називом „Јохан Себастијан Бах, један осврт на живот и дело“ Хајек је одржао 1965. године у сали музичке школе Славенски. Види Olga Jovanović, nav. delo, 97.

⁴¹⁷ Исто, 132.

⁴¹⁸ Исто.

⁴¹⁹ Исто, 103.

wahre Art Klavier zu spielen, Карла Филипа Емануела Баха.⁴²⁰ Међутим, као типичан представник пијанизма прве половине 20. века Емил Хајек у интерпретацији дела барокне музике даје предност клавиру над чембалом.⁴²¹ Истина он констатује да су „izvođenjem na savremenom klaviru i drugim instrumentima našeg doba, dela starih majstora dobila u zvučnom volumenu, neophodnom za koncertnu praksu u velikim dvoranama, ali su i mnogo izgubila od svojih stilskih i zvučnih osobina epohe u kojoj su ponikla“.⁴²² Ипак, Хајек звук чембала сматра „мртвим“ због чега не намерава да се одрекне клавира и његових предности у сврху интерпретирања Бахових дела: „Tek one nam pružaju mogućnost za plastično izvođenje polifonog tkiva o kome je, verovatno, i Bach sanjaо“.⁴²³

Упркос не малом ентузијазму поменутих ансамбала и појединаца, са данашње временске дистанце, сасвим је извесно да њихова извођења нису, нити су могла бити, у духу историјски информисаног извођаштва. Но то, свакако, не може бити једини параметар на основу ког се може донети закључак о тим интерпретацијама. Неопходно је тадашња извођења ставити у контекст времена, тј. општих музичких прилика. Како закључује Роксанда Пејовић, „и да је сачуван звук извођених композиција, не би се могао подвргнути данашњем критеријуму зато што је био намењен времену у коме је настао“.⁴²⁴ Важно је то што је преткласичан репертоар био равноправно заступљен са музиком каснијих епоха и што је извођен по тада најбољим извођачким стандардима. Ова програмска оријентација може се разумети као последица настојања српских и југословенских музичара да усвоје не само већину тада актуелних музичких трендова и извођачких стандарда у Европи, већ и схватање о посебности и значају старијих музичких епоха. На жалост, ови стандарди неће бити унапређени у другој половини 20. века, јер осим неколико ансамбала који ће бити формиран према начелима модерног европског покрета за рану музику (чија је вокација дефинисана пре свега средњовековним и ренесансним репертоаром), српски музичари се неће бити

⁴²⁰ Књига је преведена на српски од стране Драгослава Илића (*Ogled o pravom načinu sviranja na klaviru*), и штампана је 2013. год.

⁴²¹ Ни Ландовска се није одрицала клавира. Пијанисти су у Европи међуратног периода могли имати двоструке каријере, како у погледу инструмената (клавир, чембало), тако и репертоара: предкласични – савремен. Упор Harry Haskell, *The Early Music Revival: a History*, 1996, Dover Publications, Mineola, New York, 1996, 92. У другој половини и нарочито крајем 20. века чембалисти, особито врхунски, нису се „дотicali“ клавира. Зорица Тетковић се присетила да је чувени холандски чембалиста и стручњак за рану музику Тон Копман (Коорман), код кога је била на курсу, био ужаснут сазнањем да упоредо са чембалом она свира и клавир (усмени извор).

⁴²² Olga Jovanović, нав. дело, 131.

⁴²³ Иста, 105.

⁴²⁴ Роксанда Пејовић, нав. дело, 15.

заинтересовати за историјску интерпретацију музике преткласичног доба, иако ће управо у том периоду овај покрет доживети пуну афирмацију у Европи.

4. ПОКРЕТ ЗА РАНУ МУЗИКУ У ОКВИРУ КУЛТУРНЕ ПОЛИТИКЕ СОЦИЈАЛИСТИЧКЕ ЈУГОСЛАВИЈЕ

Интересовање за модеран европски покрет за рану музику у Србији, односно социјалистичкој Југославији, започиње у касним шездесетим годинама 20. века. Занимљиво је да су исте године (1969) настала прва два ансамбла за стару музику и социјалистичкој Југославији: Ренесанс у Београду и Universitas studiorum Zagrebiensis у Загребу. Упоредо са активностима и манифестацијама које ће бити организоване у циљу афирмације раног европског музичког наслеђа, делатност ових ансамбала, насталих само неколико година након формирања неких од водећих европских група исте или сличне вокације, у значајној мери указује на спремност југословенских уметника да прате европске трендове у музици, укључујући и онај који се тиче ране музике и (у то време) прилично авангардног покрета историјски информисане извођачке праксе. Чини се да је повољну климу за присуство и пропагирање тог покрета у Југославији на посредан начин обезбедила сама држава чија је званична културна политика, нарочито од шездесетих година, била доминантно окренута Западу.⁴²⁵

Циљ културне политике југословенских комуниста био је стварање једне нове културе примерене новом послератном друштву, у коме је културно активни народ требало да постане власник свима доступних културних добара. Са стварањем нове културе требало је створити и новог човека који ће бити њен носилац и стваралац.⁴²⁶ Познато је да је након завршетка Другог светског рата Југославија била чврсто ослоњена не само на совјетски политички систем, већ и на комунистички културни модел. Сарадња и компатибилност две земље је била очигледна у готово свим видовима културе, од кинематографије, руског језика и књижевности, до музике (инклинација према вокално-инструменталним делима и жанровима масовне хорске

⁴²⁵ Види Мирослав Перишић, *Од Стаљина ка Сартру. Формирање југословенске интелигенције на европским универзитетима 1945–1958*, Београд, 2008; Предраг Марковић, *Београд између Истока и Запада 1948–1965*, Београд, 1995; Љубодраг Димић, „Година 1968 – исходиште нове југословенске политичке оријентације“, *1968 – четрдесет година после* (ур.Радмила Радић), Београд, 2008; Радован Поповић, *Славни гости Србије*, Београд, 1998; Radina Vučetić, *Кока-кола социјализам*, Београд, 2012.

⁴²⁶ Види Бранко Петрановић, *Историја Југославије, III. Социјалистичка Југославија 1945–1988*, Београд, 1988; Љубодраг Димић, *Агитрон култура. Агитроповска фаза културне политике у Србији 1945–1952*, Београд, 1988.

песме).⁴²⁷ Иако је прокламовани циљ друштава био подстицање билатералне културне сарадње, у пракси су она служила као једносмерни канал за ширење совјетског културног утицаја у Југославији.⁴²⁸ Након политичког раскида са Совјетским Савезом (1948), започео је процес постепеног окретања Југославије Западу, што ће за последицу имати увећање војне, економске и финансијске помоћи западних сила предвођених САД.⁴²⁹ „Оно што је до недавно дизано у звезде, сада је срушено у блато, а совјетска уметност, идеологија и политика су критиковане у пакету“.⁴³⁰ Окретање западним земљама и Америци постаће предуслов капиталним променама и у сфери културе. Мада су промене обухватиле и „високу“ културу, оне су се посебно осетиле на пољу популарне културе и забаве. Џез музика ће од педесетих година постати симбол „слободе“ младих који ће већ у првим деценијама након Другог светског рата тражити алтернативу општеприсутној прокламованој државној идеологији са нагласком на тековине народноослободилачке борбе.⁴³¹ То је водило све већем прихватању рокенрола и других видова забаве западне провенијенције у којима ће доћи до победе комерцијализма: новинске и издавачке куће, фабрике грамофонских плоча, биоскопска и филмска предузећа, а делом и радио станице, зависили су од прихода које су остварили на тржишту забаве.⁴³²

Политичке промене нису заобишле ни домен „високе“ културе. Окретање Југославије Западу донело је нове тенденције у уметности, и то се односило не толико на музику колико на ликовну уметност и позориште. Већ средином педесетих модернизам и авангарда су у Југославији у успону, а шездесетих уобичајена појава у музејима и галеријама, на позоришним сценама, на музичким фестивалима, и у уметничким часописима.⁴³³ Београд и Загреб предњаче у том процесу и постају центри у којима уметници различитих профила активно учествују у артикулацији нових

⁴²⁷ Ljubodrag Dimić, „Sovjetski kulturni uticaj u Srbiji 1945–1950“, *Jugoslovenski istorijski časopis*, XXII, 1–2, 1987; Милена Медић, „Вокално-инструментална музика“, у *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*, ур. Мирјана Веселиновић-Хофман, Завод за уџбенике, Београд, 2007, 563.

⁴²⁸ Zoran Janjetović, *Od „Internacionale“ do komercijale: Popularna kultura u Jugoslaviji 1945–1991*, Institut za noviju istoriju Srbije, Biblioteka „studije i monografije“ Knjiga br. 70, Beograd 2011, 37.

⁴²⁹ Darko Bekić, *Jugoslavija u Hladnom ratu. Odnosi s velikim silama 1945–1955*, Zagreb, 1988, 134–159.

⁴³⁰ Zoran Janjetović, nav. delo, 43.

⁴³¹ „У једном од извештаја са састанка Идеолошке комисије ЦК СКЈ наведено је да је хрватски политичар Мика Трипало упозоравао да су историја Народноослободилачке борбе и КП досадили младима.“ Цитирано према: Radina Vučetić, *Koka-kola socijalizam*, Službeni glasnik, Beograd, 2012, 212.

⁴³² Zoran Janjetović, nav. delo, 48.

⁴³³ Radina Vučetić, nav. delo, 227.

уметничких тенденција, пре свега америчких.⁴³⁴ Раскид са социјалистичким реализмом у домену ликовних уметности означавају самостална изложба Петра Лубарде 1951. године у Београду, као и појава групе *Exact 51* у Загребу.⁴³⁵ Додатни стимуланс модернизму представља оснивање Децембарске групе, *Медиале* и других ликовних кружока.⁴³⁶ Отварањем Музеја савремене уметности у Београду 1965. године утемељене су нове тенденције упркос не малом отпору доброг дела политичке, али и културне јавности.⁴³⁷

Прозападне позоришне тенденције у социјалистичкој Југославији институционализоване су оснивањем Студентског експерименталног казалишта у Загребу 1956. године, затим Интернационалног фестивала студентских казалишта 1961. године који је деловао у Задру и Загребу,⁴³⁸ Атељеа 212 1956. и коначно БИТЕФ-а (Београдски интернационални театарски фестивал) 1967. године. Циљ ових фестивала био је приказивање нових тенденција у области сценског израза и драмског стваралаштва.⁴³⁹ Импресиван је број иностраних, пре свега америчких, комада који су постављени на овим сценама, а особит утицај на домаће позоришне раднике имала су гостовања америчких трупа (*The Performance group*, *Bread and Puppet Theatre*, *Living Theatre*, и многе друге).⁴⁴⁰

Презентацију модерних и авангардних токова у музици Југославија је добила у покретању *Музичког бијенала* у Загребу 1961. године који је био место промовисања пре свега електронске музике, али и експерименталног балета. Тако је на Првом музичком бијеналу наступио Ансамбл за нову музику из Келна са делима „најекстремније авангардне музике“. Том приликом југословенска публика је први пут слушала и *Концерт за клавир* Џона Кејџа у интерпретацији пијанисте Давида Тјудора.⁴⁴¹ У програмском смислу, Фестивал је настојао да буде место сусрета Запада и Истока (на Другом бијеналу Совјети су послали Московску филхармонију) мада је

⁴³⁴ Alexander Stephan, *The Americanization of Europe: Culture, Diplomacy and Anti-Americanism after 1945*, Berghahn books, Oxford – New York, 2007, 77.

⁴³⁵ *Muzej savremene umetnosti*, Beograd, 1983, 38.

⁴³⁶ Lidija Merenik, *Ideološki modeli: srpsko slikarstvo 1945–1968*, Beopolis, Beograd, 2001, 12.

⁴³⁷ Jerko Denegri, *Pedesete: teme srpske umetnosti*, Svetovi, Novi Sad, 1993, 57.

⁴³⁸ Miroslav Međimurec, „Studentsko kazalište“, *Kazalište*, 35–36/2008, 141–143.

⁴³⁹ Jovan Ćirilov, „Kako smo stvarali i održavali BITEF“, u *BITEF: 40 godina novih pozorišnih tendencija. Dokumenta Beogradskog internacionalnog teatarskog festivala (1967–2006)*, Istorijski arhiv Beograda, Beograd, 2007, 13.

⁴⁴⁰ Upor. Ileana Ćosić, *Američki avangardni teatar 1960–1980*, Beograd, 1996.

⁴⁴¹ Stevo Ostojić, „Klavir nije bio pokvaren“, *Ilustrovana politika*, 30. maj 1961, 14. Преузето из R. Vučetić, nav. delo, 278.

тежиште било на присуству западних стваралаца.⁴⁴² Показатељ југословенске отворености према светској авангарди јесте и поређење препуне сале и публике одушевљене на концерту Џона Кејџа у Загребу са конзервативном бечком публиком која је овог авангардног уметника дочекала с подсмехом, без имало разумевања за најновија стремљења у музици, како је о томе писала аустријска штампа.⁴⁴³ Занимљиво је да је већина представника српске музичке авангарде директне информације о актуелним музичким струјањима добијала на самим изворима авангарде – као посетиоци фестивала савремене музике *Варшавска јесен, Музичког бијенала* у Загребу, на летњим курсевима у Дармштату, преко партитура и снимака...⁴⁴⁴

На ових неколико примера јасно се уочава културна политика послератне Југославије која се базирала на отварању земље према Западу, њено повезивање са европским и изваневропским земљама, спремност да се критички сагледа дотадашње социјалистичко културно наслеђе и да се пронађе сопствени пут који је, уз неограничену културну и научну сарадњу са Западом, унапредио културни и научни живот у земљи, и преко њега трајно изменио њен социјалистички лик.⁴⁴⁵ У практичном животу отвореност је подразумевала слободу путовања, нарочито од шездесетих година, која су постала реалност захваљујући, између осталог, и растом стандарда.⁴⁴⁶

Чини се да су овакве прилике у културној политици Југославије, али и њен геополитички положај и курс, допринели интересовању за рану западноевропску музику. То што рана музика на тлу Југославије постаје предмет истраживања управо у времену пропагирања авангардног стваралаштва говори о ширини и креативности државног културног модела у којем је било могуће афирмисати сасвим различита уметничка стремљења. Ипак, афирмација ране западноевропске музике у Југославији је у различитим деловима земље имало другачију позадину. Док се у Словенији и Хрватској (ре)откривање стваралаштва композитора – који су у периоду од 16. до 18. века стварали на тлу ових двеју држава – готово по правилу одвијало у контексту туристичко – економског подизања локалних регија и њихових културних посебности, афирмација ове музике у Србији је пре свега била последица креативности групе

⁴⁴² Архив Југославије, 559, F-276, 1964, Pozorište, balet muzika.

⁴⁴³ Исто.

⁴⁴⁴ Тијана Поповић-Млађеновић, „Музичка модерна друге половине XX века“ у *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*, ур. Мирјана Веселиновић-Хофман, Завод за уџбенике, Београд, 2007, 226.

⁴⁴⁵ Мирослав Перишић, *Од Стаљина ка Сартру...*, 341.

⁴⁴⁶ Zoran Janjetović, *Od „Internacionale“ do komercijale...*, nav. delo, 170.

младих београдских музичара који су тежили да презентују стару музику, и то на начин који до тада није практикован. Упркос релативно брзој популарности у Београду, па и шире, њихов свет ране музике у Србији никада није достигао ниво институционалне подршке какву су и Хрватска и Словенија обезбедиле својим ансамблима и фестивалима ране музике. Без обзира на ове различитости, неопходно је нагласити да је афирмацији ране музике, односно историјски информисаној извођачкој пракси, погодовала отвореност тадашње државе са могућношћу доласка иностраних уметника, куповине или поручивања копија историјских инструмената, или одлажења на семинаре и курсеве за рану музику у различите западноевропске земље.

Србија

Србија је међу ретким земљама, ако не и једина, која је без партиципације у европском (рано)музичком наслеђу, практично већ од прве деценије појаве модерног покрета за рану музику у Европи током седме деценије 20. века, остварила завидан ниво активности у домену историјске интерпретације. Почетак овог процеса везује се за појаву ансамбла Ренесанс 1969. године. С обзиром на то да у Србији до тада није било сличног ансамбла, као и да концепт историјски информисаног извођаштва није био познат, идеја интерпретације музике средњег века и ренесансе на историјским инструментима је имала револуционаран карактер са далекосежним импликацијама. Првобитна лутања оснивача ансамбла у тражењу жељеног идентитета указују управо на непостојање традиције ране музике западноевропског типа, као и видова извођаштва, у националном музичком наслеђу. Због тога не чуди што је у Србији рана музика била нека врста ексклузивитета до којег се дошло преко популарне музике и снажне омладинске самоорганизованости.⁴⁴⁷ Наиме, као млади људи који су стасавали на прелазу између шездесетих и седамдесетих годинама, оснивачи ансамбла Ренесанс су били делимично окренути популарној музици, нарочито цезу који је у то време био изузетно присутан у музичком животу престонице.⁴⁴⁸ Слушали су Радио Луксембург и одлазили на концерте. Као студенти Музичке академије, међутим, они су желели да изводе класичну музику на мање конвенционалан начин те су испрва оформили групу наклоњену такозваној трећој струји – *the third stream* – једној од струја цеза која је „покушавала да оствари неку врсту синтезе између цеза и уметничке и савремене

⁴⁴⁷ На једној страни појављује се велики број омладинских хорова, а на другој рок групе које су ницале на све стране. Види Zoran Janjetović, *Od „Internacionale“ do komercijale...*, nav. delo, 142.

⁴⁴⁸ Драган Млађеновић (усмени извор).

европске музике“.⁴⁴⁹ Овај иницијална фаза је брзо напуштена а жељени идентитет је артикулисан захваљујући путовањима у средњоевропске земље у чијим музејима су оснивача ансамбла Ренесанс видели историјске инструменте. У тим земљама набавили су неке од својих првих инструмената, купили прве плоче тада водећих светских ансамбала за рану музику, али и збирке са средњовековним и ренесансним песмама и играма.

Упркос студентским немирима и манифестацијама њиховог незадовољства током 1968. године, ентузијазам је био свуда присутан. Управо у тим годинама културна политика и култура у целини постају неки од врхунских симбола надградње друштва.⁴⁵⁰ Као резултат спонтаног самоорганизовања омладине „које ни власти ни креатори културне политике нису могли да игноришу“⁴⁵¹ у Београду је 1968. основан Студентски културни центар (СКЦ). У то време ово је била једина студентска културна установа чији су програми својим уметничким донетима били на истом нивоу са програмима професионалних установа културе, и чак су, за разлику од њих, покривали готова сва подручја културе.⁴⁵² Важно је напоменути да је СКЦ, који је организовао своје пројекте и активности преваходно за потребе студената, тј. у сврху „дидактичко-естетског подизања нивоа музичке културе студентске публике“, био прва институција која је исказала интересовање за презентовање ране западноевропске музике у Београду.⁴⁵³ Исте године када је свечано отворен Центар (1971) у његовој сали је и ансамбл Ренесанс одржао концерт дворске музике средњег века и ренесансе. После концерта Редакција музичког програма СКЦ-а са уредницом Браниславом Предић-Шапер одлучује се за „осмишљену и трајну сарадњу са ансамблом.“ Тако ће наредну деценију „Ренесанс своју делатност остваривати као саставни део Музичке редакције ове куће, што ће резултирати великим бројем концерата у студентским и радничким срединама, учествовањем у десетак радијских и телевизијских емисија и извођењем

⁴⁴⁹ Ивана Вуксановић, „Популарна музика“, у *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*, ур. Мирјана Веселиновић-Хофман, Завод за уџбенике, Београд, 2007, 582.

⁴⁵⁰ Иста, 585.

⁴⁵¹ Zoran Janjetović, 142

⁴⁵² <http://www.skc.org.rs>

⁴⁵³ *Muzički program Studentskog kulturnog centra 1978/79*, ured. Milomir Drašković, povodom „Sava akcije SKC“, Sava centar, 1979; Часопис за рану музику *Ренесанс*, број 1, Центар за рану музику Ренесанс, Београд, 2004.

петнаест премијерних програма који су презентовани публици у сали СКЦ у Београду.⁴⁵⁴

Ипак, интерпретативни стандарди ансамбла се нису свима допадали, нити су све критике биле позитивне. Негативну критику написао је професор виолине на Факултету музичке уметности и концерт-мајстора Београдске филхармоније Бранко Пајевић у тексту „Покушај извођења старе музике“ са једног од концерта ансамбла у СКЦ-у током 1971. Указао је на некомпатибилност старих дувачких инструмената са модерном виолином и виолончелом (у то време Ренесанс још увек није поседовао све потребне копије историјских инструмената). По сећању Миомира Ристића, једног од оснивача ансамбла, Пајевић је другом приликом изјавио да је „рана музика резервисана за неке лоше студенте.“

Пример 4

Критика Бранка Пајевића првог концерта ансамбла Ренесанс



Ренесанс је очигледно имао удела у програмској оријентацији Музичке редакције СКЦ-а будући да су међу многобројним уметницима који су наступили у организацији ове куће били и ансамбли сличне вокације. Архива ове институције указује да су нарочито током седамдесетих година наступили значајни ансамбли и солисти рану музику из Европе, изводећи преваходно музику средњег века и

⁴⁵⁴ Mr Ljubomir Dimitrijević, „Ansambl Renesans“ у *Muzički program Studentskog kulturnog centra 1978/79*, Sava centar, 1979.

ренесансе.⁴⁵⁵ Барокна музика је у програмској шеми СКЦ-а током седамдесетих и осамдесетих била видно заступљена. Концерте су махом изводили домаћи ансамбли и оркестри на модерним инструментима, а о растућем концепту историјске интерпретације у државама западне Европе није се довољно знало.⁴⁵⁶ Почети историјске интерпретације барокне музике у СКЦ-у започеће покретањем курса за чембало 1973. године које је водила Оливера Ђурђевић, професорка Факултета музичке уметности. Ова значајна иницијатива водиће оснивању Катедре за чембало на Факултету након више од једне деценије. Тако је поред интерпретације музике средњег века и ренесансе београдска (студентска) публика добила могућност да се упозна са барокном музиком која се изводила на чембалу.

Као непрофитабилна и некомерцијална установа СКЦ је имао проблем са финансијама, што се нарочито рефлектовало на реализацију програма са иностраним уметницима. По сећањима оснивача ансамбла Ренесанс, проблеми ове врсте у то време решавани су на тај начин што су амбасаде страних земаља и њихови културни центри, након званичне молбе СКЦ-а, финансирали долазак уметника из својих земаља.⁴⁵⁷ Оваква пракса није била реткост и чини се да је благонаклоност страних, нарочито западних амбасада, била последица отварања Југославије према Западу.

Избором нове Музичке редакције СКЦ-а у 1978. години, на челу са Мишом Савићем, у значајној мери је проширена њена делатност, нарочито у односу на два нова програмска усмерења:

1. Нагласак на значају стваралаштва младих аутора, окренутих новим стилским и језичким усмерењем;
2. Окупљање уметника млађе генерације који би у међусобним контактима остварили континуитет креативног рада, а што би имало утицаја на усмерење и квалитет самог програма.

⁴⁵⁵ Били су то: Карл Волфрам (Karl Volfram), минезенгер из СР Немачке (*Средњовековне баладе*, 7.2. 1973); Камерата вокале/ Camerata vocale, Bremen (*Европска музика ренесансе*, 5.6. 1973); Минхенски студио за рану музику и чувени Томас Бинкли (Thomas Binkley – *Средњи век у Немачкој музици*, 28. 9. 1973.); Ансамбл Адријан Виларт/Adrian Willart, Freiburg (*Музика ренесансе*, 3.11. 1975); Давид Вулстан (David Wulstan), професор Магдален колеџа из Оксфорда (одржао семинар *Певање у средњем веку*, 27.5–6.6. 1977); Аустријски барокни трио (*Музика XVII и XVIII века*, 20.3. 1979); лаутиста Рајнберт Еверс (Reinbert Evers) из СР Немачке (*Бахова дела за лауту*, 23, 24. 3. 1979), и други. Извор: http://www.arhivaskc.org.rs/hronografije_dogadaja

⁴⁵⁶ Наступали су: Београдски камерни ансамбл, Београдски камерни оркестар, Београдски трио, Академски трио (У. Пешић, А. Коларевећ, Р. Ђетковић), Симфонијски оркестра ФМУ, Камерни оркестар Душан Сковран, и други. На модерним инструментима барокну музику су изводили и страни ансамбли (нпр. Boston Musica Viva, Штутгартски солисти). Исто

⁴⁵⁷ Интервју са Драганом Млађеновићем, 1. 7. 2015.

У вези с тим формулисане су неке основне претпоставке концепције музичког програма и прокламовани нови циклуси деловања. Тако су започели циклуси Млади београдски композитори, Нова Бечка школа, Млади интерпретатори, Електроакустичка музика, Музичка модерна.⁴⁵⁸ Нова управа СКЦ-а не само што је препознала важност презентовања концерата ране музике на својој сцени у претходним годинама, већ је унапредила њен статус оформивши циклус Стара музика. Ренесанс је наставио са својим активностима из претходних година, док је Студио за чембало (неформалан назив у оквиру СКЦ-а) успешно промовисао полазнике курсева за чембала – углавном студенте клавира на ФМУ – и на неким европским такмичењима.⁴⁵⁹

Рана музика ће стицајем околности, током седамдесетих и осамдесетих година прошлог века, бити део српске дипломатије. Познато је да су амбасадори српске и југословенске културе у свету од раније били ансамбл Београдске опере, Београдски трио и други реномирани уметници, међутим, то ће постати и први домаћи ансамбл за стару музику. Својеврсну улогу експонента српске културне политике и културе у целини, Ренесанс је започео давне 1979. године на иницијативу тадашњег председника скупштине града Београда Живорада Ковачевића. Он је сматрао да ће допро познат, атрактиван наступ овог ансамбла допринети промоцији југословенске престонице која се под мотом Дани Београда одржавала те године у Хелсинкију. Ансамбл је тих дана одржао три концерта у финској престоници. Недуго затим, ансамбл је увеличао један дипломатски пријем у сали градске скупштине у Београду. Необично је било то што је ангажовањем ансамбла Ренесанс српска културна сцена у свету промовисана у првом реду раном западном музиком, мада су њихови наступи подразумевали и традиционалну музику Србије и Балкана. Драган Млађеновић се присећа да су након ових, дипломатски мотивисаних наступа, започеле веће иностране турнеје широм Европе, На Средњем истоку и северној Африци у организацији Југоконцерта, али и Музичке омладине. Значајни концерти остварени су на Кипру, у Португалији, Мађарској, Немачкој, Белгији, Италији, Француској, Алжиру. Амбасадорску улогу (додуше смањеног интензитета) ансамбл ће наставити и у деведесетим, и то пре свега са духовном музиком средњовековне Србије и њеним традиционалним играма.

Оваква допуна репертоара, не само ансамбла Ренесанс, већ и других сличних српских ансамбала за рану музику, делимично је последица политичких промена које

⁴⁵⁸ Muzički program Studentskog kulturnog centra 1978/79, Sava centar, 1979.

⁴⁵⁹ Исто, 45.

су и довеле до распада заједничке државе. Оне су у домену културе подразумевале удаљавање од дотадашњег наднационалног концепта у уметности и наместо тога устоличиле актуелизирање управо националног културног наслеђа сваког од југословенских народа. Истина, Ренесанс је већ у првој деценији рада остварио један програм са старом и традиционалном српском музиком, али ће потражња за истим започети прославом двестоте годишњице од рођења Вука Караџића (1987). Не треба пренебрегнути чињеницу да се и само музичко тржиште у Србији у значајној мери окренуло националној музици у чему су ансамбли видели своје материјалне и комерцијалне интересе.⁴⁶⁰ У Хрватској је, нпр. откривање старе локалне традиције глагољашког певања било део покрета за рану музику у тој земљи још од седамдесетих година. У самосталној Хрватској, међутим, та музичка традиција ће у доброј мери заменити концерте европске ране музике двадесет година слушане на утицајном фестивалу ране музике у Задру.⁴⁶¹

Хрватска

Социјалистичка Република Хрватска је међу свим југословенских република била предводница у погледу организовања и подизања музичких манифестација на фестивалски ниво. О томе свакако сведоче Дубровачке љетне игре (1950), задарске Музичке вечери у Донату (1961), као и Вараждинске барокне вечери (1970).⁴⁶² Оснивање ових културних манифестација била је у складу са политичким отварањем земље и добро осмишљеном културном политиком којом је Хрватска настојала да оживи своју пребогату културну баштину у приморју (аутентичне урбанистичке целине, сакралне објекте, ликовну уметност, ризнице и библиотеке са значајном архивском грађом), али и у хрватској барокној престоници – Вараждину. Изградња јадранске магистрале допринела је лакшем доласку већег броја страних туриста у хрватско приморје, самим тим и на фестивале.⁴⁶³ Дубровачки фестивал је свакако био један од најстаријих и најзначајнијих фестивала бивше Југославије. Идеја да се управо културним манифестацијама оживи интелектуално – уметнички идентитет града из

⁴⁶⁰ У то време су на иницијативу локалних самоуправа у многим местима Србије ницали фестивали народног стваралаштва, при чему је музички део подразумевао наступе хора и појаца, фолклорних и етно група. Била су то црквено-културна саборовања која су се одиграла не само манастирским и црквеним портама, већ и у градским домовима културе.

⁴⁶¹ Antun Dolički, „Glazbene večeri danas – između želja i mogućnosti“ у *Glazbene večeri u sv. Donatu: 40 godina*, ur. Jagoda Martinčević, Grad Zadar, 2000, 30.

⁴⁶² www.vbv.hr

⁴⁶³ Erika Krpan, „Načelo raznolikog“, у *Glazbene večeri u sv. Donatu....* 10

прошлости (Држић, Гундулић, Војновић), материјализована је кроз оснивање фестивала са широком програмском оријентацијом, чему је окосница била доступност сачуваних градских палата, дворова и тргова.⁴⁶⁴ Његова изворна концепција, задржана до данас, подразумевала је дешавања у две секције – театарској и музичкој. Музички део програма је на почетку имао за циљ представљање и промоцију најбољих домаћих композитора, солиста и оркестара, али је убрзо Фестивал постао домаћин најугледнијим уметницима из читавог света. Музичке манифестације су поред концерата различитих профила подразумевале и оперске и балетске представе. Занимљиво је да Фестивалско веће, упркос сачуваним амбијенталних грађевинама погодним за извођење ране музике, није у први план ставило овај музички сегмент. Вероватно под утицајем тада добро прихваћеног авангардног музичког стваралаштва, Фестивал ће, нарочито током седамдесетих година, у први план ставити савремену музику што је резултирало довођењем уметника, тј. представника нових музичких трендова.⁴⁶⁵ Да су у то време видљиве и приредбе ране музике потврђује извођење Монтевердијеве опере *Крунисање Понеје* 1964. године, што је уједно била и прва фестивалска продукција којом је руководио Ловро Матачић.⁴⁶⁶ Атријум Кнежевог двора се показао као идеалан за извођење управо камерних опера, па се од седамдесетих година у том простору изведене опере Монтевердија, Перголезија, Калдаре (Caldara), Чимарозе, Телемана, Галупија (Galuppi) и Салијерија (Salieri). Иако је жеља Фестивалског већа била да се промоција ране музике базира на извођењу дела хрватских композитора Архива фестивала указује да у томе није било континуитета.⁴⁶⁷ Стиче се утисак да је присуство ране музике на Дубровачким љетним играма није ишло укорак са тадашњим европским трендовима у оквиру модерног покрета за рану музику, односно историјске интерпретације, као и да је барокни репертоар (нарочито оперски) промовисан пре свега због његове просторне адаптивности у односу на могућности аутентичних дубровачких извођачких сцена, односно концертних подијума.

Сасвим другачији статус имала је рана музика на задарском фестивалу Музичке вечери у Донату (данас Глазбене вечери у Св. Донату), али не од његовог оснивања. Овај фестивал је настао као стандардна музичка манифестација 1961. године са

⁴⁶⁴ www.dubrovnik-festival.hr

⁴⁶⁵ Исто

⁴⁶⁶ Исто

⁴⁶⁷ www.dubrovnik-festival.hr/prethodne igre

разноликим програмима камерне музике коју је иницирао и својим концертима отворио хрватски диригент Павле Дешпаљ.⁴⁶⁸ Синоним овог фестивала представљала је црква Св. Доната, ремек дело византијско-каролиншке архитектуре из 9. века чија акустика дала подстрек програмском редефинисању фестивала у прворазредну манифестацију ране музике којом ће југословенска држава стећи видно место на европској мапи културе.⁴⁶⁹ Иако се првобитни профил Фестивала као опште музичке манифестације неће напустити, 1975. године је инаугурисана секција за рану музику. Од тада па све до 1990, Музичке вечери у Св. Донату су се одвијале у два дела. Други део је био посвећен музици од 12. и 17. века. Ово програмско „освежење“ била је последица настојања тадашње задарске управе да се актуелизацијом ране европске и хрватске музике „Zadar okrene prošlosti, spašavanju i prezentaciji bogate kulturno-umjetničke baštine, zaštititi spomenika kulture i bogatih muzejskih knjižnih i arhivskih fondova iznimno važnim za hrvatsku kulturu... Istodobno.... grad Zadar svesrdno podržava ideju koju je pokrenuo Miroslav Krleža po kojoj bi Zadar postao reprezentativni centar hrvatske znanosti i izlog hrvatske kulture i stvaralaštva na Jadranu...“⁴⁷⁰ Ово је било становиште и др. Маријана Гргића, историчара уметности, музиколога и *spiritus movens*-а Фестивала од момента његове програмске реконструкције. Он је сматрао да задарске архиве пружају могућност додатних истраживања чиме је, с једне стране, желео да стимулише музиколошки рад, а с друге, унапреди извођачку праксу у тој области.⁴⁷¹

Почеци извођења и проучавања средњовековне и ренесансне музике на фестивалу у Задру временски су се готово поклопили са сличним тенденцијама у западноевропским земљама о чему сведоче новоосновани ансамбли који покушавају да оживе почетке европске уметничке музике. Ова струјања нису мимоишла ни Хрватску чији је пионир у овој области био Игор Помикало (Pomykalo), који је у Загребу основао ансамбл *Universitas studiorum Zagrebiensis*.⁴⁷² Помикало је био део мале групе

⁴⁶⁸ Erika Krpan, „Načelo raznolikog“.... 10

⁴⁶⁹ Подизање ове ротонде доводи се у везу са делатношћу задарског бискупа Доната. Фестивал се одвијао и другим објектима и просторима као што су Римски Форум, катедрала св. Стошије, цркве св. Шиме, св. Петра старог, Археолошки музеј, двориште Кнежеве палаче, Сјемениште Змајевић, итд. Види др. Pavuša Vežić, „O prostorima glazbenih večeri u sv. Donatu“ у *Glazbene večeri u sv. Donatu*... 76.

⁴⁷⁰ Erika Krpan, „Načelo raznolikog“.... 9.

⁴⁷¹ Као најбољи познавалац средњовековне музике на подручју данашње Хрватске, Гргић је Задар сматрао најзначајнијим градом, посебно што су у њему настали и сачувани најстарији примери како једногласја, тако и полифоније. Види Erika Krpan, 11.

⁴⁷² Овај хрватски ансамбл је остварио сарадњу са ансамблом Ренесанс у виду два заједничка концерта у Београду и Загребу. „S obzirom da su to jedini ansambli u Jugoslaviji koji neguju ovakvu vrstu muzike, svaki novi susret i razmena iskustava sa zagrebačkim kolegama je obostrano korisna i značajna“. Види Mr Ljubomir

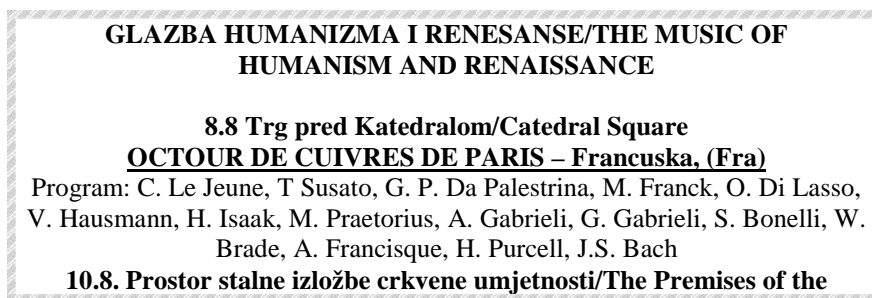
ентузијаста (музичари, историчари, музиколози) која је годину дана пре инаугурисања огранка за рану музику на Фестивалу направила у Задру „експеримент“ са концертима загребачког ансамбла у атрактивним просторима града (*Lutnja i glas, Glazba iz vremena Petrarke, Renesansne svečanosti, Hrvatska glazba 16. stoljeća*). Иницијатива је спонтано подржана од стране славног виолончелисте Андреа Наваре (Navarra) који је управо тих дана на Фестивалу бриљирао Баховим свитама.⁴⁷³ Чини се да је улога публике у оснивању сталног огранка ране музике те године била пресудна: „Publika, poglavito mladež, naprosto је opsjedala te nekonvencionalne prirode u prostorima koji su na taj način prvi put oživljeni.“⁴⁷⁴ Експеримент је био више него успешан тако да је следеће 1975. године спроведена у дело иницијатива да се „zadarsko graditeljsko naslijeđe озвучи њему vremenski најближим zvucima, i то на што је могуће izvorniji i mjerodavniji начин.“⁴⁷⁵

У периоду од 1975. до 1983. тематски део Музичких вечери у Донату (рана музика) имао је унапред задату тему према којој су се руководили ансамбли при састављању својих програма (*Monteverdi i njegovo doba, Stara glazba Sredozemlja, Rađanje scenske glazbe, Guillaume de Machault i njegovo značenje* итд).⁴⁷⁶ Касније је та идеја изостала, баш као и додела награде за најбољи наступ на Фестивалу, јер је то доводило до несугласица и мучних ситуација, што никоме није одговарало.

На Фестивалу су већ прве године наступили домаћи ансамбли (Београд, Загреб) и неки од најутицајнијих британских ансамбала (Pro Cantione Antiqua, Early Music Consort of London).

Пример 5

*Програм првог тематског дела фестивала Музичке вечери у Донату (1975).*⁴⁷⁷



Dimitrijević, „Ansambl Renesans“ у *Muzički program Studentskog kulturnog centra 1978/79*, Sava centar, 1979, 27.

⁴⁷³ Dr. Juraj Gracin, „I više od same glazbe“ у *Glazbene večeri u sv. Donatu...* 20.

⁴⁷⁴ Исто

⁴⁷⁵ Исти, 19.

⁴⁷⁶ „Kronologija 1961–1999“, у *Glazbene večeri u sv. Donatu...*

⁴⁷⁷ Исто, 144.

Permanent Exhibition of Ecclesiastic Art
UNIVERSITAS STUDIORUM ZAGREBIENSIS - Zagreb

Program:

- *Renesansna glazba primorskih skladatelja/Music of the renaissance of the Composers from the Coast*
(B. Tromboncino, J. B. Zesso, M. Cara, A. Motovunjanin, Anonymus, J. Skjavetić, A. Patricij)

11.8. Crkva sv. Donata/St. Donat's Church
JOCULATORES UPSALIENSIS – Švedska (SWE)

Program:

- *L. Senfl, M. Greiter, H. Isaak, J. Obrecht, H. Finck, W. Heintze, nepoznati autori/anonymous authors*
- *Francuska, talijanska i nizozemska plesna glazba (1530-1550)/French, Italian and Dutch Dance music (1530-1550)*
- *Pjesme iz zbirki 'Canconiero de Upsala' i 'Canconiero de Palacio'/Songs from the 'Canconiero de Upsala' and 'Canconiero de Palacio' Collections*

12.8. Palača Vovò (Grisogono)/ Vovò (Grisogono) Palace
ROBERTO FABRICIANI, flauta/flute, PIER LUIGI NOSARI,
lutnja/lute – Italija, (ITA)

Program: K. Paumann, P. Attaingnant, J. Dowland, J. A. Dalza, G. A. Terzi, A. Banchieri, R. Carr, nepoznati autori/anonymous authors (13,14, 15. st/13th, 14th and 15th centuries)

13.8. Arheološki muzej/The Museum of Archeology
ANSAMBL RENESANS/ THE RENAISSANCE ENSEMBLE – Beograd

Program: F. Bosanac, A. Motovunjanin, J. Skjavetić, I. Lukačić, M. A. Romano, T. Cecchini, V. Jelić, J. Isaija, K. Stefan, J. Dowland, Henrik VIII, Th. Champion, P. Gabricius, J. van den Hove, T. Susato, O. Vecchi, F. de la Torre, T. Arbeau, G. L. Fuhrmann, nepoznati autori/anonymous authors, (13, 16, i 17. st/13th, 16th and 17th centuries)

15.8. Crkva sv. Donata/ St. Donat's Church
PRO CANTIONE ANTIQUA – Velika Britanija (GBR)

Program:

- *John Ockeghem i njegovi savremenici/John Ockeghem and His Contemporaries*
(J. Ockeghem, J. Obrecht, L. Compère, J. Des Prés, W. Cornyshe, G. Banester, nepoznati engleski autori, 15. st./anonymous English authors, 15th century)
- *Narodno veselje/ Cakes and Ale*

17.8. Crkva sv. Donata/ St. Donat's Church
THE EARLY MUSIC CONSORT OF LONDON – Velika Britanija
(GBR)

- *Glazba za vlastele i pučane/Music for Princes and Peasants*
(Tassino, C. Gervaise, P. Attaingnant, G. Dufay, D. De Firenze, H. van Ghiseghem, F. Azzaiolo, B. Tromboncino, A. van Bruck, M. Cara, F. Bosanac i dr/etc.)



Слика бр. 2. Наступ Лондонског консорта за рану музику у Цркви Св. Доната 1975. године (Кристофер Хогвуд, Дејвид Манроу и Џејмс Боуман)

На Фестивалу су током петнаест година наступили готово сви велики, али и мање познати ансамбли из Европе, и понеки из САД. Наступали су редовно српски ансамбли Ренесанс, Музика антика и Арс нова, који су увек били добродошли у Задру.⁴⁷⁸ Поред њих концерте су одржали Београдски мадригалисти са Димитријем Стефановићем, чембалисткиња Смиљка Исаковић и други. Важно је подвући да је на Фестивалу доминирало историјски информисано извођаштво које се у том временском периоду увелико афирмише у европским земљама.

Као што је напоменуто, организатори Фестивала су настојали да промовисање ране музике не буде само у домену извођаштва, већ да подстакне научна истраживања са акцентом на локално стваралаштво. Иницијативу је дао Маријан Гргић, па је већ након прве „раномузичке“ смотре на Фестивалу (1975) објављен билтен са музиколошким чланцима Дејвида Манроуа, Бруна Тарнера, Ловре Жупановића, Игора Помикала и самог Гргића.⁴⁷⁹ У Задру ће у оквиру ове манифестације бити одржана укупно четири музиколошка скупа (1981, 1982, 1983 и 1985. године).⁴⁸⁰ Настојало се да

⁴⁷⁸ Хрватска је у погледу броја и квалитета ансамбала заостајала за Србијом. О томе какав су став према српским ансамблима имали хрватски критичари могуће је закључити на основу једног извештаја из загребачких дневних новина током фестивалских дана 1988. године: „Od samog početka tematskog dijela prisutni na Muzičkim večerima u Donatu, beogradski ansambli rane glazbe značajno su pridonijeli širenju interesa jugoslavenskih glazbenika za dobarokno evropsko i izvan evropsko nasljeđe“. *Večernji list*, Zagreb, 7. VIII 1988.

⁴⁷⁹ Dr. Juraj Gracin, „I više od same glazbe“ у *Glazbene večeri u sv. Donatu...* 21.

⁴⁸⁰ *Muzičke večeri u Donatu*, zbornik radova s muzikoloških skupova održanih 1981, 1982, Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb i Muzičke večeri u Donatu, Zagreb, 1983.

учешће узму угледни европски, али и југословенски музиколози.⁴⁸¹ Увидом у списак поднетих радова на тим скуповима може се закључити да су поред најразличитијих тема из широког „раномузичког“ дискурса увек обрађивана питања ране музике настале на хрватском тлу.⁴⁸² Српску музикологију је на скуповима 1981. и 1985. године представљала Даница Петровић која је излагала на тему српске средњовековне музике: *Музика и средњовековној Србији и Хрватски музиколози о црквеном појању источног обреда (Крижанић, Кухач, Широла, Жганец, Новак), 17–20. века.*⁴⁸³

СТИЦАЈЕМ различитих околности, а понајвише слабљењем ентузијазма, задарски фестивал Музичке вечери у Донату је почетком деведесетих година 20. века претрпео значајну програмску трансформацију услед чега је циклус ране музике потпуно укинут. Тиме се Фестивал вратио изворној концепцији музичког фестивала општег карактера.⁴⁸⁴

* * *

Хрватска, међутим, овим није изгубила везу са раном музиком. Напротив! Њен нешто млађи фестивал – Вараждинске барокне вечери – преузеће лидерску улогу и у новије време достићи стандарде угледних европских фестивала тог типа. О важности тог фестивала за културни идентитет Републике Хрватске говори чињеница да је од недавно његов покровитељ сам председник државе. Идеја о фестивалу који би објединио богату традицију и културу северне Хрватске, родила се још 1968. године када је фестивала барокне музике у самој Европи било врло мало.⁴⁸⁵ Група вараждинских и хрватских музичара, међу којима је био и угледни диригент Владимир Крањчевић, дугогодишњи директор и селектор фестивала, али и други посленици из домена културе, закључила је да би ту традицију најбоље илустровао фестивал који би

⁴⁸¹ Михо Демовић, Драготин Цветко, Енио Стипчевић, Бранимир Слокар, Коралка Кос, Иван Живановић и други.

⁴⁸² *Spomenici glazbene kulture u Hrvatskoj od 10. 12. stoljeća; Gabriello Puliti, istarski ranobarakno skladatelj; Rana instrumentalna glazba u Hrvatskoj u europskom kontekstu; Muzikološki rad dr. Marijana Grgića*, итд. Исто.

⁴⁸³ Исто.

⁴⁸⁴ „Stara glazba naime, osobito srednjovjekovna, zahtjeva posebnu vrstu glazbenika, koji pored tehničkog savladavanja raznovrsnih glazbala moraju posjedovati specijalizirano muzikološko znanje i iskustvo. Takovih je glazbenika i asanbala u Hrvatskoj vrlo malo. Za žaljenje je što su neki pokušaji, provocirani upravo Glazbenim večerima, više manje zamrli, a pojedini naši entuzijasti srednjovekovne glazbe, našli svoje područje rada u inozemstvu. Još veću zastupljenost vrsnih stranih ansambala stare glazbe Glazbene večeri si nažalost ne mogu priuštiti Posljednjih se godina usatallila praksa kojom su svoje mjesto u ciklusu stare glazbe dobili pučki pjevači glagoljaši.“ Vidi Antun Dolički, „Glazbene večeri danas – između želja i mogućnosti“ u *Glazbene večeri u sv. Donatu*, 30.

⁴⁸⁵ <http://www.vbv.hr/o-nama>

објединио музику, архитектуру, књижевност, и друге видове уметности насталих и сачуваних на том подручју. Туристичке амбиције су ушле у конститутивни план целог пројекта. Започело се сопственим музичким снагама и то са не више од пет концерата на првих неколико фестивала (први је одржан 1971. године), да би се кроз гостовање иностраних ансамбала, као и увођењем немужичких садржаја, стигло до двонедељне манифестације која се одвијала и у мањим местима у околини Вараждина. Вараждинске барокне вечери (VBV) ће убрзо постати препознатљив хрватски, тј. југословенски фестивал, нарочито од 1973. године када „suorganizaciju i jedan dio financiranja Festivala preuzima Ministarstvo kulture, tadašnja Republička samoupravna interesna zajednica u oblasti kulture SR Hrvatske, čime Varaždinske barokne večeri postaju nacionalno važan festival“.⁴⁸⁶ На Фестивалу су кроз посебно припремљене радионице учешће узели и рестауратори оригиналних историјских инструмената чиме је подстакнута реконструкција старих оргуља у самом Вараждину и околини, како великих, тако и малих портатив оргуља.⁴⁸⁷ Драгоцено је то што на фестивалу VBV локални уметници, особито ученици вараждинске Музичке школе, никада нису били изузети из фестивалских активности. Штавише, у новије време су уведене и награде за најбоље ученике школе.⁴⁸⁸

Фестивал је од самог почетка дао себи задатак представљања и откривања ретко и тешко изводивих дела, односно заборављених, „ispitujući njihov suodnos s kompleksnim pitanjima suvremenosti. To je odgovaralo i bilo sukladno intenzivnoj pažnji i pod pritiskom baroknog obilja glazbe, probuđenom kulturnom interesu tog vremena“.⁴⁸⁹ Тако је већ на Другом фестивалу зацртан концепт Фестивала, и то у два генерална правца:

1. Проучавање и извођење хрватске музичке (барокне) баштине;
2. Извођење великих дела и мајсторских циклуса музичког барока.⁴⁹⁰

⁴⁸⁶ Nataša Maričić, „Izvodilačka praksa na Varaždinskim baroknim večerima“, *Radovi Zavoda za znanstveni rad*, HAZU Varaždin, 21, 2010, 44. (www.ceeol.com)

⁴⁸⁷ Seadeta Midžić, „Varaždinske barokne večeri i glazbeni program Televizije Zagreb u razdoblju 1975–1995. godine“, *Radovi Zavoda za znanstveni rad*, HAZU Varaždin, 2010, 21, 96.

⁴⁸⁸ „Prve Barokne večeri gotovo su u potpunosti iznijele domaće lokalne snage – pretežno glazbenici iz Varaždina, čak i učenici varaždinske Glazbene škole.“ Види Nataša Maričić: *Izvodilačka praksa na Varaždinskim baroknim večerima...*, nav.delo, 45.

⁴⁸⁹ Seadeta Midžić, *Varaždinske barokne večeri i glazbeni program Televizije Zagreb u razdoblju 1975–1995. godine*, *Radovi Zavoda...*, nav. delo, 97.

⁴⁹⁰ Nataša Maričić: *Izvodilačka praksa na Varaždinskim baroknim večerima*, *Radovi Zavoda...*, 43.

Убрзо је првобитна програмска концепција Фестивала добила нове смернице кроз три циклуса који су се односили на извођаштво:

а) мајсторски циклус намењен домаћим уметницима који се подстичу да се баве захтевним делима барокне епохе (тако су нека и први пут изведена на тлу бивше државе – нпр. Бахова *Музичка жртва*;

б) циклус великих дела намењен иностраних ансамбала који се баве само тим раздобљем (специјалисти за барок), чиме се уводе нови интерпретативни приступи;

в) циклус новооткривених (заборављених) дела и композитора у извођењу иностраних ансамбала специјализованих за барок, који изводе непознате или тек откривене барокне композиције из властите или других средина, као и композиције хрватских барокних композитора.⁴⁹¹

На Вараждинском фестивалу су поред угледних хрватских и југословенских уметника гостовали ансамбли и солисти из многих западноевропских земаља и САД. Међутим, историјска интерпретација, или историјски информисана извођачка пракса, за разлику од задарског, није била заштитни знак вараждинског фестивала. То се може довести у везу са чињеницом да су фестивалски оци у Вараждину били пре свега заинтересовани за афирмацију барокног репертоара у ширем смислу, са посебним акцентом на промовисање репертоара раних домаћих аутора.⁴⁹² Упркос наступима појединих светских ансамбала који су током осамдесетих и деведесетих година демонстрирали нове интерпретативне приступе у барокној музици, VBV се није озбиљније заинтересовао за историјску интерпретацију, штавише, тај правац је игнорисан.⁴⁹³ „Postoje tijekom cijelog festivala izvedbe koje svakako spadaju u tu kategoriju. Međutim one nisu bile dio nekog sustavnog plana ili programskog koncepta. To međutim, osim nekolicini rijetkih kritičara, i to isto tako u zadnjih deset godina, nikome nije smetalo.“⁴⁹⁴ До промене ће доћи так након 2000. године: „Festivalska tradicija je bila sjajna, a kada je g. Davor Bobić preuzeo ravnateljstvo došlo je do određenih promjena jer je

⁴⁹¹ Иста, 44.

⁴⁹² С обзиром да је Фестивал VBV организиран и унапређиван управо у време када се у Европи снажно афирмише нова извођачка пракса у домену барокне музике, необично је што је један фестивал таквог профила дуги низ година остао по страни ових промена. Разлог би могао бити у „традиционалном“ приступу домаћих музичара и диригентата интерпретацији старе музике који искључује непоходну специјализацију.

⁴⁹³ Nataša Maričić: *Izvodilačka praksa na Varaždinskim baroknim večerima*, Radovi Zavoda..., 44–45.

⁴⁹⁴ Иста, 49.

veće težište stavljeno na autentično barokno interpretiranje i muziciranje na autentičnim instrumentima ili replikama instrumenata“.⁴⁹⁵

Независно од извођачке праксе, на Фестивалу су од самих почетака редовно одржавани научни скупови који су велику пажњу посветили представљању новооткривених дела хрватске музичке баштине.⁴⁹⁶ У томе је учествовао велики број музиколога и музичара. Међу њима посебно се издвајају академик Ловро Жупановић који је за потребе нових извођења припремио и обрадио велики број рукописа домаћих композитора барокне музике.⁴⁹⁷ Музиколошка истраживања и транскрипције, тј. припреме нотних материјала за савремено извођење истакле су рад Енија Стипчевића, једног од најуспешнијих научника на подручју хрватске ране музике који је на VBV представио (нова) имена старих композитора (Томазо Чекини /Cecchini/, Леополд Игнације Ебнер /Ebner/, Јохан Петрус Јакоб Хаибел /Haibel/, Атанасије Јурјевић, Иван Лукачић, Дамјан Нембри /Nembri/, Габријело Пулити /Puliti/, Франческо Спонца-Успер /Sponga-Usper/, Хијеронимус Талонус-Полензис /Talonus-Polensis), истражујући њихова дела, као и појединости из њихових живота, у различитим европским библиотекама и архивама.⁴⁹⁸ Тако су већ на првим Вечерима 1971. године изведени *Рондо* Ивана Мана Јарновића, *Одабарани мотети* Ивана Лукачића, *Соната за оргуље* Јулија Бајамонтија и *Симфонија у Ге-дуру* Аманда Иванчића.⁴⁹⁹

⁴⁹⁵ Излагање музиколошкиње Зденке Вебер на научном скупу „Varaždinske barokne večeri – 45. Festivalskih godišta“, Вараждин, 30. 9. – 1. 10. 2015. <http://www.vbv.hr/novosti/387-znanstveni-skup-o-45-godina-vbv-a>

⁴⁹⁶ У том сегменту вараждински фестивал је у многоме надвисио задарски.

⁴⁹⁷ Zdenka Weber, „Hrvatska glazbena baština na Varaždinskim baroknim večerima“, *Radovi Zavoda za znanstveni rad*, HAZU Varaždin, br. 21, 2010, str.131.

⁴⁹⁸ Иста, 134

⁴⁹⁹ Иста, 131, 132.

Пример 6

ЛП плоча са Симфонијама Аманда Иванчића у извођењу Коморног оркестра „Ватрослав Лисински“ и Владимира Крањчевића у издању, Југотона, 1976.⁵⁰⁰



Словенија

Словенија се у промовисање ране западноевропске музике, бар када су фестивали у питању, укључила после Хрватске. Тек 1982. уприличиће се фестивал у Радовљици. Међутим, знатно пре институционализације ране музике на фестивалском нивоу, у тој југословенској републици су започета музиколошка истраживања фокусирана на старију словеначку музичку баштину. Најзначајнији словеначки музиколог Драготин Цветко је знатан део својих истраживања посветио историји словеначке музике у оквиру које је посебну пажњу посветио словеначким

⁵⁰⁰ Raymond Rojnik, „Diskografija 40 godina na Varaždinskih baroknih večeri i njezin značaj za promicanje i očuvanje Hrvatske i Europske glazbene baštine“, *Radovi Zavoda za znanstveni rad*, HAZU Varaždin, br. 21, 2010, 59–91.

композиторима.⁵⁰¹ Цветко је детаљно проучавао и дела најзначајнијег словеначког композитора Јакоба Галуса.⁵⁰²

Научни допринос музиколога и историчара уметности Јанеза Хефлера (Janez Höfler) у области словеначке ране музике не само да стоји раме уз раме са Цветковим, већ га и превазилази.⁵⁰³ Осим што је писао о раној музици, Јанез Хефлер је имао и свој ансамбл, чиме се профилисао у модерног делатника у области ране музике (музиколог – извођач). Ансамбл се звао Љубљанска школа за стару музику (Schola Labacensis pro musica antiqua) који је Хефлер је основао 1964. године, Био је то, дакле, први ансамбл за рану музику на простору бивше Југославије који је гостовао и у Београду.⁵⁰⁴ Чланови овог вокално-инструменталног ансамбла били су већином млади музичари из Симфонијског оркестра РТВ Словеније и студенти музике.⁵⁰⁵ Ансамбл је изводио најразличитију европску музику од 13. до 18. века (анонимни аутори, де ла Ал, Аркадел, Пјер Атањан, Беншуа, Бримел, Сертон, Депре, Дауленд, Дифај, Дансебул, Гастолди, Финк, де Ескобар, Жервез, Исак, Ласо, Машо, Окегем, Монтеверди, Словенац Исак Пош и други).

На првим концертима ансамбла Schola Labacensis свирало се на модерним инструментима да би се убрзо ушло у процес набавке копија старих инструмената: блокфлауте, дискант и алт виола, лаута, виола да гамба, псалтерион, спинет, тамбурин и други. Хефлер не само што је свирао неколико инструмената (блокфлаута, крумхорн, крављи рог), већ је састављао програме и писао коментаре о музици и начинима извођења. Ансамбл је био активан девет година, али је због финансијских потешкоћа

⁵⁰¹ *Stoletja slovenske glazbe* (Векови словеначке музике, Љубљана, 1964), *Zgodovina glazbene umetnosti na Slovenskem* (Историја музике у Словенији, Љубљана, 1958–1960). Види Jože Sivec, „Bibliografija znanstvenega in publicističnega opusa akademika Dragotina Cvetka“, *Muzikološki zbornik*, 27, Filozofska fakulteta, Ljubljana, 1991, 5–34.

⁵⁰² *Jacobus Gallus Carniolus*, Љубљана, 1965; *Jacobus Gallus: Sein Leben und Werk*, (Живот и дело Јакоба Галуса, Минхен 1972); *Jacobus Händl Gallus vocatus Carniolanus*, Љубљана, 1991. Исто.

⁵⁰³ Између осталог, Хефлер је објавио следеће радове: *Starejša gregorijanska v ljubljanskih knjižnicah in arhivih*, *Kronika*, 1965; *Menzularni fragment iz Nadikofijskega arhiva v Ljubljani*, *Muzikološki zbornik*, II, 1966; *Glasbeni rokopisi in tiski na Slovenske do leta 1800*, katalolog, 1967 (са И. Клеменчићем); *Rekonstrukcija srednjeveškega sekvencijarija v osrednji Sloveniji*, *Muzikološki zbornik*, III, 1967; *Tokovi glazbene kulture na Slovenskem od začetkov do 19. stoletja*, *Mladinska knjiga*, Ljubljana, 1970;⁵⁰³ *Slovenska cerkvena pesem v 18. stoletju: tipološki prikaz njenega glasbenega stavka*, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Ljubljana, 1975; *Glasbena umetnost pozne renesanse in baroka na Slovenskem*, Partizanska knjiga, Ljubljana, 1978. Извор: COBISS Kooperativni online bibliografski system in servisi COBISS <http://izumbib.izum.si/bibliografije/Y20160227194515-01445.html>

⁵⁰⁴ Концерт је одржан 24. 02. 1972. у Студентском културном центру. Извор: www.arhivaskc.org.rs

⁵⁰⁵ Vidi Franc Krizhnar, „Zgodnja slovenska glazba od nekdanj do danes“, *Revija Srp*, 123/124. Извор: <http://www.revijasrp.si/knrevsrp/revsrp123/frakr123/zgodn123.htm>

1973. године престао са радом („zaradi pomanjkanja denarja ni mogel več loviti koraka s podobnimi ansambli po Evropi na področju instrumentarija“).⁵⁰⁶



Слика бр. 3 Schola Labacensis pro musica antiqua – први југословенски ансамбл за рану музику (Јанез Хефлер стоји први с лева)

Касније ће се појавити други ансамбли за стару музику који ће промовисати и словеначке композиторе: Gallus consort (Трст), Soban consort, Ramovsh consort, Bizjak consort, Brodnik consort (Љубљана), Trio Carnium (Крањ), Capella Carniola, Musica Locopolitana (Шкофја Лока).

Као и у Хрватској, фестивали ране музике у Словенији су од самих почетака настојали да културне садржаје ставе у службу туристичког, односно економског просперитета. Што се националног музичког наслеђа тиче, оно је стимулирано интерпретацијама словеначких композитора старијих епоха. Словенија данас има два значајна интернационална фестивала ране музике. Најстарији је фестивал у Радовљици, малом словеначком градићу у којем се 1982. године започело са организацијом интернационалних семинара и мастеркласа ране музике, што је водило формирању фестивала.⁵⁰⁷ Од истог се, променом локације у место Брежице, формирао други фестивал 1997. године. Оба фестивала су до данас сачувала сличну програмску концепцију. Одликују се високим извођачким стандардима, вероватно зато што су од самих почетака на њима наступали најеминентнији европски ансамбли и солисти за рану музику. То упућује на закључак да финансирање никада није доведено у питање.

⁵⁰⁶ Исто.

⁵⁰⁷ www.festival-radovljica.si

Осим „оживљавања ране музике на сценама у Словенији“, важни циљеви оба фестивала су „стимулисање културног туризма, оснивање студијског програма ране музике у музичким школама и Музичкој академији, као и достизање највиших нивоа професионалног музицирања“.⁵⁰⁸ Фестивали у Радовљици и Брежицама су организовани тако да њихови садржаји кореспондирају са обновљеним архитектонским целинама на локалу, као и сачуваним грађевинама, нарочито дворцима, манастирима и црквама. Будући да Seviqc Brežice festival⁵⁰⁹ „снажно подржава децентрализацију и регионализацију културних политика“, концерти се одржавају и у оближњим местима који поседују атрактивне туристичке објекте у којима су концерти ране музике више него добродошли.⁵¹⁰

За разлику од неких фестивала у Хрватској, дилема и премишљања око принципа и начина интерпретације у словеначким фестивалима није било: програмска оријентација је од самих почетака подразумевала само историјски информисану извођачку праксу.⁵¹¹ Мада је фестивал у Радовљици лојалан раној музици, програми понекад укључују модерне музичке садржаје у домену плеса, као и нове позоришне тенденције. У Брежицама изабрани програми сваке године демонстрирају ране музичке стилове различитих делова Европе. Са друге стране, новије фестивалске тенденције указују на покушај превазилажења стереотипа у ставовима многих музичара и слушалаца око односа ране и касније (класичне) музике. Због тога се на фестивалу у Брежицама повремено изводе програми са музиком до 20. века.⁵¹²

Анализа културних прилика у Србији, Хрватској и Словенији, у оквиру којих су поникле иницијативе везане за афирмацију ране музике и својствене јој извођачке праксе, указује на високе потенцијале и амбиције не само музичара-извођача, већ и тадашњих културних посленика. Спрега политике, економије и културе у Хрватској и Словенији била је знатно јача него у Србији. Без сопственог (предромантичног) музичког наслеђа, Србија се креативношћу и оригиналношћу својих пионира ране музике изједначила са друге две републике које су кроз поновно откривање својих заборављених композитора и актуелизацију њихових опуса, свака на свој начин, трагале за сопственим музичким идентитетом. Штавише, динамизам који је у Србији

⁵⁰⁸ www.seviqc-brežice.si

⁵⁰⁹ Овај назив Фестивал има од 2007. године. SEVIQC је скраћеница латнске мисли Semper Viva quam Creata, што значи *увек жив као што је створен*.

⁵¹⁰ www.seviqc-brežice.si

⁵¹¹ Исто.

⁵¹² Исто

постигнут појавом три одлична ансамбла начиниће Београд током седамдесетих и осамдесетих година главним центром ране музике у Југославији. Ту предност домаћи креатори културне политике нису препознали нити искористили.⁵¹³ Као што ће показати истраживање у наредним поглављима, све иницијативе и постигнућа у домену ране музике и историјске интерпретације у Србији биће реализоване личним настојањима.

⁵¹³ Следствено томе, ни подршка ансамблима није била на задовољавајућем нивоу. О томе се у Србији није писало, док су хрватски критичари и музиколози повремено скретали пажњу јавности на потребе југословенских ансамбала за рану музику. „U ovom se trenutku valja prisjetiti činjenice da u Jugoslaviji već postoje ansambli za ranu glazbu koji djeluju u velikoj meri na temelju požrtvovanosti svojih članova, stvarajući instrumentarij i repertoar u teškim uvjetima, bez tradicije i svih onih pomagala koja stoje na raspolaganju sličnim sastavima u inozemstvu. Zato njihova nastojanja treba podržati i potražiti forme u kojima bi bila omogućena njihova specijalizacija upravo za ranu glazbu. Vidi Koraljka Kos, „Dileme oko izvedbe rane glazbe“, *Zvuk*, 3, Sarajevo, 1982, 82.

5. БЕОГРАДСКИ КРУГ ИСТРАЖИВАЧА РАНЕ МУЗИЧКЕ БАШТИНЕ⁵¹⁴

Ансамбл Ренесанс

Почетак модерног европског покрета за рану музику у Србији несумњиво представља појава ансамбла Ренесанс 1969. године. Оснивачи ансамбла били су ђаци београдских музичких школа Драган Млађеновић (кларинет), Миомир Ристић (виолончело) и Љубомир Димитријевић (флаута). Испрва они нису имали јасну визију о томе какав ансамбл желе да створе. Био је то процес у којем ће се под различитим утицајима формирати идентитет ансамбла. Ипак, Драган Млађеновић каже да су оснивачи ансамбла врло брзо схватили да желе да се баве историјском интерпретацијом иако у средини у којој су живели нису имали пример таквог музицирања који би могли да подражавају.⁵¹⁵ Значајно је поменути да оснивање ансамбла није била последица угледања ни на један од (у то време) малобројних сличних светских ансамбала. Управо ће на иницијативу Студентског културног центра и ансамбла Ренесанс, незваничног резиденцијалног ансамбла ове куће, доћи до гостовања неких од најзначајнијих европских ансамбала за средњовековну и ренесансну музику. Млађеновић и Димитријевић су годину дана пре оснивања ансамбла Ренесанс имали музички састав који је под утицајем америчких музичких група изводио комбинацију класичне музике и џеза, стил тада познат као „трећа струја“ (*Third stream*). Идентитет ансамбла Ренесанс, у значајној мери препознат кроз богат инструментаријум, инициран је сасвим неочекивано, на једном приватном путовању. Наиме, Драган Млађеновић је 1968. године као ученик музичке школе Мокрањец, на пропутовању са родитељима од Будимпеште до Беча преко Прага, посетио музеје историјских инструмената у сваком од ова три града, што је на њега оставило дубок и неизбрисив утисак и, чини се, имало трајне импликације на будући први домаћи ансамбл за стару музику. Тада се код Млађеновића јавила жеља да дође у посед таквих или сличних старих инструмената. Иако ће се набавка историјских инструмената одвијати постепено у годинама које су следиле, Млађеновић је већ на поменутом пропутовању успео да купи две блок-флауте (вероватно пластичне). Исте 1968. године он је од свог оца добио на поклон из Немачке гитар-лауту, хибридни

⁵¹⁴ Овим речима је Бранко Магдић, критичар Музичких вечери у Донату, у тексту *Polovičan urbofest* назвао београдске ансамбле Ренесанс, Музику Антику и Арс Нову, *Večernji list*, Zagreb, 5. VIII 1986.

⁵¹⁵ Са Драганом Млађеновићем, идејним оснивачем ансамбла Ренесанс, водио сам исцрпне разговоре о настанку ансамбла, формирању идентитета, о југословенском културном простору у коме су деловали и другим параметрима који су у вези са деловањем и радом ансамбла.

инструмент новијег типа који је представљао реминисценцију ренесансне лауте. Млађеновићева решеност да материјализује своје планове о извођењу старе музике видљива је и по томе што је на истом путовању у Прагу купио збирку ренесансне мадригалске музике и збирку средњовековних игара.⁵¹⁶ Тада су он и Љубомир Димитријевић одлучили да нешто од тог нотног материјала звучно „оживе“, чиме је превазиђена првобитна идеја о свирању популарних америчких музичких стилова. Тиме је на скроман начин започела нова ера извођења старе европске музике у Србији. На првом концерту 14. јануара 1970, уз име Ренесанс, стајало је „камерни ансамбл“. Убрзо ће ова одредница бити замењена другом, „ансамбл за рану музику“.

Пример 7

Логотип ансамбла Ренесанс



Иако су појава и активности ансамбла Ренесанс, нарочито у иницијалној фази, имале одлике оригиналне инвенције, то никако не значи да се идентитет ансамбла развијао без спољних утицаја. Напротив, увид у креативно и стилско музицирања сличних ансамбала из Европе и Америке допринело је постепеном утврђивању идентитета ансамбла Ренесанс и указало на репертоарску разноврсност, као и могуће интерпретативне приступе. Чланови ансамбла Ренесанс су настојали да дођу у посед грамофонских плоча са снимцима неких од најважнијих светских ансамбала за стару музику. Само слушање (које је у исто време било и учење), представљало је за њих огроман подстрек и помоћ у креирању сопственог извођачког израза. Нарочито су били одушевљени културним америчким ансамблом тога доба Њујоршка Музика Антика (New York Pro Musica Antiqua) којим је руководио Ноа Гринберг (Greenberg). Слушали су

⁵¹⁶ Средином 20. века Праг је важио за значајан центар ране музике у коме су деловали Прашки мадригалисти са којим је национална издавачка музичка кућа Супрафон (Supraphon) начинила велики број снимака средњовековног и ренесансног вокалног репертоара, реализован на лонгплеј плочама.

снимке Прашких мадригалиста, камерног хора од којег су како каже Млађеновић, научили да се рани репертоар пева без вибрата. Он, међутим, наводи да су плоче биле скупе и да су зато пратили радијске емисије у којима је повремено емитована рана музика, тј. снимци тада водећих ансамбала.⁵¹⁷

Учило се и слушањем концерата уживо. О „равном“, без вибрата певању средњовековних и ренесансних песама Ренесанс је могао да се увери на основу певања утицајне Андрее фон Рам (Rahm), солисткиње чувеног Минхенског студија за рану музику Томаса Бинклија који су наступили у Београду. Млађеновић се сећа и успешног концерта Румунских мадригалиста, хора који је изводио различит репертоар, између осталог и обраде румунских народних песама. Мноштво концерата од стране врхунских ансамбала чланови ансамбла Ренесанс имали су прилику да чују током трајања задарског фестивала ране музике. У тамошњој романској базилици Св. Доната током седамдесетих и осамдесетих година 20. века наступали су најугледнији уметници и ансамбли попут енглеског Pro Cantione Antiqua, миљеника публике на поменутом фестивалу. Ансамбл Ренесанс је 1975. године имао први наступ на задарском фестивалу, исте године када и прослављени Лондонски Студио за рану музику под руководством Дејвида Манроуа. Чланови ансамбла Ренесанс су присуствовали концерту лондонског ансамбла и од њих добили партитуре програма који су том приликом извели. Била је то збирка најпознатијих средњовековних игара који ће касније постати најважнији део репертоара ансамбла Ренесанс. Поменути лондонски ансамбл је био узор београдском ансамблу, особито Манроуова концепција великог ренесансног оркестра. У контактима са поменутиим ансамблима додатно се утврдио идентитет и извођачки профил ансамбла Ренесанс.

У каснијој фази рада наметнуло се питање интерпретације музике зрелог барока око чега међу оснивачима ансамбла до данас није постигнут консензус. Као што је познато, као ансамбл за рану музику, Ренесанс је изворно изводио музику средњег века и ренесансе и то се поклапало са тадашњим схватањима европских музиколога по којој се рана музика завршава са појавом монодије. Међутим, осамдесетих година 20. века се јавља нова одредница настала на основама увођења историјских инструмената у извођачку праксу, позната под појмом *историјски информисано извођаштво*. Овом одредницом и барокни период је сврстан у рану музику. Због тога су у ансамблу

⁵¹⁷ Издвајале су се емисије Другог и Трећег програма Радио Београда као и Трећи програм Радија Студио Б који је емитовао искључиво класичну музику. (Извор: www.studiob.rs)

Ренесанс, посебно Љубомир Димитријевић, сматрали да ансамбл без барокног репертоара не представља ансамбл за рану музику у пуном смислу. Супротног мишљења је био Драган Млађеновић, уверен да барокну музику, на начин на који се она данас изводи у свету, могу добро интерпретирати само они музичари који су се специјализирали у овој области.

Набавка инструмената

У првој деценији постојања приоритет ансамблу Ренесанс била је набавка инструмената. У ту сврху договорено је да новац од ауторских хонорара буде употребљен искључиво за куповину копија старих инструмената неопходних за стилско извођење музике средњег века и ренесансе. Оваква политика ансамбла трајала је пуних једанаест година што посредно сведочи о великој посвећености оснивача и прве генерације ансамбла раној музици и историјској интерпретацији. На концертима током прве три године постојања програм је извођен уз коришћење и модерних инструмената. Године 1972. набављена је ребека, средњовековни жичани инструмент. Наредне године Драган Млађеновић је отишао у Берлин где се сусрео са градитељем копија старих инструмената Кристијаном Масом (Mass), архитектом по занимању, који му је продао гамбу и фидулу по веома повољној цени јер су, како вели Млађеновић, то били његови први инструменти. Ове, иначе одличне копије, користе се редовно на концертима ансамбла Ренесанс до данас. Набавком поменутих инструмената комплетиран је састав историјских инструмената у мери у којој је у том тренутку било могуће и модерни инструменти (виолина, чело,) се од тада више нису користили. У годинама које су следиле колекција инструмената је богаћена и временом ће прерасти у раскошни фонд читавих група инструмената којим се могу похвалити само ретки слични ансамбли у свету. Томе свакако доприносе и врло вредни инструменти које су код познатих градитеља поручивали чланови ансамбла самостално, о сопственом трошку. Треба поменути неке од инструмената из различитих породица посебно зато што су многи од тих заборављених европских инструмената по први пут виђени кад нас, док је њихово звучање у великој мери огласило присуство европског покрета за рану музику у Србији.

Ренесанс је набавио комплетан корпус из породице старих гудачких инструмената: више примерака трубадурских виела, ребека, фидела као и виола да гамбе у варијантама од сопрана до баса. Веома важни примерци ове колекције су и две оригиналне виолине из 17. века. Из групе трзачких жичаних инструмената ансамбл

поседује различите врсте лаути и вихуелу према њиховим средњовековним, ренесансним, односно барокним варијантама. Од жичаних инструмената, свакако треба поменути псалтерион, средњовековну харфу и органиструм.

Колекција дувачких инструмената ансамбла је временом такође постала разноврсна и, чини се, најбољи репрезент нашег најстаријег ансамбла за рану музику. Њу пре свега чине уздужне (блок) и попречне (траверзо) флауте свих величина и типова (средњовековне, ренесансне и барокне), што укупно премашује број од четрдесет инструмената. Међу средњовековним дувачким инструментима посебно место заузимају крављи рог (гемсхорн, од сопрана до баса), шалмаји, трубе и инструмент по имену Гластонбери пајп (Glastonbury pipe). Нарочито разноврстан инструментаријум припада групи дувачких инструмената из 16. века. Ансамбл Ренесанс је обезбедио комплетне групе (консрте) већине инструмената из ове групе и то: крумхорн (од сопрана до баса), раушвајф (од сопрана до баса), сегбат (алт, тенор, бас), као и кортхолт, ранкет, дулцијан, хиртен шалмај (сопран и алт), корнет (сопран, алт и серпент), помер у варијанти за сопран и алт.

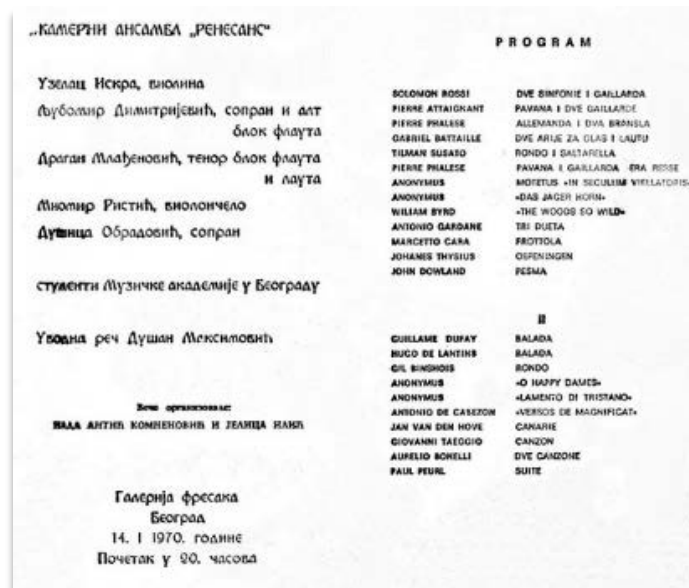
Из групе инструмената са диркама ансамбл поседује спинет и потратив оргуље. Програме световне средњовековне и ренесансне музике, особито плесове и игре, ансамбл Ренесанс изводи користећи бубањ, тапан, бендир, деф, даире, звона и сл. У програмима који се односе на традиционалну музику Србије, Балкана у целини (новија програмска оријентација започета деведесетих година прошлог века), Блиског и Далеког истока, инструментариј чине фруле, окарине, кавали, гајде, зурле, лијерица, баглама, ћура, шаргија, саз, кинески гонг, кинеска попречна флаута, кинеске виолине, манџуријска тамбура, кинеска звона.

Избор чланова и њихово усавршавање

Прву поставу ансамбла чинили су Душица Обрадовић, сопран, Искра Узелац, виолина, Љубомир Димитријевић, блок флаута, Миомир Ристић, виолончело и Драган Млађеновић, тенор, блок флаута и гитар-лаута. У ансамблу је од 1969. године до данас поред сталних чланова, кроз различите програме наступио огроман број музичара. Између осталих наступало је око 50 певача, 15 свирача на дувачким инструментима, 28 на жичаним инструментима, 7 уметника на инструментима са диркама и 6 на ударачким инструментима. Међу њима је било и не мали број признатих уметника као што је Милош Петровић, Драгана дел Монако, Смиљка Исаковић и други. Овако

велики број извођача сведочи да је ансамбл Ренесанс током четрдесет пет година постојања представљао аутентичан центар ране музике у којем су кроз лично ангажовање многи могли да стекну прва сазнања о стилској интерпретацији музике старих епоха. Подразумева се да нису сви учесници у „радионици“ овог ансамбла имали исте афинитете и интересовања. Стални чланови ансамбла, посвећени репертоару и историјској интерпретацији су имали највећу одговорност у раду, као и на концертима. Већина гостујућих музичара су наступали у оквири малих хорских или инструменталних група, сходно програму који се изводио. Велики број извођача на концертима, зашта се нарочито залагао Љубомир Димитријевић, указивао је на профил великог, добро озвученог средњовековног, тј. ренесансног ансамбла (Ренесанс је управо тако желео да се представи, особито на важним годишњим концертима), у оквиру којег постоји неколико различитих инструменталних или хорских секција.





Слика бр. 4 Први концерт са програмом Камерног ансамбла Ренесанс

Познато је да се усавршавање у области ране западноевропске музике деценијама уназад одвија на различитим семинарима, курсевима и летњим школама у земљама западне Европе са богатом традицијом извођења старе музике. Готово сви чланови ансамбла Ренесанс су имали академско музичко образовање. Међутим, увид у њихово стручно усавршавање у области ране музике у основи указује на различит приступ према овом сегменту уметничког сазревања. Чини се да су различите генерације музичара дуговечног ансамбла Ренесанс имале неједнаке амбиције према стручном усавршавању. Могло би се рећи да је овај сегмент деловања ансамбла обележен извесном недоследношћу. Старији, управо најстарији чланови ансамбла, препознати су као шампиони у промовисању идеје извођења ране музике на историјским инструментима, са енергијом какву нису имали млађи чланови. Међутим, осим Драгана Млађеновића, није познато да су старији чланови одлазили на неке од стручних семинара како би унапредили своје свирање или певање. Димитријевић, Ристић, Млађеновић и Грујић су у основи били самоуки. Они су били у стању да се опробају у свирању инструмената као што су блок флаута, виола да гамба, дулцијан и многи други средњовековни и ренесансни инструменти пре свега на основу познавања технике свирања на модерним инструментима: виолончело (Миомир Ристић), флаута (Љубомир Димитријевић), фагот (Жорж Грујић). Димитријевић се присећа да неке историјске верзије дувачких инструмената, чију је израду ансамбл претходно поручио

код специјалног градитеља, нико није знао како треба свирати. Обртали би га, гледали, тражили тонове кроз срамежљиво дување док не би открили његов прави звук. Треба имати на уму да су оснивачи ансамбла Ренесанс поступали на начин како су чиниле њихове европске колега, пионира модерног покрета за рану музику: поседујући академско музичко образовање, служили су се уметничком интуицијом у покушају да реконструишу заборављену музику. Мајсторски курсеви и стручни семинари су у то време били права реткост у Европи, а део музичке свакодневице ће постати тек у деценијама које су уследиле. Драган Млађеновић је у односу на остале осниваче ансамбла показивао највише интересовања за лично усавршавање што је резултирало његовим похађањем више мајсторских курсева током седамдесетих година прошлог века, пре свега у Немачкој и Аустрији. Управо је Аустрији, током 1974. и 1975. године, Млађеновић похађао радионице којима су руководили Дејвид Скулски (Schoolsky) и Свен Бергер (Berger), оснивач и уметнички руководилац познатог шведског ансамбла Жонглери из Упсале (Jokulatores Upsalienses). У Великој Британији, Млађеновић је 1976. похађао познату Интернационалну летњу школу у Дартингтону (International Summer School of Dartington), у оквиру које је видно заступљена била секција управо за рану музику. Те године је он је учествовао у пројекту извођења опере *Дидона и Енеј* Хенрија Персла (*Dido and Aeneas*, Purcell) коју је спремао прослављени диригент Роџер Норингтон (Norington). Учествовао је и у групи у којој су се радили мадригали. Као студента класичне филологије, Млађеновића су интересовали страни језици због чега је у горе наведеним земљама похађао курсеве страних језика. Његово искуство у тој области показало се драгоценим за потребе певања и изговора старих дијалеката у ансамблу Ренесанс.

Доласком нових чланова у ансамбл током осамдесетих и деведесетих година питање стручног усавршавања је подигнуто на виши ниво. Овај процес је био спонтан а иницијатива је долазила од самих чланова. У том смислу посебно су се истакли флаутиста Драган Каролић, виолиниста Зоран Костадиновић и контратенор Предраг Ђоковић. Каролић је у периоду од 1985. до 1991. када је своје професионално ангажовање у области ране музике наставио у Немачкој, похађао већи број стручних семинара са познатим барокним флаутистима и професорима. У Риму је током 1985/86. усавршавао траверзо флауту са професором Руфом (Rufa), у Бечу блокфлауту са професором Шалером (Schaller) 1988, док се у Лондону током 1990/91. са

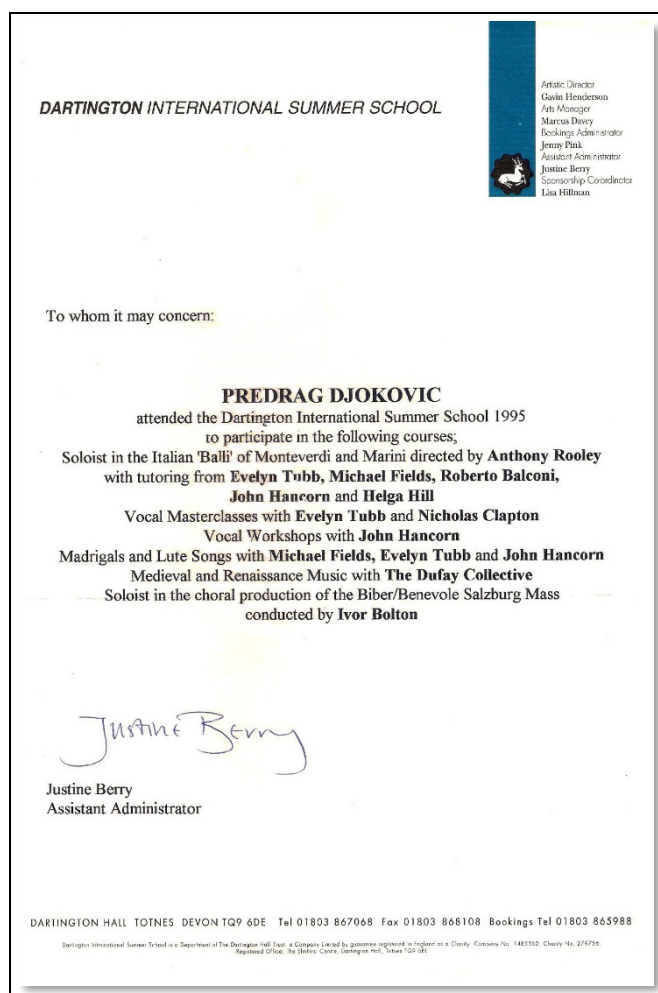
професором Хаденом (Hadden) усавршавао на оба инструмента. Похађао је и два позната семинара, Радовљица у Словенији и Грожњан у Хрватској.

Виолиниста Зоран Костадиновић је ансамблу Ренесанс свирао различите варијанте свог инструмента: ребеку, виелу, ренесансну и барокну виолину. Своја прва сазнања о стилском интерпретацији стекао је у контактима са Предрагом Нововићем, концерт-мајстором Краљевске опере у Штокхолму и оснивачем тамошњег ансамбла Капела нуова (Capella Nuova). Барокна виолина коју поседује ансамбл Ренесанс је заправо својеврсна Нововићева донација. Зоран Костадиновић је од 2007. неформални ученик познате барокне виолинисткиње Мире Глодеану (Glodeanu), која подучава у Бриселу, Паризу и Сарагоси. Стручне семинаре која ова уметница сваке године одржава у румунским градовима Клужу и Темишвару похађа и солиста ансамбла Ренесанс Зоран Костадиновић.

Предраг Ђоковић, вокални солиста ансамбла Ренесанс, је контратенорски стил певања усавршио на студијама у Лондону као стипендиста Тринити колеџа за музику (Trinity College of Music), у класи Николаса Клаптона (Clapton). Пре тога, у периоду 1991–1996. усавршавао се код познатих уметника: са британским контратенором Полом Есвудом (Esswood) на Интернационалној Хендл академији у Карлсруеу / Немачка (International Handel Akademie); са Ентонијем Рулијем, Емом Киркби, Евелин Таб (Tubb), Мајклом Филдсом (Fields) сарађивао је на фестивалским пројектима у оквиру Интернационалне летње школе у Дартингтону / Енглеска током 1995. и 1996. године и похађао њихове мајсторске курсеве.

Пример 8

Сертификат о похађању Предрага Ђоковића Интернационалне летње школе у Дартингтону, Енглеска, 1995. године



Ансамбл Ренесанс је након 2000. године у своје редове примио неколико свршених ученика Одсека за рану музику организованог при музичкој школи „Јосип Славенски“ у Београду. Александар Јован Крстић и Срђан Станић представљају најмлађу генерацију у ансамблу. Крстић је усавршавао свирање на блок и траверзо флаути током једне академске године на познатој Сколи канторум базилијенсис, док је Станић остварио контакт са гамбистом светског реномеа Паолом Пандолфом (Pandolfo) чије курсеве је похађао у Италији.

Управо инкорпорирањем најмлађе генерације музичара Ренесанс је повећао број својих сталних чланова до броја десет. С једне стране то је отворило неке нове

интерпретативне могућности, а с друге довело до чешћег удвајања деоница, што није непозната пракса у извођењу музике средњег века и ренесансе. Ансамбл Ренесанс кроз веште аранжмане Љубомира Димитријевића настоји да његови чланови имају равномеран допринос и ангажованост на концертима без обзира на то којој генерацији припадају. Стручно усавршавање кроз мајсторске радионице на Западу није било императив у раду ансамбла, већ је то остављено сваком појединцу. Ансамбл се формирао кроз тимски рад и та врлина присутна је до данас. Већина стручних семинара, посебно у новије време, нуди могућност усавршавања у домену барокног репертоара, док у случају ансамбла Ренесанс тај период није значајније обрађиван. У недостатку других видова усавршавања слушање квалитетних снимака ране музике са светски признатим извођачима била је нека врста путоказа не малом броју чланова. Због тога, као и због личне посвећености и специфичног сензибилитета, у ансамбли су са већим или мањим успехом наступали музичари који су модерне инструменте заменили њиховим претечама најразличитијих видова.

Репертоар

Репертоар ансамбла Ренесанс је добрим делом инициран самим називом ансамбла (уз ћирилични, ансамбл је користио и оригиналну реч – *Renaissance*). Од самог оснивања, међутим, ансамбл је у фокус својих истраживања поставио интерпретацију средњовековног европског музичког наслеђа. Подразумева се да се и рани барок повремено изводио јер се овај период у мноштву случајева идентификује са касном ренесансом. Међутим, програми са музиком зрелог барока су у случају ансамбла Ренесанс били изузетак. Током четрдесет петогодишњег рада ансамбл је у својим програмима представио готово све стилове који су пратили развој музике од 12. до 18. века. Треба истаћи да се репертоарско усмерење није односило искључиво на западноевропску рану музику, већ и на музику Далеког и Блиског истока, затим Балкана, као и музику старе и традиционалне музике Србије. На њиховим концертима чуло се грегоријанско појање, записи из школе Нотр Дам (*Notre Dame*), и прве сачуване вишегласне средњовековне игре – дуктије (кауде). Ту су и песме из збирки *Carmina Burana* и *Cantigas de Santa Maria* шпанског краља Алфонса Мудрог (*Alfonso el Sabio*) из 13. века. Ансамбл Ренесанс је посветио значајан рад проучавању музике трубадура, трувера, минезенгера. Ансамбл је истраживао италијанску Арс нову и изводио баладе Франческа Ландинија (*Landini*), Јакопа да Болоње (*da Bologna*) и других аутора 14. века, упоредо са играма из рукописа MS 29987 Британске библиотеке.

Велики део репертоара чини музика 16. века. Енглеска ренесанса је део стандардног репертоара ансамбла Ренесанс: мадригали, баладе, вирциналска музика из времена Хенрија VIII, Елизабете I, најпознатија дела Џона Дауленда, као и оригинална музика из позоришних представа Виљема Шекспира. Француска ренесанса обрађивана је кроз дворске игре и игре из збирки Пјера Малеза, Пјера Утањана, Клода Первеза и мадригале Клода Лежна и других. Немачку ренесансну музику ансамбл је изводио свирајући најчешће из познате збирке *Danserye* Тилмана Сузата, из збирке *Terpsichore* Михаела Преторијуса. Посебно атрактивни аранжмани дворске музике цара Максимилијана настали су уз коришћење мноштва различитих дувачких инструмената. Иако би се очекивало да италијанска ренесанса буде базирана на певању мадригала, то није био случај са београдским ансамблом јер је он био преваходно инструментално оријентисан. Због тога је сасвим очекивана репертоарска наклоност карневалској и процесиској музици Венеције и Фиренце и веселој музици ренесанских тргова. Шпанске песме (виљансико, енсаладас) Хуана дел Енсине и других аутора извођене су из познате збирке *Cancionero de Palacio*.

Ансамбл је припремио више програма са музиком старе Далмације и то у свим њеним сегментима: народна музика (записи Петра Хекторовића, игре са острва Виса, сачувани музички делови религијских приказања с Хвара, дубровачке контраданце), музика племства (мადригали А. Петрића, Ј. Скјаветића, М. А. Романа, А. Мотовуњанина, В. Комнена), као и духовна музика (мотети и духовни концерти В. Јелића и И. Лукачића). Ренесанс је и ван граница тадашње Југославије више пута изводио два најстарија записа из Далмације – *Лауду* и *Sanctus* из 12. века. Посебан део истраживања и представљања музике Далмације ансамбл је посветио опусу композитора Томаза Чекинија. Целовит увид у стваралаштво овог ранобарокног ствараоца омогућен је кроз поседовање нотног материјала из свих пет сачуваних збирки овог композитора, као и комплетну збирку *Мадригали и канцонете (Madrigali et Canzonette)*, оп. 12 из 1617. године.

У оквиру неколико програма са егзотичном, неевропском музиком, ансамбл Ренесанс је представио традиционалну музику Блиског истока, Персије, Турске, Јерменије, као и традиционалну музику Далеког истока, Монголије и Кине.

Програми концерата

Репертоар ансамбла је реализован и артикулисан великим бројем најразличитијих концертних програма. Сви пројекти се могу поделити у две групе. Док једној припадају програми са јединственом, целовитом тематиком, у другу спадају они програми који су тематски шаренолики. У таквим програмима могуће је да сегменти у односу на тематски, географски па и временски параметар садрже веома различиту музику. Сврха и потреба за програмима друге групе су неретко били детерминисани потребама организатора концерата који су од ансамбла Ренесанс ретко захтевали тематски јединствене концерте, већ пре свега атрактивне наступе. У том смислу, чини се да је од самих почетака концертна политика ансамбла била да се најбоља презентација огледа управо у атрактивном програму састављеном из више различитих музичких сегмената. Специјалност ансамбла Ренесанс је био концерт из два дела при чему се у првом изводила музика средњег века, а у другом делу музика ренесансе. У каснијем периоду деловања дводелна концепција концерата је еволуирала у троделну, при чему се у трећем делу презентовао барок.

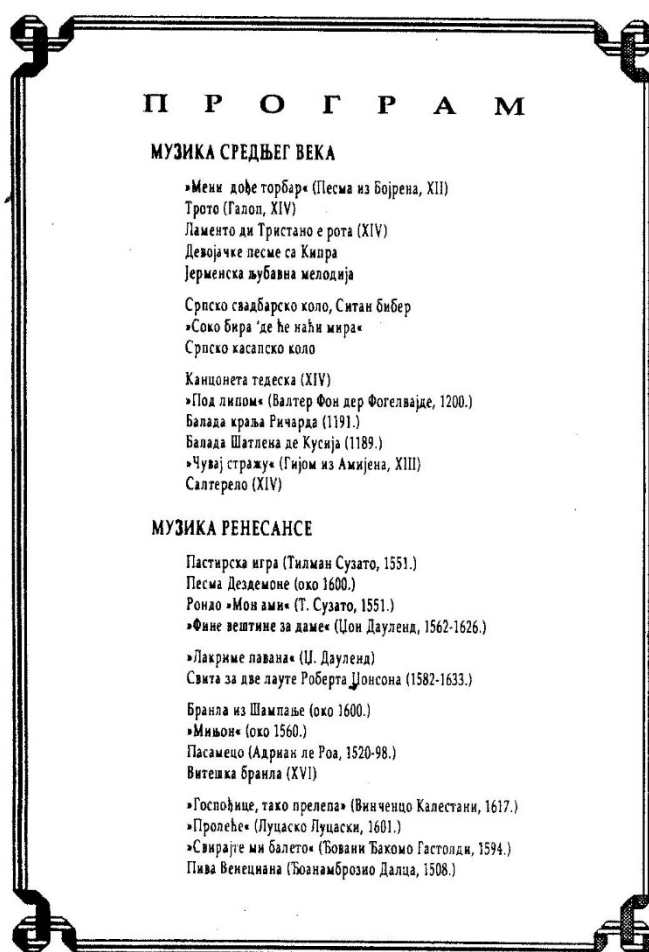
На основу назива концертних програма могуће је судити о врсти концерата. У првој деценији постојања ансамбл је већином изводио концерте без тематског јединства. То је видљиво из веома сликовитих и неретко интригантних назива концерата, у исто време и некохерентних.⁵¹⁸ Тематски концерти су, у начелу, осмишљавани повремено, за одређени фестивал или ради потребе снимања („Пут Марка Пола“, „Пут у Далмацију“, „Пут у Јерусалим“, „Клод Лежен: шансоне“ итд). Али ни такозвани тематски концерти не морају да подразумевају обраду песама само једног аутора, или једног стила. Као у случају програма „Пут у Јерусалим“ (радни назив тог програма био је „Песме љубави и рата“), сакупљене су познате и мање познате песме неколицине трубадура који су опевали своја или туђа искуства из крсташких ратова. Програм је прожет средњовековним играма одговарајућег карактера. Овакав приступ креирању програма заправо представља неку врсту креативне уметничке хипотезе. Ренесанс је остварио мноштво пројеката овог типа. Треба подсетити да су познати европски ансамбли на сличан начин креирали програме, али да су сви ансамбли, нарочито у почетној фази покрета за рану музику током седамдесетих и осамдесетих година прошлог века, у сврху популаризације

⁵¹⁸ „Ловчева труба“ (1972), „Песме и игре из XVI века“ (1974), „Винске и шаљиве песме“ (1975), „Музичка гозба“ (1976), „Сви који су заљубљени“ (1977). Програми из 1978. године: „Сва добра овог света“, „Ружа над ружама“, „Ко ће вам дати више светлости“, „Са мојом љубављу“, „О лепа дружино“, као и програми из 1979. године - „Ко Гаљарду хоће да научи“ и „Тај луди, средњи век.“

средњовековног и ренесансног репертоара, наступали са програмима без тематског одређења. Други разлог таквог приступа наметнут је карактером саме музике, особито средњовековне, где су и песме и игре садржане у једногласним записима скромних размера. Њихова интерпретација неминовно води „исецканости“ програма, што су и страни и домаћи ансамбли (посебно ансамбл Ренесанс) вешто превазишли употребом импровизационих интерлудијама, различитих повезујућих пасажа или увезивањем краћих сегмената у веће тематске целине. У ансамблу Ренесанс сви чланови су равноправно исказивали своје мишљење о могућем називу програма. Ипак, најоригиналније обично су предлагали Драган Млађеновић и Љубомир Димитријевић.

Пример 9

Програм концерта са мешовитим програмом



Принципи рада и извођаштва

Ренесанс је био и остао доминантно инструментални ансамбл, о чему сведочи импозантан инструментаријум. Ансамбл је уобичајено имао само једног певача-солисту, док је у неким краћим периодима било по два певача. Певачи су у различитим програмима имали различит интензитет ангажованости. У доминантно вокалним програмима (мадригалска музика) ангажовање певача је било веће, док се у програмима са играма и плесовима певач појављивао онда када је требало начинити промену или релаксирати угођај. У сасвим ретким случајевима је ангажован већи број певача и то је било у складу са програмима који су почивали на хорском репертоару. Однос деоница Ренесанс је решавао на тај начин што је недостајуће гласове (вокале) заменио инструментом. Као што је појашњено у првом делу рада, сачувана средњовековна и особито ренесансна музика је доминантно вокална, међутим, историјска интерпретација дозвољава инструменталну обраду таквог репертоара. Ансамбл Ренесанс је то знао и на сличан начин поступао.

Концепт историјски информисаног извођаштва се огледао у готово свим аспектима деловања ансамбла. Чак и у најранијој фази, у којој су употребљавани и неки модерни инструменти, настојало се, на пример, да певач пева средњовековне песме без интензивног вибрата. Драган Млађеновић каже да су Душици Обрадовић, сопранисткињи у првој постави ансамбла Ренесанс, оснивачи сугерисали да пева без вибрата.⁵¹⁹ У то су се уверили, каже Млађеновић, слушајући плоче светских ансамбала за рану музику, али и уживо, на неким од првих концерата тог типа у Београду (Прашки мадригалисти). Драгоцено је сазнање да је Душица Обрадовић била солисткиња групе Шумадија у којој је певала народне песме. Избор „природних“ певача који певају традиционалну музику, а не школованих (поготово не оперских), јесте начин којим се данас и у свету све више руководе ансамбли за рану музику. Ансамбл је настојао да одређени певачи интерпретирају онај репертоарски сегмент који најбоље одговара њиховом гласу и уметничком сензибилитету. Због тога су у ансамблу неки вокални солисти певали већином ренесансни и барокни репертоар, други само средњовековни, док су програм духовне, односно традиционалне музике певали уметници заинтересовани само за тај сегмент музике. Сасвим природно, то је понекад значило учешће солисте који би на концерту ансамбла Ренесанс имао статус

⁵¹⁹ Велики притисак вршен је на дугогодишњу певачицу ансамбла Драгану Југовић дел Монако да пева са већом контролом вибрата у свом гласу.

госта. Ипак, чини се да ансамбл као превасходно инструментално тело, није увек на најбољи начин артикулисао степен и начин учешћа певача у одређеним програмима. Понекад ни сам избор певача-солисте није био адекватан. То, међутим, неће бити случај са ансамблом Музика антика, другим значајним српским ансамблом за рану музику у коме ће извођачки акценат управо бити на вокалима и вокалној музици.

Пример 8

Елементи историјски информисаног извођаштва у ансамблу

Ренесанс



Што се певања у ансамблу Ренесанс тиче битно је нагласити да је изговору старих језика и дијалеката придавана значајна пажња. Како би били у стању да певају средњовековне песме, особито труверске и трубадурске, морали су да се посаветују са стручним лицима. То је пре свега била одговорност Драгана Млађеновића који је и сам слушао предавања из класичне филологије. Контакти са особљем Француског културног центра у Београду, тачније госпођом Ољом Ивом, професорком француског језика, омогућило му је да упозна начин изговора старофранцуског и посебно провансалског језика. То је послужило певачима да тада, али и у годинама које су уследиле, средњовековне песме певају изговарајући текстове у складу са периодом у коме су настале. Што се изговора староенглеског језика тиче, ансамблу је из Британског савета сугерисано да се обрати најбољем познаваоцу староенглеског језика. Веселину Костићу, професору на катедри за енглески језик Филолошког факултета у

Београду и председнику Шекспировог друштва. Као последица ове сарадње 1981. године настао је програм „Музика Шекспировог позоришта“. Овај програм је ансамбл извео много пута у различитим приликама.

Чини се да Ренесанс није имао колебања по питању избора свирача. Оснивачи ансамбла, и сами врсни инструменталисти, могли су лако да процене који профил извођача може најбоље допринети ансамблу. У домену инструменталне праксе у овом ансамблу су остварене најразличитије комбинације. Настојало се да се формирају комплетне групе (консрти) инструмената који чине једну породицу. Аранжмани које је годинама вредно припремао ансамбл предвођен Љубомиром Димитријевићем, подразумевали су смену тих група, неретко у оквиру једне композиције. Поред квартета блок-флаута и корнамуза (у регистру од сопрана до баса), у посебним приликама уведени су лимени дувачки инструменти, што је додатно обогатило звук. Консорт гудача је уобичајено подржаван лаутом или спинетом. Ренесанс је изводио средњовековни и већи део ренесансног репертоара користећи модеран камертон (440 Hz), док је барок свирао на „стандардних“ 415 Hz. Поштован је став до којег се дошло у модерном европском покрету ране музике, тј. да се вишегласне композиције могу изводити са по једним извођачем у гласу. Дуплирања деоница није било. Ансамбл се повремено служио манускриптима са старом нотацијом. Ово се пре свега односило на табулатуре, тј. примере старе лаутске нотације. У симболичном смислу, вештина свирања на више инструмената, укључујући и оне из различитих породица, знак је историјске интерпретације. По узору на аутентичног средњовековног или ренесансног музичара, коме пракса свирања на различитим инструментима није била непозната, неколико чланова ансамбла Ренесанс су управо тако чинили. Стога се недвосмислено може закључити да је историјска интерпретација била и остала стално начело нашег најстаријег ансамбла за рану музику.

Рецепција ансамбла од стране публике и стручне критике

Захваљујући атрактивним програмима и вештини да се увек оствари непосредан контакт са публиком различитих профила и образовања, концерти су били добро посећени, неретко изузетно посећени. Нарочито се то односило на годишње концерте у Београду, који су обично били добро рекламирани. Показало се, међутим, да ансамбл који је прошле године прославио 45 година постојања, мора увек изнова да придобија публику како кроз презентацију нових идеја и програма, тако и кроз непрестано

усавршавање. Важност снажног медијског рекламирања се у новије време, управо у случају ансамбла Ренесанс, показала као кључан елемент за привлачење публике.⁵²⁰ Добра посећеност концерата је нарочито била видљива у првој, па и другој деценији постојања. То се не може казати и за каснији период, особито новији у коме апстиненција публике, указује, није искључено, на потребу извесне модернизације ансамбла, нов начин презентовања и свакако нове програме, у складу са укусом и потребама данашње публике.⁵²¹ Чини се да је брзу популарност ансамбл Ренесанс стекао нарочитом наклоношћу управо младе публике која је у програмској оријентацији овог ансамбла видела нешто ново, другачије, несвакидашње, нешто што је атрактивно, у исто време и забавно.⁵²²

Могућност да се буде атрактиван у домену музике средњег века и ренесансе плод је оригиналне инвенције уметника у ансамблу Ренесанс, утолико пре што раније није било сличних покушаја на српској музичкој сцени. Публика је одушевљено реаговала на специфичне покрете и радње чланова ансамбла током концерта, које излазе из домена извођаштва у ужем смислу. Жонглирање, плес, повици, смех, жамор, само су неки из широке изражајне палете угођаја уведених како би употпунили програмску садржину концерата. Драган Каролић, флаутиста, користећи предности своје атлетске грађе, превртао би се, поскакивао и чинио сваку врсту акробатике особито у песмама дворских луда. Попут страних ансамбала, и Ренесанс се трудио да се приближи аутентичном угођају музике старих епоха у којима концерти модерног типа нису постојали, где је музицирање било у служби многобројних и различитих друштвених потреба. Штавише, ансамбл је увидео да је одређене програме делотворније изводити у некој врсти музичког играказа, макар и уз сасвим лимитирану

⁵²⁰ На концерту поводом четрдесетпетогодишњице ансамбла који је одржан 29. 10. 2015. у Галерији фресака било је изузтно много публике. Релативно мали простор за публику у галерији се показао потпуно неадекватним за такву врсту прославе. Многи у сали су били паралисани услед превелике гужве. Овакав одзив је последица снажне рекламе извршене уочи концерта која се огледала у радијским најавама, телевизијским наступима, интервјуима и великим плакатима на билбордима у граду. Оснивачи ансамбла су уверени да је неочекивано висок одзив публике, између осталог, био последица појављивања ансамбла у популарној емисији комерцијалне садржине „Жикина шареница“ на Првом програму РТС-а у сврху најаве јубилеја. Ренесанс се у поменутој емисији појављивао и раније, чему је по правилу претходила расправа у самом ансамблу. Неки чланови су сматрали да рекламирање не треба да буде у емисијама попут „Жикине шаренице“ и нису се придружили осталим члановима.

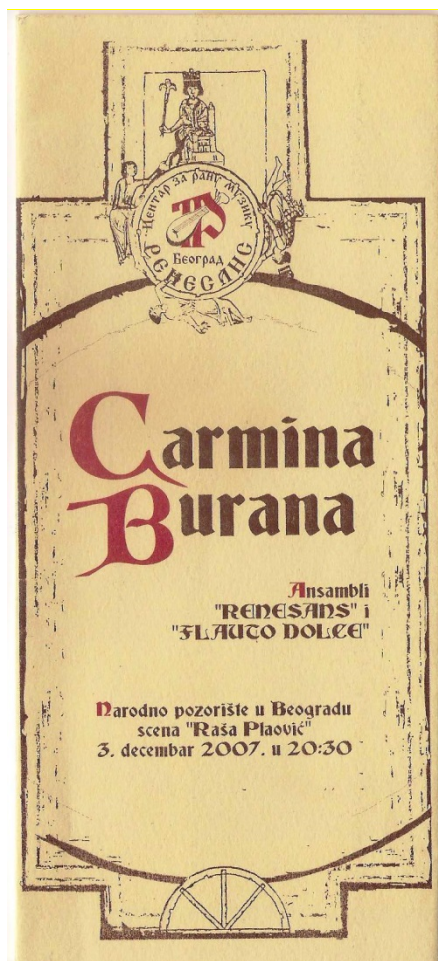
⁵²¹ „Заиста се не сећамо да је дворана СКЦ-а скоро била тако пуна гледалаца“. *Борба* 15. 12. 1975.

⁵²² „Увек препуне дворане у којима наступа ансамбл Ренесанс несумњиво говоре о популарности коју он ужива међу београдском публиком, посебно оном млађом“. (*Политика* 1. 12. 1978.) Исте године *Вечерње новости* потврђују изузетну популарност ансамбла: „Неуобичајено је синоћ изгледао СКЦ. Велика сала је била дупке пуна, претрпани су били пролази с леве и десне стране, а седело се и на поду на синоћњем концерту ансамбла Ренесанс“ (*Вечерње новости*, 16. 11. 1978).

драматизацију, него као конвенционално концертно музицирање. То се најбоље видело на презентацији програма *Carmina Burana*, који је ансамбл Ренесанс извео на сцени „Раша Плаовић“ Народног позоришта у Београду. Чланови ансамбла су музицирали, рецитовали и помало глумили креирајући различите угођаје свакодневног живота у средњем веку.

Пример 10

Програм концерта Carmina Burana



Врхунац атрактивности представља довођење животиња на сцену. На концерту поводом Дана студената у СКЦ-у 1979. године, изводећи програм под називом „Сав тај луди средњи век“ (радни назив концерта био је „Заиграће мечка и пред вашом кућом“), на велику бину уведени су права мечка, мајмун и магарац. Запрепаштење, али и одушевљење публике је било неописиво. Како наводи Драган Млађеновић, ансамбл је у вези с тим промишљао како публици на најбољи начин да представи живот

средњовековних путујућих музичара, међутим, део јавности је перформанс доживео негативно.⁵²³

Коначно, ансамбла Ренесанс није могуће замислити без живописних костима које су увек одевали. Најшира публика је ансамбл просто идентификовала са костимима у чему је видела врсту атракције. Чини се да је рецепција музике била другачија на концертима на којима је ансамбл наступао без костима. Иако би програм био добро изведен један део публике би коментарисао: „Нешто сте необични вечерас“ или „нисмо навикли да вас слушамо без костима“, и сл. Занимљиво да је и код већине чланова ансамбла (посебно најстарије генерације) постојао висок степен идентификације са костимима тако да су неки говорили да им је необично да свирају одевени у стандардна концертна одела, црне кошуље итд. У начелу, Ренесанс је по питању концертног одевања имао исти однос као и већина сличних ансамбала у свету који су експлицитно изводили средњовековну и ренесансну музику. Популаризација барокне музике је донела нешто другачији приступ, при чему је релативизовано одевање музичара стилским костимима.

Ренесанс је, као што је речено, имао више наступа у оквиру најзначајнијег југословенског фестивала за рану музику у Задру. Из одређених критика види се да ансамбл, гласно наступајући у духу оријентално-медитеранске традиције, није увек изазивао очекиван ефекат код публике и стручне критике. Није сасвим јасно да ли такав програм и наступ нису одговарали аутентичној ротонди цркве Св. Доната, или је у питању неприпремљеност локалног становништва, тј. публике да прихвати нешто другачије.⁵²⁴ Упркос томе, Ренесанс је остављао врло снажну импресију на стране ансамбле сличног профила који су у његовој интерпретацији чули управо нешто оригинално, свеже и особено, што их је чинило другачијим у односу на сличне групе са Запада.

Атрактивност наступа ансамбла Ренесанс препознале су и неке државне институције које су у сарадњи имале различите интересе. Ово се пре свега односи на

⁵²³ Следећег дана *Политика* је известила о неукусу на концерту реномираног ансамбла Ренесанс уз неизбежно питање – „зашто се животиње муче“?

⁵²⁴ Критичар загребачког *Večernjeg lista* је у тексту под насловом „Zamke izvornika“ написао да се „Renesans čiji se estradni temperament s okusom istoka i orijenta, u nekom neobičnom i čini se neprihvatljivom tonu, trajno udružio sa zapadnom glazbom Dekamerona i venecijanskih karnevala... Bez obzira na to izvode li glazbu zapadnoga civilizacijskoga kruga ili onog što stoji pod utjecajem maurskog prodora u Evropu (arapski milje na španjolskom tlu), svirači ansambala Renesans uporno oponašaju jedan te isti folklorni idiom orijentalne ornamentike“. (*Večernji list*, nedjelja 7. VIII 1988).

Студентски културни центар и Југоконцерт. Ренесанс је, како каже Драган Млађеновић, од 1971. године практично био стални ансамбл Студентског културног центра. Југоконцерт, једна од водећих југословенских концертних агенција тога доба, организовао је велики број концерата у земљи и иностранству. Републику Хрватску ансамбл је „освојио“ 1975. године управо у организацији Југоконцерта и то концертима у Загребу, Задру (Музичке вечери у Донату) и Дубровнику (Дубровачке летње игре). До 1979. ансамбл је наступао у свим већим градовима тадашње Југославије, од Словеније до Македоније. Концертна активност у организацији Југоконцерта је подразумевала и летње турнеје дуж читавог јадранског приморја са великим бројем концерата који су изведени у тамошњим црквама, катедралама, самостанима или на отвореним трговима. Овај део активности ансамбла Ренесанс могао би да се доведе у везу са туристичким пројектима ондашње државе која је, особито у летњим месецима, обиловала страним туристима. Према сећању Драгана Млађеновића, концертна дирекција из Загреба је била категорична када је од Југоконцерта за своје потребе из Београда потраживала „само ансамбл Ренесанс и Јована Колунџију“.

Као сарадник Музичке омладине Србије ансамбл Ренесанс је изводио своје програме у многим школским и универзитетским центрима. Ово ангажовање чланови ансамбла су схватили одговорно као и стандардно концертирање. Ансамбл је још од самих почетака управо младе одредио као своју циљну публику са којом је, по речима оснивача ансамбла, и остварен најбољи контакт.

Популаризација ране музике

Популаризацију ране музике ансамбл Ренесанс је спроводио од самих почетака и то у различитим видовима. Учествовао је у многим позоришним представама и филмовима дајући на тај начин свој допринос српској позоришној и филмској уметности. Популаризацијом ране музике може се сматрати и музицирање за болеснике. Наиме, у сарадњи са београдском Клиником „Др Лаза Лазаревић“ Ренесанс је био пионир примене музикотерапије у Србији.

Најбољу валоризацију рада ансамбла представља отварање Одсека за рану музику у музичкој школи „Јосип Славенски“, који је основан управо на иницијативу чланова овог ансамбла. Они су били и први предавачи и састављачи планова и програма.

Богата дискографија сведочи о раду и програмима које су припремали чланови ансамбла. Током више од 45 година постојања Ренесанс је snимио више компакт дискова како у домаћој, тако и иностраној продукцији. У периоду од 1983. до 1988. године за Продукцију грамофонских плоча ПГП РТС снимљено је пет грамофонских плоча: *Музика старе Србије*, *Музика старог Јадрана*, *Највећи хитови*, *Моп Ату* и *Hommage a l'Amour*.⁵²⁵

Појава и делатност ансамбла Ренесанс недвосмислено су сведочанство о постојању европског покрета за рану музику у Србији, односно тадашњој Југославији. То је значило да је нов начин интерпретирања старе музике, базиран на историјски информисаном извођаштву, на један аутентичан начин започет и у Србији. Премијерно су у Србији изведене многе средњовековне и ренесансне композиције чиме су публици не само у Београду, већ и широм Србије и Југославије презентована многа дела из богате старе западноевропске музичке ризнице. То се односило и на неке претече модерних инструмената које су посетиоци на концертима ансамбла Ренесанс по први пут могли видети и чути. Ансамбл је у недостатку званичних школских програма у домену ране музике, деценијама пре оснивања Одсека за рану музику у музичкој школи „Јосип Славенски“, представљао кључну институцију ране музике у којој су стасавали певачи, али пре свега генерације инструменталиста. Прва искуства са старим инструментима стекли су гитаристи (лаута), модерни флаутисти (корнамузе, гемсхорн, блок и траверзо флаута, итд.), виолинисти и виолончелисти (вијела, фидула, гамба). Ниво специјализације који су неки чланови постигли у ансамблу Ренесанс и идеје које су делујући у њему профилисали омогућило им је да оснују нове саставе сличне вокације и програмске оријентације. Тако су настали ансамбли *Musica Antiqua*, *Арс нова*, *Барок консорт*, *Ансамбл Студија за рану музику*, *Флауто долче*, *Орфеус* и други.

⁵²⁵ За иностране издаваче Ренесанс је snимио следеће компакт дискове: *Marco Polo – The Journey* (Artelier Music, Cologne, 1992), *Renaissance en Barcelona*, као и *Los primeros siete annos* (Edi Vox, Barcelona, 1993), *Journey to Jerusalem* (Al Segno, Cologne, 1995), *Anthology* (дупли ЦД, Al Segno, Cologne, 1997), *Journey Through Dalmatia* (Al Segno, Cologne, 1999), *Roots of the Balkans* (Classic Production Osnabrück, 2002). У сопственом издању ансамбл је 2014. објавио компилацију под називом *Првих 45 година*.

Ансамбл Музика антика

Појава ансамбла Музика антика (*Musica Antiqua*), непуних десет година по оснивању ансамбла Ренесанс, утврдила је и унапредила европски покрет ране музике у Србији, односно Југославији. Основан 1977. године од стране Vere Злоковић, композитора и диригента, ансамбл је дао особит допринос развоју ране музике на нашим просторима. Ансамбл је био активан преко три деценије. По саставу била је то вокално-инструментална група која је управо певањем достигла највише стандарде. Као што је већ истакнуто, Ренесанс је био ансамбл доминантно инструменталне оријентације, Музика антика је била оријентисана на вокалну. Будући да је и сама певала и била солисткиња у ансамблу који је основала, Вера Злоковић је, чини се, правилно схватила примат који је вокална музика имала у раној музици. Упорно радећи на специфичној звучности својих вокала, успела је да на југословенском простору, па и шире, успостави европске стандарде у интерпретацији вишегласне вокалне музике. Злоковићева је бављење раном музиком, сасвим природно, започела у ансамблу Ренесанс у којем се није дуго задржала.

Пример 11

Логотип ансамбла Музика антика



Знање о томе како треба интерпретирати рану музику стицала је слушајући концерте који су седамдесетих година прошлог века у Београду извели неки од најзначајнијих европских група за ову врсту музике. Тако је приликом гостовања престижног Минхенског студија за рану музику успоставила контакт са вокалном солисткињом тог ансамбла Андреом фон Рам, која је по речима саме Злоковићеве, на њу оставила фасцинантан утисак.⁵²⁶ Други извор драгоцених информација о стилској интерпретацији биле су грамофонске плоче. Слушајући и, може се слободно рећи,

⁵²⁶ О развојном путу Музике антике разговарао сам са Вером Злоковић, уметничким руководиоцем и оснивачем овог ансамбла.

учећи, Вера Злоковић је у свој ансамбл инкорпорирала искуство неких од пионира ране музике у Европи. Први модерни контратенор Алфред Делер са својим Делер консортом (Deller Consort), као и већ помињани Дејвид Манроу и други су имали кључни утицај за њено уметничко формирање и сазревање. Настојала је да у певању ансамбл постигне светао звук карактеристичан за певање у земљама Западној Европи, посебно Енглеској. Због тога је звук управо енглеских ансамбала фаворизовала (Музика Резервата/ *Musica Reservata*; Краљеви певачи/ *The King's Singers*, Делер консорт). Занимљиво да је ансамбл у програмском смислу највише истраживао и интерпретирао световни репертоар, што је донекле неуобичајено с обзиром на чињеницу да највећи део вокалног репертоара ране музике чини заправо сакрална музика. Старија литургијска музика ће постати предмет истраживања ансамбла Музика антика у деведесетим годинама 20. века, и то ће се односити на православну музику. Међутим, најзначајнију тековину ансамбла Музика антика представља стилско извођење мадригала. По принципу „један у гласу“ ансамбл је први у Србији и Југославији демонстрирао историјски приступ у певању мадригалске музике и његова делатност у том правцу заправо представља директан утицај европског покрета за рану музику.

Принципи рада у ансамблу

Специфично усклађивање гласова за потребе певања средњовековне вишегласне духовне *a cappella* музике, као и ренесанских мадригала, ће за Веру Злоковић постати главни стваралачки мотив и нека врста уметничког императива. Упорно радећи на подизању вокалних квалитета својих певача за потребе певања ране музике, она је од ансамбла начинила праву радионицу за певање репертоара до барока. Тако су кроз ансамбл прошле на десетине певача од којих су једни били соло а други хорски певачи, сви са средњошколском или академском дипломом певања. Међутим, стварање вокалног састава атипичног за Београд, и начин на који се вишегласна музика у њему пева, био је тежи задатак него што је Злоковићева могла да претпостави. Контрола сопственог гласа и вибрата, перфектна дикција, висок степен владања солфеђом, као и познавање естетике ране западноевропске музике предуслов су за успешно певање тог репертоара. Није непознато да вокална едукација у нашој средини не подразумева увек наведене аспекте у певању. Мора се напоменути и то да за ову врсту музике у Београду никада није било много заинтересованих соло певача, а да су многи аматери (најчешће хорски певачи) желели да певају у ансамблу Музика антика. Вера је због тога морала да унапреди индивидуални рад са певачима ансамбла како би

са сваким појединачно прошла репертоар који је обрађиван. То се нарочито односило на певаче са слабијом вокалном техником, каквих је у недостатку оних са бољом, у ансамблу понекад било. Међутим, и са академским певачима се морало радити на стилу и ономе што се зове „певање у ансамблу“ (што није много блиско соло певачима). Упорним радом су постигнути добри, а понекад и изузетни резултати, о чему сведоче аудио снимци. У певачкој постави коју је ансамбл имао током осамдесетих година учествовали су и двојица одличних тенора из класе Ирине Арсикин, професорке соло певања на Факултету музичке уметности у Београду – Грујица Пауновић и Жарко Стојиљковић. Чини се да снимци који су тада начињени представљају кулминацију у домену интерпретације вокалне музике у ансамблу. Певачи тадашње поставе у ансамблу су имали одличну контролу свога гласа и велике потенцијале за креативно тумачење брижљиво бираног репертоара, што је примећено и од стране критичара.

Пример 12

Део критике III програма Радио Београда

„... Изврсна интерпретација уметника у преплету говорног и певаног, изузетни технички дometи вокалног квинтета ансамбла ... велики распон познавања свих нијанси вокалних техника ренесансне музике ...“
(III ПРОГРАМ РТБ, 1985)

Осим стилског певања мадригала ансамбл Музика антика је, сасвим извесно, први на југословенском простору инаугурисао контратенорско певање. Фасцинација Вере Злоковић конратенорским гласом (вероватно пробуђена слушањем грамофонских плоча) резултирала је тиме да је свака генерација певача у ансамблу имала по једног контратенора, понекад и два. У том смислу, посебно би радила са оним мушким певачима који су желели и били у могућности да развију свој фалсетски регистар (Жарко Стојиљковић, Мирко Вулетић, Предраг Ђоковић, Бојан Блидаревић). Да је Злоковићева добро разумела историјску интерпретацију види се и по томе што су у ансамблу доминирали мушки певачи, док је међу женским било не више од два певача. Контратенор је при певању мадригала у ансамблу могао певати дискант (највишу деоницу), алт или високу тенорску деоницу. Злоковићевој је увек било стало да у петогласном или шестогласном мадригалу контратенор не буде надјачан осталим гласовима, односно да при снимању буде добро озвучен, сматрајући да у звучном

смислу контратенор представља душу ансамбла. Као ретко ко у нашој средини, она је у вокалном саставу трагала за звучном бојом која нема сличности са модерним хорским звуком. Томе у прилог иде њено настојање да певачи имитирају звук старих инструмената, нарочито дувачких. То се односило на световне песме најчешће пастирског карактера.

Пример 13

Програм концерта ансамбла Музика антика са мешовитим програмом

Програм	
МУЗИКА СРЕДЊЕГ ВЕКА	
Музика трубадура	
Анонимус:	Балада Sejkilos song (Секилова пе- сма, химна сунцу) Естампида Tout cil qui sunt enamourat — (сви који су заљубљени нека заиграју) Трото
Рамбо де Вакиера:	Calenda Maya (У месецу мају)
ЈУЖНОСЛОВЕНСКА МУЗИКА	
Стара Србија	
Анонимус:	Три поломке Старац седи на ораку Циганчица
Далмација Томазо Цекини:	Deh non partir mia Clori (Ах не иди моја Клори) Соната бр. 8
МУЗИКА РАНЕ РЕНЕСАНСЕ	
Анонимус:	Sing we to, this Merry com- pany (Певајмо сложено овом веселом друштву) Alle psalite cum laua (Сви славите Господа)
Арнолд де Лангинис:	In Tua memoria (У Твој помен)
Фериандо де ла Торе:	La alta
Лудвиг Земфл:	Ah Elslein
Анонимус:	Deo gracias (Богу хвала)
— о д м о р —	
МУЗИКА КРАЉЕВА	
Алфонсо ел Сабно:	Cantigas de Santa Maria Maravillosos et piadosos (Како је учињено чудо) Quem a omagnem da Virgen (Онај кој поштује Девицу) Como poden (Када се разболим)
Ричард Лавље Срце	Ja nun hon pris ne dira sa raison (Заљубљени неће рећи разлог)
Краљ Хенри VIII:	Фантазија Helas Madame (Авај госпо) Pastime with good company (Време у добром друштву)

Упркос фаворизацији вокалног репертоара ансамбл је ретко имао искључиво *a cappella* наступе. Идентитет Музике антике подразумевао је и значајно учешће

инструмената. Иако инструментални састав најчешће није био већи од четворочланог консорта подржаног лаутом, пажљиво се радило на инструменталном репертоару, па је ансамбл био у стању да рутински изводи многе средњовековне и ренесансне игре. Временом је инструментаријум ансамбла нарастао на педесет копија старих инструмената различитих врста. Вера Злоковић је амбициозно руководила ансамблом што је било видљиво на саставу како вокалне, тако и инструменталне секције. Да ли због конкуренције и ривалства са ансамблом Ренесанс, тек свирачи у Музици антици нису заостајали за својим колегама из конкурентског ансамбла. Репертоар је с тога био разноврстан: *a cappella*, инструменталан или вокално-инструменталан. Обрађена су значајна дела арс антике, арс нове, Нотр Дам школе, песме мајстерзенгера, трувера, трубадура, као и примери већине значајнијих праваца и стилова ране и високе ренесансе, тј. мадригали, каче, канцоне, бранле, гротеске, виланеле, тужбалице, машерате. Ансамбл је често изводио песме тзв. златног доба елизабетанске епохе, као и музику шпанског и француског двора. Програми указују да се певало на више старих европских језика па је за потребе изговора Злоковићева консултовала филологе са којима је имала лично познанство.

Ансамбл Музика антика је објавио једну грамофонску плочу под називом „Музичка гозба“ и три компакт диска: „Музика краљева“, „Музичка гозба 2“ и „Светлост Источног царства“ са примерима старије православне музичке традиције. Снимци заиста поседују високу естетску вредност и у начелу представљају врхунску презентацију ансамбла, самим тим и квалитет ране музике у Србији у то доба. Мада је у поређењу са осталим ансамблима Вера Злоковић била строжа при избору сарадника (певача, инструменталиста), квалитет музицирања на концертима је понекад осцилирао, нарочито у каснијој фази, што се може довести у везу са честом сменом чланова у ансамблу, односно неуједначеним уметничким потенцијалима. То се, генерално, може констатовати и за друге београдске ансамбле ране музике тога доба.

Презентовање свог рада ансамбл Музика антика је демонстрирао на великом броју концерата током скоро три деценије постојања. Концерти су приређени у многим местима тадашње Југославије од којих треба издвојити наступе на фестивалу ране музике у Задру 1983. и 1984. године када је проглашен за најбољи ансамбл; на Охридском лету 1986; на Бемусу 1987. године на којем је добио и награду овог фестивала. Велики значај за презентовање југословенске и српске (рано) музичке сцене представљају концерти који су током осамдесетих и деведесетих година одржани

у европским државама. Издвајају се наступи у Дрездену, Лајпцигу, Берлину, Брижу, Венецији, итд. Ансамбл је популаризовао рану музику међу ђацима и школском омладином на многобројним концертима одржаним у основним и средњим школама како Београда, тако и Србије.

Пример 14

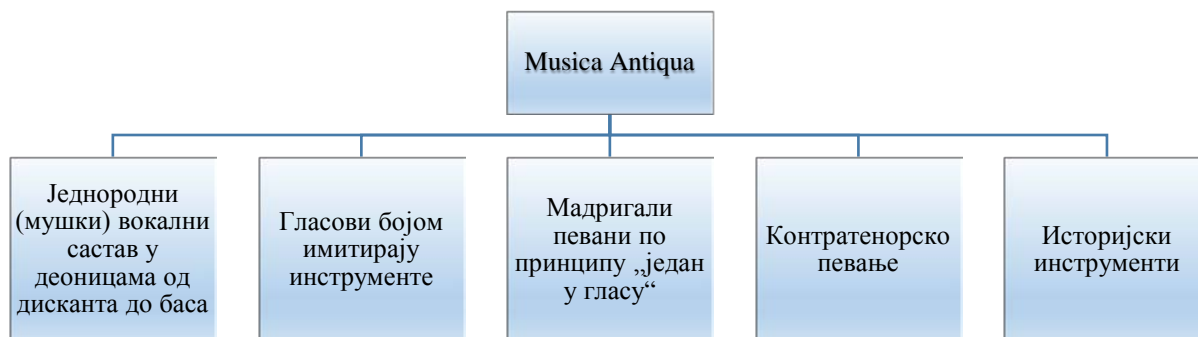
Оглас у Политици којим се најављује мини-фестивал ране музике



Вера Злоковић је дужи низ година разматрала идеју организације одређене манифестације ране музике у српској престоници, било у виду фестивала, било у виду дана ране музике, који би осим концертних, садржали и друге активности. Ту идеју реализоваће други уметници, док је Злоковићева ипак успела да материјализује своју идеју 1992. године, када је уз помоћ једне мање приватне агенције (Арта нова), организовала мини фестивал под називом „Ренесансни музички празник“, на којем су, поред њеног ансамбла, наступили чувени Жонглери из Упсале (Joculatores Upsalienses)

Пример 15

Елементи историјски информисаног извођаштва у ансамблу Музика Антика



Вера Злоковић је током три деценије (колико је био активан ансамбл Музика антика) храбро демонстрирала своје убеђења о томе како треба певати вокалну рану музику. Будући да тај стил није близак српској традицији певања, не изненађује што Злоковићева није у значајнијој мери имала настављаче свога рада. Једино је Предраг Ђоковић, који је потекао у овом ансамблу, наставио неговање овог стила у мушком вокалном ансамблу Студија за рану музику. Ансамбл Музика антика је имао оригиналан допринос и у домену православне музике, о чему ће бити речи поглављу Стара српска музика и европски покрет за рану музику.

Ансамбл Арс нова

Арс нова је још један од ансамбала настао из радионице Ренесанса, првог српског ансамбла за рану музику. Занимљиво је, међутим, да је оснивач *Arts nove* Љубомир Димитријевић један од оснивача и ансамбла Ренесанс. Појава новог ансамбла за рану музику у Београду била је последица Димитријевићеве жеље за новим истраживањима, али и одређених неслагања и несугласица у оквиру матичног ансамбла. Све то, међутим, у коначници ће имати позитиван ефекат на домаћи покрет за рану музику и додатно га унапредити. Наиме, у ансамблу Ренесанс је након првих петнаест година веома успешног рада, по мишљењу Димитријевића, дошло до одређеног замора што је резултирало мањком не концерата, већ нових програма. Као уметнику огромне стваралачке енергије то му није одговарало. Сматрао је да знатан део репертоара чека да буде откривен и изведен због чега се определио да 1985. године оформи нову групу, знатно мању по саставу, али функционалнију. Нов репертоар се

пре свега односио на рану музику која је настала на простору тадашње заједничке државе Југославије. То је и разлог што је уз назив Арс нова стајала одредница – „ансамбл за стару југословенску музику“ (касније је „југословенску“ преиначено у „јужнословенску“). Дакле, назив ансамбла не упућује на репертоар истоименог периода италијанске музичке предренесансе, и мада то оснивач није потврдио, могуће је да „нова уметност“ указује на нове идеје и тенденције у оквиру тадашње београдске „раномузичке“ сцене. Овај вокално-инструментални ансамбл је током непуне деценије интензивног рада (активан до краја 1994. године) доследно радио на истраживању и презентацији музике „домаћих“ аутора чија дела су управо са овим ансамблом имала премијерна извођења.⁵²⁷

Овако замишљена програмска оријентација ансамбла обухватала је превасходно дела хрватских, словеначких и италијанских композитора активних на тлу Југославије у необично дугом временском периоду од 12. до 19. века. Тако се публика широм земље упознала са делима мање познатих композитора као што су Андрија Мотовуњанин, Фрањо Босанац, Андрија Патриције, Јулије Скјаветић, Маркантоније Романо, Винко Јелић, Иван Лукачић, Винћенцо Комнен, Јакоб Галус, Томазо Чекини, Иван Шибенчанин, Атанасије Гргићевић, Габријело Пулити, Исак Пош, Јенез Крстник Долар, Антон Томаж Линхарт, Иван Вернер, Леополд Ебнер, Јулије Бајамонти, као и већи број анонимних стваралаца. Доминантно ренесансни и барокни репертоар ансамбла Арс нова повремено је допуњиван примерима западне средњовековне сакралне музике.

Као ансамбл југословенског провенијенције Арс нова је изводио и дела сачуване старе српске музике, односно појања. Занимљиво је да по том питању ансамбл био на линији два старија српска ансамбла (Ренесанс, Музика антика) који су, као што је речено, своје идентитете делимично градили и на националној музици. Национални репертоар је допуњен традиционалном српском музиком романтичарског доба, а музика 19. века обрађена је и кроз традиционалне дубровачке игре – контраданце.

⁵²⁷ Документацију и податке о ансамблу Ars nova добио сам од Љубомира Димитријевића са којим сам водио разговор о уметничком раду ансамбла, о члановима и њиховим активностима.

Тематски програми ансамбла *Арс нова*

- Фротоле Андрије Мотовуњанина (1470/80 – с.1550), првог композитора световне музике са нашег тла
- Ричеркари Фрање Босанца (крај 15. века - с.1550) са његовим обрадама фротоло других аутора
- Мадригали, канцоне и сонате Томаза Чекинија (1580/82 – 1644) из збирки оп. 12 и оп. 23 из 1617. и 1628. године
- Музика Дубровника 17. и 18. века са делима Виченца Комнена (1590–1667), све верзије мадригала *Vaghe ninfe* и контраданце непознатих аутора (према запису Фрање Кухача), као и дубровачке коледе (запис Антонија Заниновића)
- Духовна музика западне музичке традиције у периоду од 12. до 18. века са делима И. Лукачића, В. Јелића, И. Шибенчанина и анонимних аутора
- Народне песме из 16. века са Хвара и из Хрватске (записи Фрање Кухача)

Обраду и све аранжмане радио је Љубомир Димитријевић, док су композиције извођене према доступним транскрипцијама урађеним од стране стручних лица (Јовро Жупановић, Михо Демовић, Бојан Бујић, Андреа Леиенгел, Албе Видаковић, Божидар Широла, Маријан Гргић, Мило Асић, Енио Стипчевић, Димитрије Стефановић и Андрија Јаковљевић.

Ансамбл је програме изводио на копијама историјских инструмената, док је састав у пуном капацитету бројао осам чланова: четири певача (САТБ) и четворо инструменталиста (флаута, вијела/ребека, спинет и лаута). Квартети су се показали неопходним за тумачење најчешће четворогласних композиција какве су писали ренесансни и ранобарокни композитори са простора Словеније и Хрватске. Састав ансамбла је био и мањи, у складу са програмима и расположивим музичарима у ансамблу. Континуо секција је увек подразумевала учешће спинета и лауте.

Југословенска програмска оријентација је свакако имала и практичан аспект. *Арс нова* је био радо виђен ансамбл на простору бивше Југославије. Тако је свој први целовечерњи концерт одржан у истарском градићу Мотовуну, у спомен на хрватског ренесансног композитора Андрију Мотовуњанина. Београдски ансамбл је са успехом презентовао локалну музику у Пирану, Ријеци и другим местима словеначког и хрватског приморја од којих треба издвојити наступе на Вечерима Св. Доната у Задру. Запажен наступ ансамбл је имао и на Барокним вечерима у Вараждину, али и у

Мостару и многим градовима широм Србије где је публика премијерно чула већи део оригиналног репертоара Арс нове. Ансамбл је оставио трајне снимке не само за РТВ Београд, већ и за ТВ Загреб и ТВ Сарајево. У сарадњи са ПГП РТВ ансамбл је снимио ЛП плочу „17 фротела Андрије Мотовуњанина“ чиме је по први пут у целини премијерно снимљен опус овог композитора. За исту продукцију ансамбл је снимио ЦД „Музичко благо Југославије“ са делима компонованим од 15. до 18. века.

Појава ансамбла Арс нова на (рано)музичкој сцени Србије и Југославије представљала је извесно освежење, али и обogaћење овог покрета у целини, упркос чињеници да је иницијатива дошла од уметника који су већ од раније припадали постојећим београдским ансамблима ране музике. То се пре свега односило на унапређење репертоара са премијерама, али и извођачку праксу коју је тај репертоар подразумевао.

Програм 16

Осврт на наступ ансамбла Арс нова објављен у Slobodnoj Dalmaciji



Ако је судити према доступним критикама концерата, Арс нова је имао програмски разнолике наступе који су имали добру рецепцију код публике. Ипак, стручна критика је три наступа на фестивалу у Задру различито оценила. Прво и друго гостовање (1986, 1988) оцењени су као значајни догађаји на фестивалу уз похвале извођачима и одабиру репертоара.⁵²⁸ Критичарима се у поређењу са ансамблом

⁵²⁸ *Večernji list* од 5. VIII 1986. наводи да су чланови ансамбла „sa iznenađujućom zanatskom lakoćom i formalnom preglednošću svladali opsežni program, iznova potvrdivši visoki izvedbeni doseg sve prisutnijeg i utjecajnijeg tzv. beogradskog kruga istraživača ranoglazbene baštine“. Исти аутор (Бранко Магдић) у *Večernjem listu* од 7. VIII 1988. закључује: „nastup beogradske Ars nove bilježimo kao seriozno promicanje

Ренесанс, који је постао препознатљив по нешто рескијем медитеранско-оријенталном угођају, више допадао отмен о суздран наступ Арс нове сматрајући да је то ближе и примереније западном човеку.

Ансамбл је, међутим, на трећем наступу 1990. године управо према мишљењу критике имао половичан успех. Услед недостатка тематског програма ансамбл није успео да се избори са временски и стилски веома удаљеним нумерама, због чега је критичар загребачког *Večernjeg lista* тексту „Između Istoka i Zapada“ записао да „stanovit pad izvođačke, posebno vokalne koncentracije za izvođenje zapadnoga duhovnoga sloga, diskretno upozorava na slaba i dobra mjesta Ars nove, a stilska besprijeornost u Stefana Srbina i Isaije Srbina, te ona problematična kod Šibenčanina npr. putokazi su smjernicama kojima bi ansambl trebao ubuduće popravljati i razvijati svoju djelatnost“.⁵²⁹ За исти наступ Катарина Ливљанић је написала: „Није, наиме, могуће једнако суптилно проникнути у бит грегоријанског корала, и ренесансног мадригала и negotinskoga народног кола. Оно што тако изабран и изведен програм пружа слушајелју, осуђено је, на жалост, скоро на разину само информативнога, рекламнога, променаднога“.⁵³⁰

Пример 17

Програм концерта одржаног у Галерији САНУ 1990, и поновљеног исте године на фестивалу у Задру где је негативно оцењен.

ПРОГРАМ	
Codex Evangeliarum Jadrense (XII век): Лауда	Винко Јелић (1596-1636?): Из збирке <i>Parnassia militia</i> мотет <i>Domine Dominus noster</i> мотет <i>Audivi vocem</i>
Codex S. Mariae Jadrensis (XII-XIII век): <i>Sanctus</i>	Непознати аутор са Хвара (XVI век): <i>И кличе девојка</i> <i>Када ми се Радосаве</i>
Непознати аутор (XVII век): <i>Acclamations</i>	Непознати аутор из Дубровника (XVIII век): контраданс <i>Сиевача-Кала Мајка</i>
Иван Лукачић (1574?-1648): Из збирке <i>Sacrae cantiones</i> мотет <i>Orantibus in loco isto</i> мотет <i>Benedic, Domine</i> мотет <i>Quemadmodum desiderat</i>	Изворна музичка традиција Србије: <i>Живот не траје дуго</i> сваговска <i>Уз поље иде девојка</i> путничка <i>Високо дрво, лад нема</i> седелачка <i>Дуни ми дуни, лађане</i>
Томазо Чекини (1580-1644): Из збирке <i>Cinque messe ...</i> Соната VI Соната VII	Андрија Мотовуњанин (1470/80-средина XVI века): фротоло <i>Мач сад хватај, љувен Боже</i> фротоло <i>Очи моје, врело плача</i> фротоло <i>Нек ко хоће љубав следи</i>

rane glazbe gdje se teorija i praksa pronalaze na idealnom mjestu – onom koncertnom za koji su mišljene i којом су намјенјене“.

⁵²⁹ *Večernji list*, 4. VIII 1990.

⁵³⁰ *Slobodna Dalmacija*, 4. kolovoza 1990.

Оснивач ансамбла Љубомир Димитријевић је окончање рада ансамбла видео у исцрпљености репертоарских садржаја који се, како је појашњено, односио на рану музику југословенских народа. Случајно или не, ансамбл је престао са радом неколико година након распада југословенске државе.

6. СТАРА СРПСКА МУЗИКА И ЕВРОПСКИ ПОКРЕТ ЗА РАНУ МУЗИКУ

Истраживања старог музичког наслеђа која су у многим европским земљама током двадесетог века добила на интензитету обухватила су и византијску музику, што је имало извесног одјека и у Србији.⁵³¹ Мада није било званичне иницијативе, чини се да су озбиљна медијевистичка истраживања, која су средином 20. века спроведена у оквиру Византолошког института Српске академије наука и уметности, представљала плодно тло и погодну климу за почетке истраживања и на пољу средњовековне српске музике.⁵³² Као што је познато, овај институт је дао значајан допринос развоју светске византологије нарочито у проучавању византијско-српских односа. Србија је, дакле, истраживала *своју* музичку прошлост чији је иницијатор био филолог и музиколог Димитрије Стефановић.⁵³³ Шездесетих година прошлог века Стефановић је током докторских студија у Оксфорду – под менторством Егона Велеса (Egon Wellesz) – радио на транскрипцији сачуваних примера средњовековног српског појања.⁵³⁴ Повратком у Србију Стефановић је од 1969. године у оквиру Музиколошког института руководио Студијским хором који је првих десет година преваходно изводио једногласну средњовековну духовну музику, како источну, тако и западну. Били су то први покушаји репродуковања старих српских напева у новије време, али и грегоријанског појања, који ће, како ће се испоставити, имати значајан утицај на вокалне солисте и ансамбле у Србији. Рад Стефановића и Велимировића је, по речима Роксанде Пејовић, био подстицај њеном истраживању српских средњовековних

⁵³¹ Карстен Хег (Høeg) и Хенри Тилијард (Tillyard) су 1931. године у Копенхагену покренули серију публикација *Monumenta Musicae Byzantinae* која се односе на музичку традицију византијске ере. Егон Велес (Wellesz) је 1949. године објавио своју *Историју византијске музике и химнографије (History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford University Press), док је Оливер Странк (Strunk) током педесетих и шездесетих година писао есеје о музици византијског света који ће бити објављени у интегралном издању 1977. године (*Essays on Music in the Byzantine World*, W. W. Norton & Company, Inc. 1977). Међу најпотпунијим прегледима српске средњовековне музике налазе се они које је изложио Коста Манојловић. Стана Ђурић Клајн је по мишљењу Роксанде Пејовић прва наговестила контуре овог раздобља, укључујући и турски период. Види Ивана Перковић, „Медијевистичке теме у музиколошком опусу Стане Ђурић-Клајн“, у *Стана Ђурић-Клајн и српска музикологија*, Музиколошко друштво Србије, Београд, 2010.

⁵³² Институт је основан 1948. године од стране угледног академика Георгија Острогорског. Београд је, међутим, још између два светска рата био угледан византолошки центар, због чега му је 1927. године додељена организација другог међународног конгреса византолога. Извор <http://www.byzinst-sasa.rs>

⁵³³ Готово у исто време истраживање у области византијске музике започео је Милош Велимировић чији ће професионални рад бити везан за Сједињене Америчке Државе.

⁵³⁴ Битно је напоменути да је поред Велеса Димитрије Стефановић у Оксфорду сарађивао и са другим признатим музиколозима-византолозима као што су Хенри Тилијард и Оливер Странк.

инструментата, чиме је српска музичка медијевистика била допуњена.⁵³⁵ Занимљиво је, међутим, да су повратак старој српској музици заговарала двојица српских музичких делатника који су, свако у свом времену, боравили управо у Енглеској – земљи која је најзаслужнија за афирмацију модерног покрета за рану музику. Пре Стефановића, Коста Манојловић је управо у Оксфорду упознао дух ране енглеске и уопште европске вокалне музике. Језгровит став о томе исказала је Даница Петровић:

„Вероватно под утицајем британске музиколошке школе којој је припадао један од првих сарадника Института Коста П. Манојловић, а потом и Димитрије Стефановић, прихваћен је и практичан, а не само кабинетски начин истраживања музичке прошлости. Потреба да се резултати истраживања представе ширем слоју заинтересованих или да се продискутују у интердисциплинарном кругу слушалаца, довела је до низа специфичних активности сарадника Института“.⁵³⁶

Мада „Оксфорд шири видике“,⁵³⁷ Димитрије Стефановић саопштава да је иницијатива да се транскрибују неумски записи била личне природе. Међутим, интересовање и жеља за њиховим певањем пројавили су управо чланови прве генерације Студијског хора („Хајде да видимо како то звучи“). Тако се, по речима Стефановића, започело са концертима средњовековне црквене музике која је тадашњим слушаоцима, навиклим на вишегласно певање, звучала чудно, а грегоријаника једва прихватљиво, што је разумљиво с обзиром на тадашње политичке прилике.⁵³⁸ Рецепција ове музике од стране публике је у каснијем периоду била нешто боља. Имајући у виду едукацију не само публике, већ и самих музичара, на шта се морало рачунати, с пуним правом се може закључити да је значај Стефановићевог репертоарског спецификаума огроман. Утицај ће се постепено проширити на солисте и хорове, како црквене тако и световне. Најпопуларнији репрезент не само Стефановићевих транскрипција, већ и других записа старијег црквеног појања постаће Драгослав Павле Аксентијевић, док ће већина хорова до деведесетих година изводити дела Стефана и Исаије Србина.

Димитрије Стефановић је, међутим, изводио и рану западну музику, нарочито у својству диригента Београдских мадригалиста. У једном интервјуу, најављујући

⁵³⁵ Роксанда Пејовић, *Представе музичких инструмената у средњовековној музици*, САНУ, Београд, 1984.

⁵³⁶ Даница Петровић, „Музиколошки институт Српске академије наука и уметности (1948–2010)“, *Музикологија* 10, Београд, 2010, 28.

⁵³⁷ Овим речима је Димитрије Стефановић описао вредност боравка у Оксфорду у интервјуу који сам са њим водио о интерпретацији старог српског појања од стране солиста и ансамбала.

⁵³⁸ Хор је, како наводи Даница Петровић, „изводио православну духовну музику различитих традиција у време кад то није било друштвено прихватљиво и добродошло“ Види Даница Петровић, исто.

концерт овог Друштва, Стефановић је казао: „По Београду се прича да певамо црквену православну музику, а ми хоћемо да негујемо стару световну и духовну музику.... Желимо тако да попунимо једну репертоарску празнину у нашем културном животу“.⁵³⁹

Пример 18

Програм концерта Београдских мадригалиста и Димитрија Стефановића 1963.

CONCERT D'OUVERTURE		CONCERT DE CLOTURE	
Dragutin GOSTUSKI (1923--)	POLYCHRONION – d'après les motifs d'un chant du XVe s. en l'honneur de l'empereur byzantin	L'ALPHABET CYRILLIQUE, d'après un chant russe ancien	
Josquin des PRES (c. 1450–1521)	KYRIE	Clément JANNEQUIN (c. 1475–c. 1560)	CE MOYS DE MAY PETITE NYMPHE FOLASTRE
Jacobus GALLUS (1550–1591)	ECE QUOMODO MORITUR IUSTUS (motet)	Antonius SCANDELLUS (1517–1580)	CANZONA NAPOLITANA
William BYRD (1543–1623)	AVE VERUM CORPUS (motet)	Orlando di LASSO (1532–1594)	QUAND MON MARY VIENT DE DEHOR
Carl ORFF (1895--)	MATER ET FILIA (Chœur de femmes)	John FARMER (XVIIe – XVIIe s.)	FAIR PHYLLIS
Carlo Gesualdo da VENOSA (1560–1623)	IO TACERO (madrigal)	Stevan STOJANOVIC MOKRANJAC (1856–1914)	LE CHEVRIER
Stevan HRISTIC (1885–1958)	L'AUTOMNE	Vojislav SIMIC (1925--)	CHANT POPULAIRE
Stevan STOJANOVIC- MOKRANJAC (1856–1914)	DEUX CHANTS D'OCHRIDE	Borivoje SIMIC (1920--)	CHANT POPULAIRE
		Todor SKALOVSKI (1909--)	humoresque macedonienne

Српски ансамбли за рану западноевропску музику су у националном репертоару видели могућност проширења својих програмских концепција. Ансамбл Ренесанс је промовисао српску музику већ од прве деценије свог постојања захваљујући контактима Драгана Млађеновића⁵⁴⁰ са Димитријем Стефановићем, док су Музика антика и Арс нова прихватили овај репертоар нешто касније, приклањајући се тренду који је већ завладао међу хорovima. Међутим, у поређењу са хорским, ансамбли за рану музику су показали много већу ангажованост која се рефлектовала кроз њихово

⁵³⁹ „Музика духовна и световна“, *Политика*, 27. новембар 1962. Даница Петровић, међутим, сматра да је рани западни репертоар (нарочито духовни– мисе, мотети) ипак послужио тадашњим диригентима као нека врста платформе на којој су равноправно могли да изводе и српску духовну музику. Овде пре свега мисли на Милана Бајшанског, оснивача Београдских мадригалиста и Колегијум музикум Војислава Илића (Усмени извор).

⁵⁴⁰ Млађеновићева су као студента класичне филологије занимали различити видови српске културе у прошлости.

настојање да интерпретација средњовековног српског појања, као и традиционалне световне музике, поприми адекватне извођачке стандарде. Озбиљније програмско усмерење према националној музици условиће политичке промене које ће се у Србији десити у годинама пред распад Југославије. Буђење националних идеја у завршној фази комунизма у Србији на посредан начин је ансамблима дало импулс и смернице у сврху артикулације и реализације нових програмских идеја. У то време су на иницијативу локалних самоуправа у многим местима Србије ницали фестивали народног стваралаштва, при чему је музички део подразумевао наступе хорава и појаца, фолклорних и етно група.⁵⁴¹ Била су то црквено-културна саборовања која су се одигравала не само манастирским и црквеним портама, већ и у градским домовима културе, па чак и у школама након увођења (враћања) прославе светога Саве.⁵⁴² Данас се чини да је отварање српских ансамбала за рану западну музику према националном репертоару била неминовност будући да су након распада Југославије изгубили могућност концертирања у некадашњим република бивше заједничке државе, са изузетком Црне Горе и дела БиХ (Република Српска). Нове околности су биле изузетно неповољне за рад ансамбала за рану музику.⁵⁴³ Кидањем културних веза концертна активност је преусмерена на српско тржиште које се у датим условима нарочито отворило за садржаје са националном тематиком. То свакако не значи да су ансамбли прекинули са ранијом програмском оријентацијом, већ да су своје репертоаре проширивали према потребама српског друштва и очекивањима публике.

⁵⁴¹ Слом социјализма у нашој земљи изазвао је читаву бујицу промена, између осталог и на религијском нивоу. „Ovo se već krajem sedamdesetih dešavalo u krajevima naseljenim mahom stanovništvom katoličke veroispovesti, dok je u pravoslavno homogenizovanim sredinama ovaj proces (...) kasnio skoro čitavu deceniju. Zbog ratnih razaranja i rasplamsavanja nacionalnog i verskog razdora (...) religija preuzima ulogu odbrane kulture“. Види Ira Prodanov Krajišnik, *Muzika između ideologije i religije*, Stylos, Novi Sad, 2007, 42.

⁵⁴² Zoran Milošević, *Politika i teologija*, Gradina, Niš, 1994, 140.

⁵⁴³ Чланови ансамбла су у саркастичном тону окарактерисали себе као нејвеће губитнике рата у Југославији.

Пример 19

Концерт ансамбла Музика антика у Ариљу поводом 700 година Ариљске цркве у организацији Српског покрета обнове



Међутим, интересовање за стару српску музику не може се повезивати само са бурним друштвеним променама деведесетих, већ се може говорити и о постојању континуитета у вези са неговањем те традиције. Тако, на пример, иако је у фокусу ансамбла **Ренесанс** била управо западноевропска рана музика, интересовање за стару српску музику се код оснивача нашег најстаријег ансамбла јавило већ у првој деценији рада. Занимљиво да је на првој ЛП плочи ансамбла Ренесанс из 1982. године снимљена управо српска музика под називом „Музика старе Србије“. Ансамбл Ренесанс, који се и пре овог периода делимично бавио националном музиком, у новонасталој друштвеној клими видео је своју шансу за појачаном концертном активношћу. Деведесетих година позиви су стизали са свих страна Србије и ансамбл је одржао огроман број концерата са традиционалном музиком. Као кључну годину Драган Млађеновић помиње 1987. у којој се прослављала двестота годишњица од рођења Вука Караџића, која је протекла под слоганом *Два века Вука*. Знајући да *стара српска музика* (за сада) подразумева само сачуване записе црквеног појања и неколико световних песама, Ренесанс се, у складу с тим, у креирању програма окренуо националној музици. Драгослав Павле Аксентијевић је управо као члан ансамбла Ренесанс (од 1977) започео своју појачку каријеру. Ансамбл је са Аксентијевићем међу првима снимио неке од записа средњовековног црквеног појања транскрибованих од стране Димитрија Стефановића.

Врло драгоцене савете о начину изговарања српскословенске редакције црквенословенског језика Ренесанс је добио од Ђорђа Трифуновића, професора за стару српску књижевност.

Ипак, знатно веће ангажовање је ансамбл показао у домену традиционалне световне музике. У недоумици како креирати световни програм када записа световне музике нема, ансамбл је поступио по савету Димитрија Стефановића који их је упутио на традиционалне народне песме и игре сачуване и преношене вековним усменим предањем. Коришћени су етномузиколошки записи и у том смислу Драган Млађеновић (Ренесанс) посебно истиче збирку народних песама коју је саставио прота Живојин Станковић из села Мокрања. Тако је настао програм „Песме Вукове младости“ промовисан управо 1987. године. Концерти под овим насловом одржани су не само у Тршићу и Лозници, већ и у Француској и неким другим европским земљама. Да је заокрет програмске политике ка националном смеру имао повољан утицај на активност ансамбла у домену традиционалне музике говори податак да је током 1989. године у организацији Војводинаконцерта Ренесанс имао низ наступа са традиционалном музиком. Из тог времена је и програм под називом „Видовданске песме“.⁵⁴⁴ Репертоар старе и традиционалне српске музике обухвата циклус косовских песама, обичајне и обредне песме, али и игре из свих делова Србије. Повремено се у оваквим програмима нашла и традиционална музика Грчке, јужног Балкана и, као раритет, световне песме сачуване у манастиру Ивирон на Светој Гори. Интерпретацију традиционалне музике са компакт диска ансамбла Ренесанс под називом „Корени Балкана“ Катарина Томашевић види као „један од безбројних индивидуалних и потенцијално креативних приступа старим песмама и играма које су вековима доказивале своју привлачност и за слушаоце и за извођаче...“⁵⁴⁵

Ове по много чему специфичне програме, ансамбл Ренесанс је изводио на одговарајућим инструментима југоисточне Европе. На тај начин, иначе богат инструментаријум ансамбла је увећан специфичним балканским инструментима који

⁵⁴⁴ Иницијативу ансамбла да реализује турнеју по Војводини подражао је Милан Парошки, истакнути опозиционар и представник Српског покрета обнове у тадашњој покрајинској власти.

⁵⁴⁵ Говорећи о извођењу Томашевићева појашњава да „Ансамбл изводи изворне записе са њиховом стилизацијом, настојећи да сачувају колико год је могуће изворност и древност духа ове музике. У том циљу Ансамбл Ренесанс употребљава старе народне инструменте, сликом представљене или описане у старим рукописима, који су у стара времена били употребљавани за извођење народне музике“. Катарина Томашевић, *Музика старе Србије*, прилог у књижици уз компакт-диск ансамбла Ренесанс *Roots of the Balkan, music and songs from Old Serbia*, Classic Production Osnabruck 999 902/2 Germany 2002.

су израђени према сачуваним примерцима, од којих многи, попут кавала, саза, шаргије и других никада нису ни изашли из употребе. Ансамбл се нарочито трудио да реконструише живот српских средњовековних путујућих музичара-забављача. Већ је поменуто да су за тако нешто довођене животиње. Програм „Скомрашко игриште“ за потребе Телевизије Сарајево, у оквиру циклуса „Нотна сваштара“ 1985. године (уређивао Тимоти Џон Бајфорд), снимљен је управо са животињама. На снимању ТВ филма *Сеобе* Александра Поповића 1988. године, чланови ансамбла Ренесанс су се појавили као путујући музичари који су са собом воде мечку.

Концертни програми у домену традиционалне српске музике су обично били конципирани тако да покажу како духовно појачко наслеђе, тако и световне песме, а посебно игре. Треба напоменути да је искорак у поменути репертоар доносио извесне проблеме самим извођачима. Како извођење црквеног појања захтева посебан вид специјализације, није било увек могуће да певачи у ансамблу (који са тим репертоаром нису били озбиљније упознати), интерпретирају овај репертоар према специфичним начелима богослужбене музике. Трећи број часописа за рану музику *Ренесанс*, који је током 2004. и 2005. године издавао центар за рану музику „Ренесанс“, посвећен је, не случајно, византијској и старој српској музици. У њему су објављени текстови о византијској музици атинског професора Григориса Статиса (Γρηγόριος Σταθης) и Димитрија Стефановића о старој српској музици.

Пример 20

3. број часописа за рану музику *Ренесанс* посвећен византијској и старој српској музици



Могло би се закључити да је ансамбл кроз интерпретацију традиционалне музике Србије и Балкана, у целини, спретно искористио политичке турбуленције са променама које су наступиле уочи и након распада социјалистичке Југославије. Од тог времена до данас, чини се да је ансамбл начинио успешну равнотежу између ране западноевропске музике и традиционалне српске музике. Коначно, оваква симфонија наизглед различитих репертоара је сасвим природна и прихватљива с обзиром на блиско прожимање било ког вида ране музике и етномузикологије. У том смислу, битно је нагласити да је Ренесанс истраживао традиционалну музику (и на концертима је комбиновао је са западном музиком) много пре него што је то постала свеопшта мода почетком новог века, када су популаризацијом тзв. светске музике (*world music*) ансамбли ране музике у знатно већој мери почели да интерпретирају како изворну музику свог простора, тако и традиционалну музику удаљених култура.

У покушају да своју делатност усклади и прилагоди крупним политичким променама у српском друштву током деведесетих, чини се да је и ансамбл **Музика антика** (баш као и ансамбл Ренесанс), проширио своју примарну вокацију и програмску оријентацију старом и традиционалном српском музиком. И мада су концерти тог типа подразумевали и световно наслеђе Србије (скомрашке песме и игре), посебан учинак је остварен на пољу духовне музике. Вођена личним религиозним потребама, Вера Злоковић је започела истраживање на пољу православне музике са жељом да обједини црквене средњовековне и потоње црквене напеве Византије, Грузије, Србије, Бугарске, Молдавије и Русије у једну целину. Озбиљност у приступу новом репертоару огледа се у томе што је називу ансамбла додата одредница – *Serbiana*, која је упућивала на репертоар са националним идиомом.⁵⁴⁶

⁵⁴⁶ Уметничка директорка ансамбла (наглашеног субјективизма) није уважила ставове стручњака за латински језик који су јој указали да је једини правилан облик – *serbika*, а не *serbiana*.

Пример 21

Програм православне духовне музике ансамбла Музика антика



Нова програмска иницијатива није брзо нити лако артикулисана. Трагало се за литургијским појањем старијег типа које у нашој средини до тада није промовисано. У том смислу, репертоар сачуваног српског средњовековног појања обogaћен је особитим примерима карловачког појања као и песама других православних традиција.

Разумљиво је да стилски потпуно другачији репертоар није могао бити ни брзо ни лако савладан од стране певача који су се у ансамблу обучавали да интерпретирају рану западну музику. Једногласни напеви са исоном захтевали су нови приступ у складу са естетиком појања у Источној цркви. Ансамбл је стога ангажовао неколико црквених појаца који су својим интерпретацијама помогли да овај програм има аутентично звучање. Посебан допринос дао је појац Ненад Ристовић на чију иницијативу су у програм уврћене неке од најлепших песама карловачког појања. Нарочито ангажовање певача захтевали су примери ране руске полифоније због присуства дисонантних сазвучја у њима, секундног кретања, итд. Због тога се на појединим пробама морало радити само на „штимовању“ дисонантних акорада и њиховим (евентуалним) разрешењима.

Најбоље примере православног појања ансамбл је објавио на компакт диску под називом „Светлост Источног царстава“ у продукцији Светигоре, издавачке установе Митрополије црногорско-приморске. На основу овог аудио снимка РТС је 1996. године начинио истоимену телевизијску емисију у режији Славољуба Стефановића Равасија. На снимању које је обављено под сводовима манастира Грачанице на Косову чланови ансамбла су били костимирани у византијске дворске одоре. На интернационалном фестивалу телевизијских програма Златни Праг које се одржало у Прагу 1997. године РТС је за ову емисију био награђен.

Као ансамбл југословенског провенијенције **Арс нова** је изводио и дела сачуване старе српске музике, односно појања. Занимљиво је да по том питању ансамбл био на линији два старија српска ансамбла (Ренесанс, Музика антика) који су, као што је речено, свој идентитет делимично градили и на националној музици. Национални репертоар је допуњен традиционалном српском музиком романтичарског доба, а представљен је кроз следеће програме:⁵⁴⁷

- Најстарији сачувани напеви српске духовне музике из 14. и 15. века из рукописа Е 108 манастира Велика Лавра са Свете Горе и рукописа 928 Атинске библиотеке са делима Николе, Кир Стефана и Исаије Србина (програм се остварује у сарадњи са Драгославом Павлом Аксентијевићем),
- Народне песме из 16. века са Хвара и из Хрватске (записи Фрање Кухача),
- Изворне народне песме и игре из Србије према записима Живојина Станковића и Косте Манојловића,
- Песме о Београду из 16. и 17. века (записи Фрање Кухача),
- Песме о Косовском боју (записи Фрање Кухача).

Веома је важно истаћи да су у интерпретацији старе црквене и традиционалне српске музике београдски ансамбли за рану музику исказали извесну интерпретативну оригиналност. У недостатку историјских извора о томе како стилски треба изводити поменути репертоар, настојали су да креирају извођачку праксу која ће на најбољи начин презентовати естетику старе српске музике. Световни репертоар је захтевао уметничку интуицију и имагинацију, а духовни и лично молитвено искуство. Колико су њихова мерила била одговарајућа показаће будућност. Чињеница је, међутим, да рад

⁵⁴⁷ Архива Љубомира Димитрјевића.

српских ансамбала на старој и традиционалној музици – у времену када то још није било уобичајено – представља оригиналан допринос, док њихова делатност у домену западноевропске музике, у мањој или већој мери, указује на нужност копирања европских узора, тј. ансамбала сличног профила.

7. ИНСТИТУЦИОНАЛИЗАЦИЈА РАНЕ МУЗИКЕ У СРБИЈИ

Студије чембала на Факултету музичке уметности

Идеју о посебности преткласичног репертоара, односно о специфичним интерпретативним стандардима који из истог проистичу, на београдску Музичку академију донео је пијаниста Емил Хајек. Пуну афирмацију те идеје, међутим, започеће, не случајно, Хајекова студенткиња Оливера Ђурђевић, годину дана пре смрти свог професора. Наиме, 1973. године започело се са курсевима за чембало, али не на Академији, већ у оквиру Музичког програма Студентског културног центра и уз сагласност Музичке редакције ове куће. Успешно спроведена иницијатива Оливере Ђурђевић ће након неколико година водити формирању Студија за чембало.⁵⁴⁸ Још као млада уметница она је показивала интересовање према различитим музичким епохама, што ће потврдити њена плодна пијанистичка и чембалистичка каријера обogaћена дугогодишњим педагошким радом на Катедри за камерну музику, на чијем челу ће бити дуги низ година.⁵⁴⁹ Може се претпоставити да је Емил Хајек могао имати удела у одлуци Ђурђевићеве да се додатно усавршава на чембалу, односно интерпретацији барокне музике на инструментима са диркама. Наиме, након завршених основних студија на клавиру (1952), она одлази у Минхен на Високу школу за музику и театар (Hochschule für Music und Theater) где проводи две године специјализирајући свирање на чембалу са тамошњом професорком Ли Штаделман (Stadelmann).⁵⁵⁰ У то време Штаделманова је у европским оквирима била признати специјалиста за извођење дела Јохана Себастијана Баха, како на чембалу, тако и на клавиру, што је модел који ће прихватити и српска уметница.⁵⁵¹

Курсеви за чембало су били део ширег пројекта ране музике у оквиру СКЦ-а, артикулисаног извођачким циклусом *Стара музика* у оквиру којег је одржан велики број концерата са музиком средњег века, ренесансе и барока. Превасходни циљ курсева за чембало био је оспособљавање што већег броја младих интерпретатора да изводе

⁵⁴⁸ *Muzički program Studentskog kulturnog centra 1978/79*, ured. Milomir Drašković, povodom „Sava akcije SKC“, Sava centar, 1979;

⁵⁴⁹ Соња Маринковић, „Факултет музичке уметности“ у *Универзитет уметности у Београду*, Универзитет уметности, Београд, 1998, 60.

⁵⁵⁰ https://en.m.wikipedia.org/wiki/Olivera_Djurdjevic

⁵⁵¹ Штаделман је била професорка знатном броју познатих чембалиста од којих су напознатији Краус, Шнаит, Галвез и Вол (Eberhard Kraus, Hanns-Martin Schneidt, Genoveva Galvez, Erna Woll) и била иницијатор првог интернационалног конкурса за чембалисте 1965. године у оквиру познатог Фестивала старе музике у Брижу. Види https://nl.m.wikipedia.org/wiki/Li_Stadelmann

музику на овом инструменту. Концерти које су потом студенти реализовали на солистичким, као и на концертима са ансамблима, имао је за циљ „обогаћење наше културе вредним извођачким донетима“.⁵⁵² Рад, тј. настава на чембалу била је могућа захваљујући предусретљивости управе СКЦ-а која је за потребе ове специфичне иницијативе купила ново чембало немачке фирме Нојперт (Neupert). Курсеви су трајали један до два месеца и завршавали се јавним концертима уз присуство испитне комисије. У њој су били предавачи са ФМУ (О. Ђурђевић, Л. Шуица), а понекад уметници из иностранства који су дошли да одрже мајсторски курс (Узана Ружичкова).⁵⁵³ Након неколико година, од шесторо свршених полазника курса настао је Студио за чембало (Зорица Миловановић, удата Ћетковић, Дарка Петровић, Снежана Куленовић, Мирјана Кршљанин, Љубица Грујић и Милош Петровић). Сви они били су преваходно клавиристи, а СКЦ је кроз наставу Оливере Ђурђевић, односно поседовање чембала, некима од њих помогао у реализацији магистратуре из чембала.⁵⁵⁴ Док је њиховим наступима и даљим усавршавањима статус ране музике у Београду и Србији додатно унапређен, деловање Студија за чембало при СКЦ-у посредно је водило отварању студијског програма чембала на Факултету музичке уметности, истина тек од академске 1985/86. године, и то у оквиру Полиинструменталне катедре заједно са харфом, оргуљама, гитаром и ударалкама.⁵⁵⁵

⁵⁵² *Muzički program Studentskog kulturnog centra...*

⁵⁵³ Податке о раду Студија за чембало, као и о раду потоње Катедре за чембало на ФМУ, добио сам од професорке Зорице Ћетковић која је прве поуке о свирању на чембалу добила уриво на првом курсу организованом у септембру 1973. године.

⁵⁵⁴ У то време ФМУ није био близу отварања Катедре за чембало, а Плејелов клавсен који је Коста Манојловић прибавио за потребе новоосноване Музичке академије изгледа није био у функцији. По сећањима Зорице Ћетковић, вежбање на чембалу у великој сали СКЦ-а било је отежано због великог броја активности у њој, услед чега се морало вежбати у раним јутарњим часовима или упоредо са филмским пројекцијама – иза паравана.

⁵⁵⁵ Соња Маринковић, „Факултет музичке уметности“, *нав. дело*, 63.



Слика бр. 5 Студио за чембало и најава његовог концерта у дневним новинама (23.6. 1980).

Од оснивања студијског програма до данас настава чембала је доживела знатну трансформацију кроз коју је видљив и њен еволутивни процес у оквиру инструменталног одсека на ФМУ. У првобитној фази која је трајала скоро две деценије, чембало се могло изучавати само у оквиру клавирског студијског курикулума, да би у новије време настава чембала постала потпуно независна од клавира. Управо на примеру наставе чембала на ФМУ – од самих почетка до данас – могуће је установити ниво историјске интерпретације на одсеку и Факултету у целини, односно закључити о перцепцији историјски информисаног извођаштва од стране наставног особља.

Како наводи Зорица Ћетковић, прва професорка чембала на ФМУ, Оливера Ђурђевић, студије чембала је сматрала делом клавирске културе. У том првом периоду чембало је могао уписати само кандидат са завршеном првом годином клавирског одсека и настава би до краја студија текла паралелно на оба инструмента, што је резултирало и двама дипломама. Клавирска је била неопходна („због посла“), у чему треба видети опрезан став и одговоран однос према свршеним студентима, јер је подразумевао свест о могућностима њиховог реалног укључивања у домаћи систем музичког образовања. Тако су клавиристи своју технику прилагођавали чембалу, што није добро ни за клавир, ни за чембало, јер по логици искључује неопходну специјализацију.⁵⁵⁶ Зорица Ћетковић каже како се тада добрим студентом сматрао онај

⁵⁵⁶ Зорица Ћетковић је навела да је чувени чембалиста Кенет Гилберт (Keneth Gilbert), код кога је била на семинару, „био ужаснут сазнањем да свирам и клавир“.

који поред чембала упише и клавир, чиме је „можда заустављен процес напредовања младих чембалиста.“

Природа саме наставе у том периоду доминантно је потпадала под утицај Оливере Ђурђевић, практичног музичара, љубитеља свих жанрова, која је заговарала „свирање срцем“, на трагу Ванде Ландовске која је говорила: „Не марим ако у покушају да добијем одговарајући ефекат користим средства која нису баш она која су бола доступна Баху.“⁵⁵⁷ Ђурђевићева је, по сведочењу Зорице Ђетковић, била против „свих тих строгости у интерпретацији“ које је налагао нарастајући концепт историјске интерпретације у Европи. Није се учио генералбас, стари кључеви, нити се настојало да Катедра прибави копију историјског чембала која су тако радо пригрлили многи чембалисти старије генерације у Европи, укључујући и саму Ружичкову.

Треба истаћи да је са почетком наставе чембала било скопчано прибављање одговарајућег инструмента. Како предратно (Манојловићево) чембало париске фирме Плејел по свему судећи није било у функцији (или је из неког другог разлога сматрано неадекватним), дошло се на идеју да се у замену за тај инструмент потражи новији. Тако је и учињено: у немачкој фабрици чембала Нојперт (Neupert) у замену за Плејела добијен је нешто новији, али полован инструмент, сличан ономе какав је поседовао СКЦ.⁵⁵⁸ Тај хибридни инструмент са педалама и другим клавирским елементима, какав је уосталом био и Плејел, Оливера Ђурђевић и њени ученици сматрали су идеалним. Питање набавке историјског чембала, чини се, није занимало Катедру, иако је градитељ оваквих инструмената Марио Бјелановић – кроз једну инструктивну радионицу на Факултету – демонстрирао настанак једног таквог примерка још 1979. године. Овакав став према историјским инструментима посредно је указивао и на однос према историјски информисаној извођачкој пракси.

Оливери Ђурђевић се од 1984. године на Катедри у својству наставника придружила њена ученица Зорица Ђетковић као већ афирмисана концертна чембалисткиња, а од 1989. и Милош Петровић.⁵⁵⁹ Ђетковићка која је предводила студијски програм, а касније и осамостаљену Катедру за чембало, усавршавала се код

⁵⁵⁷ Denise Restout, прир., *Landowska on Music*, New York, 1964, 356.

⁵⁵⁸ Присећајући се да је Никола Рацков учествовао у овој купопродаји, Марио Бјелановић, рестауратор и градитељ инструмената, жали што је до продаје Плејела морало доћи јер би омиљени инструмент Ванде Ландовске данас могао бити у неком од београдских музеја с обзиром да на ФМУ не постоји место где би могао бити изложен. Он, такође, сматра да су немачки партнери у овој трансакцији морали бити презадовољни.

⁵⁵⁹ Соња Маринковић, нав. дело и стр.

познатих европских чембалиста Пујане (Puyana), Гилберта (Gilbert), ван Асперена (van Asperen), а најдуже код Зузане Ружичкове током шестомесечног боравка на Прашком конзерваторијуму. Са свих тих усавршавања, како наводи Ћетковићева, враћала се у Београд пуна нових идеја, али би се под утицајем начела професорке Ђурђевић тај њен ентузијазам трансформисао у складу са скромним могућностима самог одсека. Она наводи да новца није било да се доведу страни предавачи, „а и да га је било, нисмо имали копију чембала без које више нико наставу чембала није сматрао озбиљном.“⁵⁶⁰ Тежак период санкција и беспарице током деведесетих није ишао на руку студентима који због тога нису могли да путују и додатно се усавршавају у европским земљама. Будући да на Факултету није било наставе ни на једном другом барокном инструменту, настава чембала се у извесном смислу (само)изолирала, јер „свако је радио посао у свом кутку.“ Чини се да се ставовима Оливере Ђурђевић приклонила и сама Зорица Ћетковић, јер како наводи, „после много година закључујем да емоције могу да буду закључане због теорије.“

Пример 19

ЛП плоча чембалисткиње Иванке Симоновић-Секуи са сонатама Доменика Скарлатија коју је 1985. године издао ППП-РТБ поводом двеста година од рођења овог композитора



⁵⁶⁰ Иванка Симоновић Секуи (Sequi), савременица Оливере Ђурђевић, иако је завршила студије чембала на конзерваторијуму „Бенедето Марчело“ у Венецији, није, нажалост, добила простора на Катеди за чембало, иако је на ФМУ краће време била ангажована као наставник упоредног клавира. Она је током седамдесетих година развила живу концертну делатност најпре као пијанисткиња, а потом и као чембалисткиња. Занимала се за историјску интерпретацију и прилагођавала новинама, што се јасно види из њеног избора Скарлатијевих соната које је одабрала за своју ЛП плочу, као и из коментара начињених у складу са тада актуелним истраживањима водећег чембалисте Ралфа Киркпатрика (Kirkpatrick).

Да перцепција чембала, као најистакнутијег барокног инструмента, у музичком животу Србије последњих деценија прошлог века није била на задовољавајућем нивоу, говори податак да је међу кандидатима на пријемном испиту увек било оних који нису положили пријемни испит за клавирски одсек. Ћетковићева је прихватање таквих кандидата сматрала „испод части“, свесна да се на популаризацији ране музике у нашој средини треба још доста радити. Занимљиво је да је због техничке неприпремљености била незадовољна и већином кандидата који су након оснивања Одсека за рану музику у музичкој школи „Јосип Славенски“ (1994) почели да пристижу на ФМУ.⁵⁶¹ Професорка Ћетковић је, чини се, нашла средњи пут па је заинтересоване студенте клавира (који већ поседују солидну технику) припремала за студије чембала. Врло је драгоцено што је у таквим условима давала могућност студентима клавира да обавезни барокни репертоар свирају на чембалу, појашњавајући им притом елементе стила и интерпретације. Овакво њено деловање у складу је са заговорницима историјске интерпретације који сматрају да принципе овог вида извођаштва, у мањој или већој мери, могу да прихвате сви који интерпретирају преткласичан репертоар, независно од тога да ли су укључени историјски инструменти или не.⁵⁶²

Почетком друге фазе на Катедри може се сматрати куповина копије франко-фламманског чембала 2000. године коју је израдио Кристијан Бјелановић.⁵⁶³ Као што је познато, у то време Србија се у политичком смислу отвара према Европи и свету, што је добродошло и студентима да могу да путују и похађају мастеркласе у региону и шире. Лагано је пристизала и материјална помоћ из Европске уније за неке пројекте и на ФМУ. Професорка Ћетковић наглашава да је посебан импулс настави чембала (чини се и популаризацији историјске интерпретације у целини на ФМУ) дала једна шведска хуманитарна организација SIDA која је помагала регион. Она је спонзорисала шведског барокног виолинисту српског порекла Предрага Нововића који је почевши од

⁵⁶¹ На овом одсеку од самог почетка је у настави чембала ангажована Светлана Стојановић Кутлача, студенткиња из класе Оливере Ђурђевић. Она се највише од свих студената ове Катедре посветила историјској интерпретацији, што је између осталог подразумевало премијерно извођење многих дела мање познатих аутора у Србији попут Дифлија, Балбастра, Данглбера, де ла Гера и других (Duphly, Balbastre, D'Anglebert, de la Guerre). На београдској Катедри за чембало завршила је докторске студије 2013. године, а у оквиру фестивала чембала одржала већи број инструктивних предавања у сврху презентације овог инструмента.

⁵⁶² Упор Bruce Haynes, *The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*, Oxford University Press, 2007.

⁵⁶³ Настава је преусмерена на овај инструмент док су два модерна чембала (Neupert) коришћена за извођење модерне музике оригинално написане за чембало.

2002, неколико година заредом, водио радионицу за рану музику, у коју су се активно укључили и студенти чембала. Са Нововићем су у Београд пристигли и још неки чланови његове групе Капела нуова (Cappella Nuova), па су тако са чембалистом Арнолдом Остманом (Östman) студенти чембала вредно радили на интерпретацији барокне музике.⁵⁶⁴ Међутим, нису само студенти чембала имали користи од Нововићеве мајсторске радионице. Будући да је са собом донео неколико копија историјских гудачких инструмената, као и гудала за барокну виолину и барокно чело, семинару су се придружили и заинтересовани студенти са гудачког одсека, као и неки свршени студенти који су се већ усавршавали у области историјске интерпретације. Предавања и пробе су додатно обогачене барокним плесом који је том приликом демонстрирала Нововићева супруга. Значајно је што су у тај пројекат били укључени и студенти из Сарајева и Загреба, тако да су заједно са њима на заједничком концерту барокне музике у Дубровнику наступили и студенти из Београда. Штавише, неколико њих посетило је Штокхолм где су имали могућност да похађају и друге мајсторске радионице за барокну музику и слушају концерте. Као последица Нововићевих мастеркласа, у Београду ће 2003. године уз његову подршку и менторство бити оформљен барокни ансамбл Београдски барок (Belgrade Baroque).

Студије чембала додатно су унапређене увођењем болоњског система на ФМУ (акредитација добијена 2010. године) када је Катедра за чембало потпуно осамостаљена. Омогућени су нови предмети што се односи и на учење генералбаса, а најзначајнија новина огледала се у томе што клавир више није био услов за упис на одсек за чембало, већ је добио статус упоредног предмета.⁵⁶⁵ Студенти чембала све редовније одлазе на семинаре и мајсторске курсеве у земље Централне и Западне Европе. Петковићкин наследник Милан Поповић (првобитно ангажован као асистент, данас ради у звању доцента), чини се, улаже напоре да се стандарди на студијском програму што више приближе европским, укључујући и познавање и примену тзв. историјског прстореда.

⁵⁶⁴ Зорица Петковић је казала да је том приликом први пут чула праве барокне импровизације на чембалу.

⁵⁶⁵ Милош Петровић је са студентима радио принципе генералбаса и орнаментације нарочито у оквиру импровизација које су саставни део барокне извођачке праксе. Овај извођачки аспект је Петровићу био близак с обзиром на његово богато извођачко искуство у различитим сегментима музике, особито у цезу. Свој свет ране музике инкорпорирао је у ширу интердисциплинарну делатност у оквиру које је настојао да рану музику повеже са модерном, а западну са источном (Византија и Левант).

Важност вишедеценијског постојања Катедра за чембало на Факултету музичке уметности у Београду не огледа се само кроз њену специфичну просветну делатност, већ и кроз чињеницу да је кроз њу институционализована рана музика у Србији. У том смислу, велика заслуга припада Оливери Ђурђевић. После очигледног заостајања за Европом у првој фази, чини се да се у другој фази, на почетку 21. века, на Катедри искристалисала свест о томе како треба да изгледа савремена настава чембала. Реализација такве наставе, међутим, неће бити могућа без отварања одсека за рану музику. Досадашњи рад на Катедри указао је да без ширег студијског програма у области историјске интерпретације није могуће постићи жељене резултате. Чини се да таква визија није постојала, а и да јесте, била је замагљена тешким политичким и економским суновратом кроз који је Србија прошла у последњој деценији прошлог века. Данас је јасно да ако студенти чембала немају могућност суделовања у камерном музицирању (у оквиру којег би били заступљени и други историјски инструменти), свирања у барокним ансамблима, слушања предавања о старој музици (стиловима, артикулацији, плесу или костимима), велико је питање у коликој мери се њихове студије разликују од студија клавира. Зорица Ћетковић сматра да је персонификовала прелазни период на Катедри, уз констатацију „да другачије могу да мисле нове генерације“. Изјавом да „када је клавир био услов и ентузијазам је био већи“, она је с правом указала да сама структура студијског програма не мора нужно утицати и на мотивисаност студената.⁵⁶⁶ Извесно је да је Катедра за чембало до данас деловала према могућностима и реалним потребама академске заједнице и шире културне средине. Континуитет који поседује пре или касније ће омогућити неопходну модернизацију наставног процеса.

⁵⁶⁶ До сличног става дошли су неки и на Западу. Форест-Кели је закључио „да знање које се стиче као доктрина можда има мању вредност.“ Види Thomas Forrest Kelly, *Early Music*: nav. delo, 114.

Студио за рану музику

Оснивање Студија за рану музику 1992. године представља први покушај окупљања домаћих ансамбала и појединаца из домена ране музике у сврху заједничког деловања. Занимљиво је да ову, иначе стару идеју, нису реализовали представници најстарије генерације „раномузичара“, већ сасвим млад човек, без икаквог искуства у вези са историјски информисаним извођаштвом. Био је то Предраг Госта, тада само заљубљеник у свет ране музике, а данас њен најангажованији промотер у Србији. Оснивањем Фестивала за рану музику једну годину раније (1991), поставило се питање ко ће преузети улогу његове организације, односно ко би се бавио питањем финансија, уговора, реклама и низом других аспеката који су део организације једне манифестације професионалног типа. Било је јасно да се мора оформити једно званично удружење које би, између осталог, преузело на себе организацију новог Фестивала за рану музику. Чини се да су сви ови задаци представљали лични изазов за Предрага Госту, што је резултирало писањем Статута новог удружења и регистрацијом Студија. Резултати коју су уследили говоре о фасцинантним организационим способностима оснивача Студија за рану музику.

Између прокламованих циљева и задатака из Статута Студија за рану музику издвајају се следећи:

- Популаризација и практиковање ране музике путем дружења, измењивања искуства, аудио и видео материјала из области извођења ране музике;
- Заједничко музицирање, одржавање трибина и других музичких активности;
- Ангажовање и сарадња са ансамблима за рану музику и солистима;
- Сарадња са другим удружењима, институцијама и субјектима из земље и иностранства;
- Студио своју делатност остварује у оквиру историјске интерпретације уз коришћење искључиво историјских инструмената, односно њихових копија;
- У Студио за рану музику могу бити учлањени уметници, чланови ансамбала, али и сви љубитељи ране музике.⁵⁶⁷

⁵⁶⁷ Статут Студија за рану музику уписан је у Регистар Одељења за управне послове Министарства унутрашњих послова 07. 10. 1992. године у Београду под редним бројем 62.

Пример 20

Логотип Студија за рану музику



За реализацију свог амбициозног плана Студију су била потребна не само озбиљнија материјална средства, већ и просторије за окупљање и вежбање. Док су финансије решаване у складу са тренутним потребама, питање просторија је релативно лако решено захваљујући блиским духовним везама породице Предрага Госте са римокатоличком заједницом у Београду.

Дуги низ година адреса Студија за рану музику, баш као и Фестивала, била је римокатоличка Црква Св. Петра у Београду. Управо овој малој римокатоличкој жупи, смештеној у Македонској улици бр. 23, Студио за рану музику, али и сви домаћи ансамбли и појединци, дугују неизмерну захвалност за гостопримство које им је тамо годинама указивано. Заслуге за то припадају искључиво оцу Лоранду Килбертусу (Kilbertus, 1928–2005), језуити, који је током деведесетих година прошлог века био настојатељ Цркве Св. Петра. Лоранд Килбертус је био човек широког образовања и интересовања, теолог, композитор, екуменски настројен полиглот.⁵⁶⁸ Био је оргуљаш а разумео се и у градњу оргуља, због чега је блиско сарађивао са градитељем и рестауратором инструмената Мариом Бјелановићем. Управо под његовим менторством Предраг Госта је започео свирање на оргуљама и примио прве поуке о музици у литургијском обреду римокатоличке цркве. Сасвим је, дакле, логично што је Студио за рану музику Предрага Госте могао да оствари тако значајну концертну активност под

⁵⁶⁸ Килбертус је рођен у Војводини, у музичкој породици. Учио је музику код Мирослава Магдаленића и Албе Виденовића у Загребу упоредо са богословљем. Написао је многе композиције за хор и оргуље, као и химне, *Missu Brevis* и веома практичну *Школу за оргуље*. Види www.zvonik.rs

сводовима Цркве Св. Петра. Чак су и пробе могле да се одржавају у сали поред цркве. С друге стране, акустика саме цркве, њене пропорције и интима која је краси, били су савршен простор за концерте управо ране музике. Све то допринело је ширењу и популаризацији ране музике и било стимуланс домаћим ансамблима за додатно ангажовање, утолико пре што је, за разлику од појединих католичких свештеника, отац Лоранд у својој цркви дозвољавао и концерте световне музике. Пробе су могле трајати унедоглед, нарочито уочи Фестивала, због чега је увек било притужби оцу Лоранду од стране појединих верника. Он је, међутим, све несугласице покривао својом смерношћу, трпељивошћу и отвореношћу за разговор. Не треба изгубити из вида да се све то дешавало у времену распада Југославије и грађанског рата који је тих година вођен и када су српско – хрватски односи били на најнижој лествици. Због честих концерата ране музике у Македонској улици бр. 23, као и оних у оквиру Фестивала ране музике, Црква Св. Петра је међу Београђанима за кратко време постала својеврсни кутак за рану музику. Публика је на концерте у овој мирној оази у центру бучне престонице радо долазила, вероватно и зато што јој је сакрални простор нудио много више од просечне парохијске цркве.

У поглављу о финансијским средствима, у Статуту Студија за рану музику наводи се: „Удружење се финансира путем добровољних прилога, дотација и донаторства – спонзорства.“ Упркос незнатним средствима које је Студио могао поседовати у свом редовном функционисању, већи број концерата у његовој организацији је био хонорисан. Занимљиво је да су почетком деведесетих година прошлог века, у времену незапамћене финансијске кризе у Србији, Студио и Предраг Госта успели да прибаве финансијска средства на основу којих је било могуће реализовати пројекте уз учешће домаћих, али и неких страних уметника из света ране музике. Импозантан је број донатора – институција и појединаца који су финансијски подржали активности Студија за рану музику. Међу банкама највећи спонзори били Карић банка (генерални спонзор 1. Фестивала ране музике), Инвестбанка (генерални спонзор 2. Фестивала ране музике), Кредибел и неке друге банке. Међу финансијерима било је и таквих организација каква је Соросева фондација (Soros Yugoslavia Foundation), Continental, Витамин, Univerzal и многе друге компаније и фирме. Четврти по реду Фестивал ране музике суфинансирало је Министарство културе Републике Србије, док је Секретаријат за културу града Београда финансијски помогао неколико пројеката Студија за рану музику. Госта је унапредио и модернизовао начин финансирања и на тај начин што је основао клуб пријатеља Студија за рану музику,

чије донације су сматране видом подршке и благонаклоности према културном моделу који спроводи Студио. Осим тога, својим дипломатским даром Госта је успео да привредни субјекти који су непосредно учествовали у реализацији концерата (хотелијери, превозници) смање или сасвим укину наплаћивање својих услуга. Тако су се међу покровитеље сврстали ЈАТ, хотел Ексцелзиор и други хотели. Страна представништва културе у Србији, попут Немачког културног центра, Шпанског културног центра или Британског савета, суфинансирани су долазак уметника из својих земаља, чиме су се сврстали у ред покровитеља уметничких пројеката Студија за рану музику.

Организацију сваког концерта Студио за рану музику је пропратио традиционално лепим програмима уског формата, са мноштвом информација у њима не само о репертоару и извођачима, већ и о инструментима коју су на програму заступљени, њиховој темперацији, штимовању.

Студио за рану музику је покретач часописа за рану музику *Continuo*, првог такве врсте код нас, чиме је ово удружење обогатило делокруг својих активности у домену ране музике. Први број изашао је 17. јануара 1994. године. Уредништво се састојало од неколицине музичара окупљених у Студију на челу са флаутистом Драганом Каролићем, који је био аутор више текстова. Значајну подршку уредништву дала је музиколог Доната Премеру, нарочито кроз критике концерата ране музике у Београду. У првом броју свог часописа уредништво саопштава да ће *Continuo* имати едукативно-информативни карактер и доносиће занимљивости о старим инструментима, курсевима, познатим уметницима и концертима, новитетима из света дискографије, критике, текстове о композиторима...⁵⁶⁹ Часопис није имао сараднике истраживаче, нити је афирмисао научне стандарде. Био је то скроман лист који је одговарао статусу и профили „раномузичке“ заједнице у Србији. Ипак, у њему су сарађивали вредни појединци из овог покрета у намери да знање и искуство које поседују поделе не само са млађом, надлазећом генерацијом младих уметника, већ и са љубитељима и поклоницима ране музике у нашој средини. Нарочито се издвајао барокни флаутиста Драган Каролић, уметник широких интересовања, како у домену извођачке праксе, тако и науке, који је након вишегодишњег усавршавања на траверзо

⁵⁶⁹ Садржај првог броја управо потврђује овакву концепцију уредништва, где се, између осталог, могу наћи и следећи текстови: *O ranoj muzici u svetu i kod nas, Portret: „The Academy for Ancient Music”, London, Händelovo operско stvaralaštvo, Godišnjice: 350 godina od smrti Claudija Monteverdija (1567-1643), „Treći Festival rane muzike“ u Beogradu, Instrumenti: Čembalo*, итд. Види, *Continuo*, 1, часопис за ranu muziku, Beograd, 1994.

и блок-флаути са најеминентнијим европским предавачима, у време покретања *Continuo* већ био професионално ангажован у Немачкој. Овај уметник је за часопис Студија за рану музику написао већи број врло садржајних и поучних текстова о старим инструментима (шалимо, флаута), певању (*Tabu tema – Kastrati i kontratenori, Muzikalni vladari, Händelovo opersko stvaralaštvo*), као и принципима историјски информисаног извођаштва. Будући да је редовно присуствовао концертима ране музике и продукцијама барокних опера не само у Немачкој, већ и у другим земљама, Каролић је уредништву часописа *Continuo* слао сопствене приказе тих музичких догађаја, али и локалне стручне критике. Пратећи догађања „на извору“, о свему је обавештавао домаћу заједницу ране музике, посебно о фестивалима ране музике у Европи, курсевима, семинарима, тј. о могућим видовима специјализације у домену историјске интерпретације, што је нарочито било драгоцено младим уметницима. Нажалост, због финансијских потешкоћа часопис се није одржао, упркос напорима уредништва да до застоја у издавању часописа не дође. Укупно су изашла три броја часописа *Continuo* у току 1994. године.

Пример 21

Часопис Continuo



Tabu tema - kastrati i kontratenori

Nekada su svojim pevanjem izazivali oduševljenje, a danas, kada odrastao muškarac zapeva u *falsetu*, reakcija je zaprepašćenje i podsmeh. Ovakav stav, proistekao iz nepoznavanja istorijskih činjenica i puke konzervativnosti, zaslužuje da se o njemu govori bez distance, upravo onako, kako se o ovoj temi govorilo nekoliko vekova ranije.

MOTIVI KASTRACIJE

Običaj *kastriranja* bio je raširen još pre nove ere, a motivi su bili različiti. Egipćani su vršili kastraciju u cilju kažnjavanja, Arapi u verskom fanatizmu, a Turci da bi dobili polno bezopasne muškarce za čuvanje harema. U Italiji je

sve veće pevačke zahteve, moralo se pribeci muškarcima sa "ženskim" glasom - kastratima. Tako je praksa kastriranja polovinom XVI veka sa Orijenta prešla u Evropu, a prvi pevač kastrat Papske kapele u Rimu bio je od 1562. godine *Francesco Soto*.

Početkom XVII veka u Italiji počinje da cveta nova muzička forma - *opera*, koja je kastratima takođe pružila povoljnu mogućnost za prezentaciju iz jednog jednostavnog razloga - *opera* je predstavljala pokušaj oživljavanja stare grčke tragedije u kojoj, po predanju boga pozorišta *Dionizisa*, žene nisu smele da učestvuju. Publika antičke Grčke je ličnosti prepoznavala ne po glasovima, već po maskama koje su glumci nosili (lička običaj nalazimo i u Engleskoj u

Оснивањем сопственог ансамбла Студио за рану музику је начинио значајан искорак у односу на прокламоване циљеве будући да Статут овог удружења не помиње

оснивање матичног ансамбла. Оснивање ансамбла у оквиру Студија могло би се довести у везу са међусобним односима чланова унутар Студија с једне стране, и личне амбициозности самог оснивача и директора студија Предрага Госте, с друге стране. Наиме, и поред жеље да се пројекти Студија реализују заједничким снагама београдских ансамбала попут Ренесанса, Музике Антике и појединих солиста (соло – певача чембалиста), постало је јасно да таква сарадња није могућа без озбиљних потешкоћа. Анимозитети и подозривост међу музичарима у ансамблима отежавали су реализацију договорених заједничких пројеката и концерата. Осим тога, не мали број чланова београдске „раномузичке“ заједнице био је резервисан према самом директору Студија, сматрајући га површним и непрофесионалним. Изгледало је као да су се ансамбли прибојавали да би њихова слава могла бити умањена Гостином амбициозношћу, иако је било сасвим очигледно да их је као афирмисане уметнике он поштовао и испуњавао њихове захтеве кад год су они били реални. Мора се, међутим, истаћи да је упркос великој младалачкој енергији и пожртвовању, Госта у то време био недовољно самокритичан. Годину дана након оснивања Студија, Госта ће оформити ансамбл овог удружења (1993), и постати његов уметнички руководиоца. Ансамбл Студија за рану музику је била група отвореног типа која се у извођачком смислу прилагођавала различитом репертоарским садржајима, тј. од *a cappella*, до вокално-инструменталних концерата. У почетку састављен од чланова постојећих ансамбала, Гостин ансамбл ће се све више подмлађивати новим члановима, што ће у целини водити већој независности и осамостаљивању у односу на старије музичаре и њихове ансамбле. Тај процес ће имати еволутивне импликације и на сам Студио који ће на уштрб домаћих уметника све већу сарадњу остваривати са иностраним групама и музичарима. Предраг Госта је био врло успешан у анимирању музичара своје генерације да партиципирају на концертима ране музике које је изводио његов ансамбл и чини се да је то своје умеће успешно спроводи до данас. Тако су у Ансамблу Студија свој допринос дали данас афирмисани уметници, попут певачица Катарине Јовановић и Сузане Шуваковић, али и један број млађих музичара који ће постати чланови угледних домаћих и страних оркестара.

Ансамбл Студија за рану музику српској музичкој сцени подарио многа премијерна извођења, што представља искорак у односу на дотадашњи репертоар београдских ансамбала. Госта је показао већу наклоност према барокном репертоару (ова епоха ће до данас остати поље његовог интересовања), због чега је Ансамбл изводио вокално-инструментална дела Монтевердија, Шица и Персла. Свој први

наступ Ансамбл Студија је имао на свечаном отварању 3. Фестивала ране музике (1993) деловима из Вечерње Блажене Девице (*Vessprae della Beata Virgine*) Клаудија Монтевердија, чиме је обележена 350-та годишњица смрти овог великог композитора. Уследили су концерти не само у Србији, већ и Црној Гори.

Пример 22

Програм Ансамбла Студија за рану музику припремљен у Дартингтону

PROGRAM :

»IL PASTOR FIDO«
(Verni pastir)
Italijanski 'balli' Monteverdija i Marinija

Događa se u Arkadiji:

»Tempo la cetra«
(Claudio Monteverdi, 1567-1643)
(Orfej)

U kojoj Orfej pokušava da ispeva herojske ratne pesme, ali njegova nežna lira samo speva pesme o ljubavi. Vodi ga snažna sila, a u ballettu nimfe veselo igraju.

»Gite sospiri« (Blagio Marini, oko 1597-1665)
(Nimfa, 3 pastira & hor)

U kojoj ljubavnička žudnja i jad poziva u borbu. Cela Arkadija se pridružuje u metaforičnom uskliku »Alla Guerra« (u boju).

»Tirsi e Clori« (Claudio Monteverdi)
(VII knjiga madrigala, 1619)
(Tirsi, Clori & hor)

U kojoj nema sumnje o velikoj ljubavi između ovog para. Oni se spremaju za venčanje, za jedinstvo u ljubavi i zadovoljstvu, i pozivaju celu Arkadiju da zapjevaju i zaplešu u njihovoj radosti.

»Lamento della Ninfa« (Claudio Monteverdi)
(Nimfa & 3 pastira)

U kojoj nas tragičan hor pastira uvodi u tužbalicu nimfe koja pati jer je napustio njen ljubavnik, otišavši drugoj. U svom očajanju predaje se i spremna je da umre.

»Volgendo il ciel« (Claudio Monteverdi)
(Madrigali guerrieri e amorosi / Ratni i ljubavni madrigali, 1638; Libro VIII: Canti guerrieri)
(Kralj-poeta & hor)

U kojoj plemeniti poeta »prolazi« kroz totalnu metamorfozu postajući vitez-plemić. Nimfe mu prilaze i uglašuju mu, i njegova silna dela zajedno pevaju u 5-glasnom polifonnom horu.

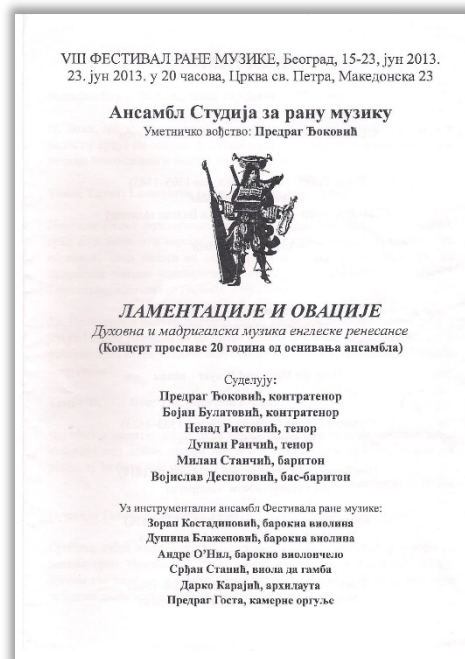
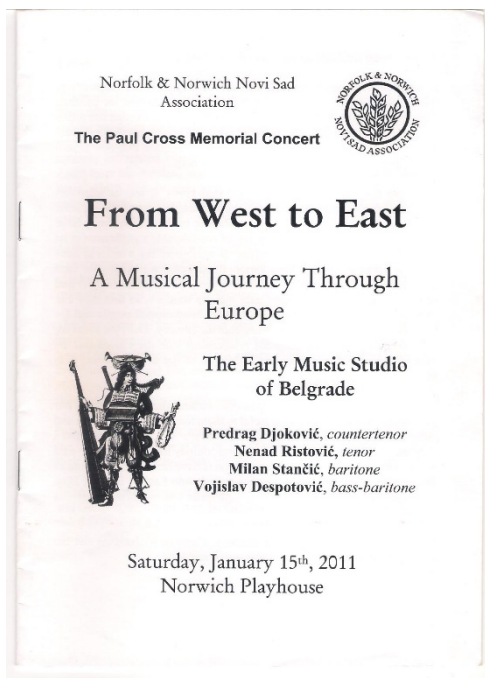
Свакако најзанимљивији концерт до 1996. године био је наступ чланова Ансамбла након похађања Интернационалне Дартингтоншке летње школе у Великој Британији. Предраг Госта је био свестан да му тек предстоји усавршавање и специјализација, те је његовим залагањем вокални квартет Ансамбла (Гордана Костић,

Предраг Ђоковић, Ненад Ристовић и Предраг Госта) добио пуну стипендију од стране Dartington Trust-а како би похађао летњи семинар ране музике у том месту. По завршетку Летње школе, у којој су осим вокалних мастеркласа учествовали у и великом пројекту сценског извођења мадригала Монтевердија и Маринија, предвођени најеминентнијим стручњацима за рану музику Ентонијем Рулијем, Емом Киркби, Евелин Таб, чланови Ансамбла су након повратка у Београд организовали концерт са истим програмом (*Il pastor fido*). Публика је била затечена енергијом и стилском префињеношћу са којом се Ансамбл представио након само десетак дана рада са врхунским уметницима.

Ансамбл Студија за рану музику је обновио рад 2006. године и то као *a cappella* мушки ансамбл под уметничким вођством Предрага Ђоковића. Он је истраживао домете малог мушког вокалног ансамбла у световним и сакралним делима западноевропске средњовековне и ренесансне музике. Последице тог истраживања били су оригинални програми (*Средњовековна духовна музика на обалама Ламаниа, У славу гласа, Ламентације и овације*) који су садржали знаменита дела Перотина, Дифаја, Данстејбла и других композитора. Већина тих композиција је примијерно изведена у Србији од којих се издвајају *Плач Јеремијин* Томаса Талиса и Перотинови органуми. Занимљив програм креиран је за целовечерњи концерт у енглеском граду Норичу 2011. године, у организацији асоцијације (збратимљених) градова Норича и Новог Сада. Под насловом Од Запада ка Истоку (*From West to East – A Musical Journey Through Europe*), Ансамбл Студија је извео програм са музиком Западне Европе, Русије и Балкана.

Пример 23

Програми Ансамбла Студија за рану музику



Значајно је поменути да су у Студију за рану музику деловали не само ансамбли већ и солисти који су помагали ово удружење на различите начине. Врло ангажована у Студију била је Светлана Стојановић Кутлача, и то не само кроз концертну активност, већ и кроз несебичну помоћ у погледу уступања свог чембала другим уметницима, организацију Фестивала, као и сарадњом у часопису *Continuo*. Ова чембалисткиња са катедре за чембало при ФМУ је, у односу на све београдске чембалисте, показала највише интересовања према историјској интерпретацији, тачније сепарацији чембалистичке уметности свирања од пијанистичке. Стојановић Кутлача се усавршавала у Шпанији код Геновеве Галвез (Galvez), у Француској са Игет Драифус (Dreyfuss) и Швајцарској са Кристин Дакселхофер (Daxelhofer), и прва је у нашој средини сопствене концерте допунила уводним коментарима, чиме је показала не само темељно владање материјом, већ и свест о томе да уметников наступ треба да има едукативан карактер, посебно у нашој средини, у којој концепт историјски информисаног извођаштва још увек није довољно познат ни самим музичарима, ни широј публици. Њена истраживачка делатност очитовала се и кроз промоцију дела

мање познатих или заборављених композитора за клавсен, чиме се супротстављала донекле шаблонизованом креирању репертоара састављеном махом од Бахових, Купренових или Скарлатијевих дела (мада је и сама радо изводила ове композиторе). У прилог томе говори концерт са делима мање познатог француског композитора Клода Балбастра (Balbastre), који је Стојановић Кутлача извела премијерно у београдском Атријуму Народног музеја 15. маја 1994. године у организацији управо Студија за рану музику, у чијој продукцији је обављено и снимање овог програма, тј. издата аудио касета.

Студио за рану музику је од 1992. године до данас остао активан, остајући доследан својим изворним принципима популарисања историјски информисане извођачке праксе, истина са једним дужим прекидом. Будући да се Предраг Госта, носилац готово свих активности овог удружења, посветио школовању и специјализацији, Студио је у периоду од 1996. до 2012. у значајној мери редуцирао своје активности. Иако је током прве деценије 21. века одржан одређен број концерата (Студиом је у том периоду руководила чембалисткиња Светлана Стојановић Кутлача), тек ће 2012, године повратком Предрага Госте из САД, Студио обновити своје активности, особито кроз организацију Фестивала ране музике.

Одсек за рану музику у музичкој школи „Јосип Славенски“

Када је 4. октобра 1994. године у Просветном гласнику објављен Програм и План рада Одсека за рану музику, био је то дан када је рана музика постала део музичко-школског образовног система у Србији.⁵⁷⁰ Овим чином је препознат, али и крунисан вишедеценијски рад неколико домаћих ансамбала и појединаца у области ране западноевропске музике који су најзаслужнији за његово отварање. Тиме је потврђено да је историјска интерпретација већ дуги низ година присутна у Србији.

Интензивним контактима са Министарством просвете ансамбл Ренесанс је успео да обезбеди институционални статус настави ране музике, односно историјски информисаној извођачкој пракси. Одсек је отворен у музичкој школи „Јосип Славенски“ у Београду јер је Љубомир Димитријевић већ дуги низ година у њој био

⁵⁷⁰ Овај део рада базиран је на подацима које је Љубомир Димитријевић објавио у тексту *10 година ансамбла Jocularores Slavenses*, поводом десет година постојања Одсека за рану музику и школског ансамбла Jocularores Slavenses. Види: Часопис за рану музику *Ренесанс*, број 2, година II, Београд, Центар за рану музику „Ренесанс“, 2005; Предраг Ђоковић, *Двадесет година Одсека за рану музику*, Музичка школа „Јосип Славенски“, Београд, 2014.

професор флауте. Овај полиинструментални одсек је био и остао изборног типа. Ученици имају могућност похађања Одсека за рану музику, али само ако су претходно завршили неки други одсек, тј. ако поред ране музике паралелно похађају клавијирски, дувачки, гудачки или Одсек соло певања. Основна музичка школа садржана је у једној, припремној години, док средња музичка школа на Одсеку траје четири године. План и програм овог Одсека има неколико предмета. Осим главног предмета (инструмент или глас), ученици похађају и: увод у рану музику, историју игре и костима, као и свирање, тј. певање у ансамблу. Што се тиче инструмената, ученицима је омогућено да изабере дувачке инструменте (блок флаута и други средњовековни и ренесансни инструменти), жичане (виела, ребек, барокна виолина, барокно виолончело, виола да гамба, лаута), као и чембало.

Формирање Одсека за рану музику подразумевало је набавку инструмената за потребе наставе. Разуме се, требало је набавити копије сачуваних примерака инструмената средњег века и ренесансе, што је било веома тешко због санкција које су уведене Србији од стране међународне заједнице током ратних дејстава на простору бивше Југославије. О томе је писао Љубомир Димитријевић:

„Био је то, у тренутку потпуне изолације Србије, веома сложен и готово неостварљив подухват. Иностранство и мајсторске радионице за израду старих инструмената никада нису били даљи и недоступнији. Прекинуте комуникације, немогућност да се инструменти наруче, потпуни недостатак финансијских средстава за плаћање евентуалних наруџби, све је то било веома обесхрабрујуће за оне који су се прихватили задатка да покрену Одсек за рану музику. Део инструментаријума, сасвим случајно, пристигао је преко избегличких колона из Задра и Книна у Београд, и то у музичку школу Јосип Славенски, као некакав небески дар тек оформљеном Одсеку за рану музику. А онда је чудан след догађаја довео до решења. Наиме, господин Душан Мацура, један од оснивача ансамбла за рану музику Задарски мадригалисти се почетком 90-тих година обрео у Книну. Са собом је из Задра понео и инструменте: виеле, виола да гамбу, луте, блок-флауте, корнамузу, крумхорн, ранкет, гластонбери пајп... Кроз ратни вихор, ови драгоцени инструменти наставили су пут и једне ужасно хладне децембарске ноћи, аутобусом без возног реда, стигли у Београд. Пред само свитање смештени су у просторије музичке школе Јосип Славенски која се показала и као њихово последње одредиште. Настава је, заиста, могла да почне. Део свог богатог инструментаријума школи је за потребе наставе уступио ансамбл Ренесанс, док су поједини ученици сами купили инструменте“.⁵⁷¹

Настава чембала се у почетку одвијала на позајмљеном једномануалном фламанском инструменту градитеља Марија Бјелановића, а од школске 1996/97. године

⁵⁷¹ Види: Часопис за рану музику *Ренесанс*...7.

на копији фламанског инструмента по Рукерсу (Ruckers), градитеља Ендрјуа Вудерсона (Wooderson) из Лондона, које је у власништву школе. Школа је тако 1997. године постала прва институција у Србији која поседује историјско чембало, а школске 2001/02. одсек добија и први клавијорд, копију по Хубарду (Hubbard), из радионице Карин Рихтер (Richter) из Луиса у Енглеској. За бројне концерте које су остварили ученици одсека коришћено је и двомануално француско чембало, копија по Бланшеу (Blanchet) и Таскену (Tascun), у власништву Светлане Стојановић Кутлача.

Иницијатива ансамбла Ренесанс око покретања Одсека резултирала је ангажовањем појединих чланова ансамбла у самом наставном процесу. Неки од чланова ансамбла су били први предавачи на одсеку: Љубомир Димитријевић, блок и траверзо флаута, раушфајфе, крумхорн, корнамуза, сегбат; Предраг Ђоковић, певање (ренесансно и барокно); Зоран Костадиновић, виела, ребек; Миомир Ристић, виола да гамба; Дарко Карајић, лаута. Од самог почетка на Одсеку је ангажована Светлана Стојановић Кутлача као професорка чембала. Осим Миомира Ристића, који је 2006. године пензионисан, сви поменути наставници су и даље активни. Од 2001. године изводи се настава на ренесансној харфи, коју тренутно води Бранислава Вељковић. Своју класу ренесансног и барокног певања у оквиру одсека има и Војка Ђорђевић. Значајно је да је двоје садашњих предавача, Ана Младеновић, блок флаута (од 2008) и Срђан Станић, виола да гамба (од 2006), завршило Одсек за рану музику. На њему су радили и следећи предавачи: Вера Злоковић и Радмила Стевовић (певање); Снежана Ступар и Милена Станишић (харфа).

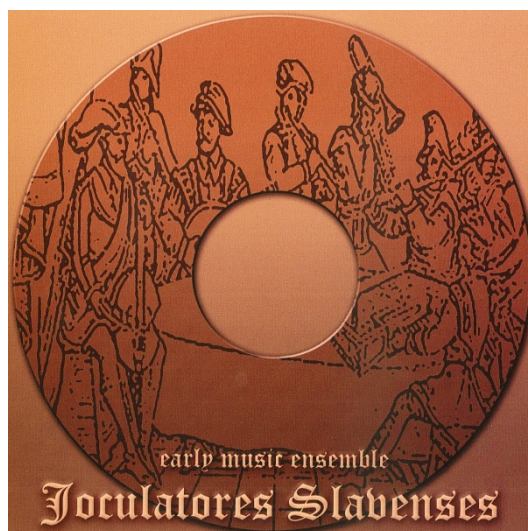
Од свог оснивања, Одсек за рану музику се равноправно са осталим одсецима музичке школе „Јосип Савенски“ представљао у јавности на годишњим концертима поводом дана школе, али и на својим засебним концертима. Већ друге године по оснивању, на иницијативу дугогодишњег шефа Одсека за рану музику, Љубомира Димитријевића, основан је ђачки ансамбл под називом Joculatores Slavenses (Жонглери из Славенског). Одевени у раскошне ренесансне костиме, ученици, тј. чланови ансамбла остављали би снажан утисак на публику, сведочећи о појави нове генерације музичара која стасава уз менторство и подршку својих старијих колега.

Од 2001. године, захваљујући ангажовању тадашње директорке школе (Горица Димитријевић), једна од учионица школе адаптирана је и претворена у адекватан простор за потребе проба школског ансамбла за рану музику. У том периоду школа је

свим расположивим средствима подржала представљање и пласман ансамбла у нашој средини, почев од организације целовечерњих концерата у дворанама Београда, преко организације гостовања Joculatores у земљи и иностранству, организовања стручних семинара за ученике и наставнике одсека, до издвајања средстава за набавку нових инструмената. Ансамбл је на репертоару имао различите програме: *Музика средњег века и ренесансе*, *Музика Шекспировог двора*, *Viva sempre*, *Тај луди средњи век*, *Златно доба флауте – XVIII век* и још много других. Ансамбл је остварио веома успешне наступе како у земљи, тако и у иностранству, чиме је на најбољи начин афирмисана и сама музичка школа „Јосип Славенски“.⁵⁷²

Пример 24

Компакт диск ансамбла Јокулаторес Славензес



Два веома успешна концерта одржана су у Хрватској, на фестивалима у Поречу и Пули, где су млади Јокулатореси добили ласкаве критике.⁵⁷³ Концерте школског ансамбла организовала је и Музичка омладина, а посебан ентузијазам исказан је на

⁵⁷² Joculatores Slavenses је, осим на многобројним концертима у Београду (Коларчева задужбина, Народно позориште, Павиљон „Цвијета Зузорић“, Атеље 212, Етнографски музеј, Народни музеј, Београдско драмско позориште, Центар Сава), наступио и у Ковину, Младеновцу, Ваљеву, Крагујевцу.

⁵⁷³ „А, ако и у тако пробраном друштву заиста младих глзбеника не можемо говорити о ‘фаворитима’, споменимо тад да су право изненађење приуштили Joculatores Slavenses из СЦГ“. Види, *Часопис за рану музику Ренесанс*, број 2, година II, Београд, Центар за рану музику Ренесанс, 2005, 16.

многобројним наступима ансамбла у основним и средњим школама Београда. Млади Жонглери из Славенског су улепшали и многе књижевне вечери и промоције у библиотекама престонице. Нису изостали ни хуманитарни наступи од којих треба издвојити акцију „Подигнимо Ступове“, намењеној обнови манастира Ђурђеви Ступови код Раса. У оквиру музичког састава Ступови, од 2003. чланови ансамбла су наступили широм Србије и у Бањој Луци (Република Српска). Ова активност је крунисана учешћем у снимању песме и спота *Подигнимо Ступове*.

Вероватно најзначајније наступе овај ансамбл је остварио у Италији 2003. године на концертима у Фиренци и Сан Ђимињану, очуваном средњовековном градићу, у који ће се Јокулатореси још једном вратити након девет месеци, свирајући на градским трговима у оквиру локалног фестивала старина, украшеног аутентичним костимираним уличним процесацијама. Ансамбл Одсека за рану музику је неколико пута наступио у телевизијским емисијама РТС-а („Суботом увече”, „Ad libitum“), док је у оквиру серијала „Волети музику“ снимио десет прилога о инструментаријуму средњег века, ренесансе и барока. 2004. године издат је компакт диск са снимцима који су начињени уживо, на концертима ансамбла у сали Коларчеве задужбине током 2003. и 2004. године. За један од тих наступа критика је писала: „Joculatores Slavenses музицирају надахнуто и занимљиво, без присиле и оптерећења, ношени жељом и љубављу померају многе видике и чине неизмерну радост“.⁵⁷⁴

Профил и активност школског ансамбла су на изванредан начин трансформисани након укључења најдаровитијих ученика одсека у постојеће београдске ансамбле за рану музику – Ренесанс, Музика антика и Флауто долче. Амбициознији млади уметници су основали сопствене ансамбле као што су Византика и Орфелион. Појединци попут Срђана Станића наставили су да се усавршавају на мастеркласама код познатих европских уметника, док су други – Александар Јован Крстић и Јасмина Матијевић – добили стипендије за усавршавање на Сколи канторум базилијенсис у Базелу. Јелена Добрић, сопран, похађала је семинар грегоријанског певања код Евелин Таб (Tubb) у Шведској, 2008. године. Неки ученици су се приближили професионалним извођачким стандардима, од којих треба поменути и две ученице соло певања. Јелена Добрић је са ансамблом Ренесанс имала запажен наступ на концерту у Народном позоришту у Београду, 2007. године, са програмом „Кармина Бурана“. Драгана Радовановић, сопран, постала је члан новооснованог ансамбла

⁵⁷⁴ *Политика*, Београд, 30. јануар 2003.

Парнас и са успехом наступила у опери *Дидона и Енеј* Хенрија Персла која је под управом диригента Предрага Госте изведена у Народном позоришту у Београду јуна 2013. године у оквиру VIII Фестивала ране музике.

Ученици чембала су одржали велики број концерата од којих су најзначајнији промотивни концерти одсека у Галерији фресака 2005. године и у Британском културном центру 2007. године; интегрално извођење Бахових концерата за два чембала у Скупштини града 2000. године; серија од пет концерата у Мадленијануму 2002. године; континуирани серијал тематских концерата у СКЦ-у који од 2001. године траје већ дуже од 10 година (*Musica mundana, Musica humana, Musica instrumentalis*); наступи на завршним концертима београдског фестивала чембала *Ars vivendi clavicembalum* 2003–2010; интегрално извођење Бахових концерата за два чембала у галерији САНУ 2005. године, као и учешће у интегралном извођењу Бахових концерата за три и четири чембала у Скупштини града 2010. године. У најзначајније концерте спада и учешће на концертима ансамбла *Joculatores Slavenses* у Коларчевој задужбини, концерти одржани у Фиренци и Сан Ђемињану, као и у Народној библиотеци, Етнографском музеју и Конаку Књегиње Љубице.

Пример 25

Концертни програм из Сан Ђемињана



SABATO 27 SETTEMBRE – ore 21,30	
“JOCULATORES SLAVENSIS”	
<i>Orchestra del dipartimento di musica antica della scuola “Josip Slavenski” di Belgrado</i>	
Ljubomir Dimitrijevic direttore	
PROGRAMMA	
<u>Musica del Medio Evo</u>	
Anonimo XIV sec.	Chanconetta tedescha
Cantigas de Santa Maria (XIII sec.)	Quem a omagnem - Como poden
Anonimo (XIII sec.)	Trotto
Colin Muset (XIII sec.)	Quand je voi (ballade)
Moniot d’Arras (XIII sec.)	Ce fut en may
Raimbaut de Vaqueiras (XIII sec.)	Kalenda maya (estampie)
Anonimi	Saltarello (XIV sec.)
	Non podrio (XV sec.)
	Bransle des chevaux (XV sec.)
<u>Musica serba medievale</u>	
Serbia centrale	irvonja
Serbia meridionale	Pembe
Serbia centrale	Ide Mile livadom i peva
Serbia meridionale	Kasapsko kolo
Kosovo e Metokia	Djurdjele Vojvodo
<u>Musica rinascimentale</u>	
G. G. Gastoldi (1550 – 1622)	Amor vittorioso - Speme amorosa - A lieta vita
C. Gervaise (XVI sec.)	La vieille
Anonimo XVI sec.	Tourdion
Joan Ambrosio Dalza (XVI sec.)	Piva veneziana
G. D. da Nola (1510 – 1592)	Chi la gagliarda (Mascherata)
B. Donato (1530 – 1603)	Viva sempre (Villanesca)

Наставу (одсек) чембала похађало је до сада четрдесет ученика, укључујући и садашње. Од тога, двадесет четворо ученика је стекло диплому Одсека за рану музику и добило звање музички сарадник-чембалиста. Студије чембала наставило је укупно десет ученика, пет у иностранству, а пет на Факултету музичке уметности у Београду. Слободан Јовановић је дипломирао у класи Роберта Хила (Hill) и магистрирао чембало у класи Кристијана Најквиста (Nyquist) у Немачкој; Данка Мистовић дипломирала је у класи Марије Луизе Балдазари (Baldasari) у Италији, а магистрирала код Кристијана Најквиста у Немачкој; Олга Петровић магистрала је у класи Андреа Маркона (Marcon) у Салцбургу; Анастасја Марковић Тодорић је тренутно на мастер студијама у класи Миранде Аурели (Aurelli) у Венецији, а Жељко Манић на основним студијама у Бриселу у класи Фредерика Хаса (Haas). На Факултету музичке уметности у Београду, на докторским студијама чембала тренутно су Софија Перовић, Јована Бојовић и Исидора Кузмановић, на мастер студијама Мирослава Стојановић, а на основним студијама Тина Нојцер. Неки од ученика из класе Светлане Стојановић Кутлаче су наставили школовање на клавирском или другим одсецима ФМУ.

Током 20 година ученици су имали прилику да похађају мастер класе истакнутих иностраних и домаћих уметника, како певача и чембалиста, тако и других инструменталиста.⁵⁷⁵ У школи „Јосип Славенски“, мастеркласе су за ученике лауте одржали угледни светски лаутисти као што су Пер Кјетил Фарстад (Farstad) из Норвешке, Брајан Рајт (Wright) и Мајкл Филдс (Fields) из Велике Британије, као и Тошинори Озаки (Osaki) из Немачке. Ученици класе Дарка Карајића имали су запажене наступе у земљи и иностранству, од којих треба издвојити учешће на Котор арт фестивалу 2006. године и концерте лаутског дуа Анонимус 2 (Аливодић – Михаиловић) на Guitar Art-у, као и у Фиренци и Сан Ђемињану, 2007. године. Андреј Јованић постао је стипендиста Краљевске академије за музику у Лондону (Royal Academy of Music), у класи Елизабете Кени (Kenny). Дипломирао је на Одсеку историјске интерпретације на лаути, теорби и барокној гитари на Државној високој

⁵⁷⁵ У организацији школе семинаре су одржали следећи чембалисти: Пол Симонс (Simons) 1997. године и Стивен Дивајн (Divine) 2002. године из Велике Британије; Жак Етјен Руж (Rouge) из Швајцарске 2007. године; Кристијан Најквист (Nyquist) из Немачке 2008. године; Агнеш Варољај (Varollay) из Мађарске 2010. године; Стефан Беши (Beshu) из Француске 2013. године. Ученици су такође активно учествовали на мастеркласама чембала у оквиру Фестивала чембала који су водили Фредерик Хас (Haas) из Белгије, Кристофер Босерт (Bosert) из Немачке, Кристофер Стенбриџ (Stenbridge) из Велике Британије, Марија Луиза Балдазари (Baldasari) из Италије, и домаћи уметници Егон Михајловић и Смиљка Исаковић.

школи за музику у Тросингену у Немачкој (Staatliche Hochschule für Music, Trossingen); Хана Аливодић је завршила студије лауте на престижној Сколи канторум базилијенсис у класи Хопкинсона Смита (Smith).

У школи су стручне семинаре одржали и уметници нашег порекла који су остварили значајне каријеру у домену ране музике: Предраг Нововић, барокни виолиниста из Шведске 2004. године; Бранислав Ракић, тенор из Француске 2004–2005. године; Предраг Госта, диригент и чембалиста из Америке 2006–2010. године; Данило Новаковић, барокни виолиниста водио је барокни гудачки ансамбл школе у периоду 2005–2007. године; Маријана Мијановић, контраалт из Швајцарске, одржала је вишедневни семинар за певаче 2014. Године, а Каролина Бетер, блок и траверзо флаутисткиња из Немачке, два семинара у 2011. и 2012. години.

Значај постојања и деловања Одсека за рану музику за протеклих двадесет година свакако се може сагледати и на основу поменутих активности и успеха ученика. Резултати би могли бити и бољи кроз делимично проширење Плана и програма рада и, пре свега, отклањањем административних препрека за упис нових ученика. Наиме, недовољан број ученика на Одсеку у значајној мери је узрокован клаузулом у којој се наводи да будући ученици Одсека за рану музику морају имати претходно завршен неки од одсека на нивоу основног, тј. средњег музичког образовања, што је разумљиво с обзиром да се ради о изборном одсеку. То је разлог што је међу заинтересованим увек било старијих кандидата, посебно соло певача, чиме је актуелизовано питање на ком образовном нивоу је изучавање историјске интерпретације примереније – средњошколском или универзитетском. Међутим, старосна доб кандидата који желе да упишу Одсек само је незнатно померена, тј. повећана у односу на средњошколске стандарде. Чини се да је недовољан одзив кандидата последица још увек слабе рецепције ране западноевропске музике у нашем друштву (нажалост и међу самим музичарима), што се неповољно рефлектује на рад самог Одсека. У прилог томе говоре недовољно попуњене класе запослених на Одсеку. На другој страни, очекивања од Одсека у датим околностима су понекад нереална.

Постоје, међутим, могућности које нису искоришћене, које могу послужити унапређењу практичне наставе. У том смислу, неопходно је веће присуство ученика на домаћим манифестација ране музике (Фестивал чембала, Београдски фестивал ране музике). Иако је кроз јавне концерте школски ансамбл промовисао Одсек, па и саму

школу, још ниједном се није представио на Фестивалу ране музике, највећој српској манифестацији ране музике.⁵⁷⁶ Иницијативе и промене су неопходне и у самом наставном процесу. То се пре свега односи на интензивније извођење барокног репертоара, односно упознавање техника свирања које су адекватне том периоду. Показало се да изузимајући наставу чембала, Одсек није у потребној мери афирмисао овај доминантан репертоарски сегмент модерног покрета за рану музику. Узрок томе није само недостатак већег броја различитих копија барокних инструмената, већ делимично и то што један број наставника нема потребну специјализацију у домену интерпретације барокне музике. Мада су концерти са барокним програмом повремено организовани, у целини, они нису помогли да Одсек, а посебно школски ансамбл, начини значајнији искорак према барокном репертоару. Другим речима, Одсек није успео да артикулише сопствени профил који би био независан од београдских ансамбле прве генерације, у којима је акценат био на средњовековној, односно ренесансној музици. Не треба превидети ни чињеницу да интерпретација барокних дела захтева знатно виши технички ниво који средњошколци тек треба да достигну. Све то јасно упућује на закључак да интерпретација барокне музике захтева специјализацију која је прикладнија универзитетском нивоу. Али, као што је познато, и у овом раду више пута поменуто, недостатак студијског програма у нашој земљи кочи напредовање и афирмацију историјске интерпретације, и још више лично напредовање ученика Одсека за рану музику. Стога афирмација ране музике на универзитетском нивоу, по угледу на већину европских музичких образовних институција, стоји као изазов домаћој академској елити.⁵⁷⁷

⁵⁷⁶ Предраг Госта, као уметнички директори и селектор Фестивала ране музике, није се нарочито интересовао за рад Одсека. Вођен идејом о подизању извођачких стандарда на Фестивалу, све више се окренуо довођењу страних ансамбала и солиста, при чему Одсеку из Славенског никада није понудио могућност презентације макар једним ревијалним концертном којим би се шира јавост упознала са његовом делатношћу. Поједини ученици су на Фестивалу наступили као чланови домаћих ансамбала.

⁵⁷⁷ Данас се историјска интерпретација у свету изучава пре свега на универзитетском нивоу у оквиру департамана који су у мањој или већој мери самостални. Понегде је специјализација омогућена у оквиру мастер студија. Организовање програма ране музике на средњошколском нивоу је права реткост. И Предраг Нововић, барокни волиниста из Шведске, је због недовољно флексибилног средњошколског устројста своје мајсторске радионице из музичке школе Славенски пренео на ФМУ.

Центар за рану музику „Ренесанс“

Десет година након оснивања Одсека за рану музику у музичкој школи „Јосип Славенски“ (1994), ансамбл Ренесанс је покренуо нову иницијативу у смеру институционализације ране музике у Србији. Резултати које су поједини чланови ансамбла у својству наставника постигли током прве деценија рада на Одсеку указивали су на нове могућности деловања. Њихов однос са ученицима (укључујући и оне који су Одсек завршили) је био пример искрене колегијалности у којем је владало узајамно поштовање. Била је то последица заједничких концерата и других креативних активности како у самој школи, тако и ван ње, на основу чега је настала једна специфична асоцијација. С друге стране, ансамблу Ренесанс, који је у првим годинама новог века имао висок ниво концертног ангажовања, неке наступе није могао да реализује због спорости или неажурности концертних агенција. Недостајао је акредитован посредник који би на бољи начин заступао његове интересе. Тако је 2004. године дошло до оснивања Центра за рану музику „Ренесанс“ који је објединио ове и друге аспирације. Између прокламованих циљева и задатака прилично амбициозног програма Центра истичу се следећи.⁵⁷⁸

1. Концертно промовисање ране европске и српске музике;
2. Издавање часописа у оквиру шире издавачке делатности;
3. Организовање семинара и фестивала ране музике;
4. Окупљање и запошљавање младих људи у оквиру Центра;
5. Проналажење и уређивање изложбеног простора за историјске инструменте које се налазе у поседу ансамбла Ренесанс;
6. Оснивање клуба пријатеља ране музике са могућношћу коришћења нототеке и фонотеке ансамбла Ренесанс;
7. Оснивање Академије за рану музику ради специјализације младих музичара.

Ово удружење се, стицајем срећних околности, од оснивања налази у основној музичкој школи „Петар Коњовић“, тачније његовом истуреном одељењу при основној школи „Вожд Карађорђе“ на Вождовцу. Драгоцено је што су на тој адреси могле да се одржавају пробе ансамбала који су гравитирали Центру и који је сада могао да се

⁵⁷⁸ Часопис за рану музику *Ренесанс*, бр. 1, уред. Ана Јанковић, Београд, 2004, 25–26.

позабави организацијом њихових наступа.⁵⁷⁹ Центар за рану музику је повремено иницирао скупове интерног типа на којима је разговарано о ансамблима, издавачкој делатности, а своју отвореност Центар је исказао манифестацијама попут концерта за децу са посебним потребама.

Како наводи Љубомир Димитријевић,⁵⁸⁰ оснивање Центра је постала очигледна потреба када су стасале прве генерације младих музичара са Одсека за рану музику и када је постало очигледно да им је потребна концертна пракса, али и додатно усавршавање. Разуме се, то се односило само на најдаровитије и најамбициозније међу њима. У Центру су могли да пронађу занимљиву књигу, страни часопис или компакт-дискове са врхунским извођењима музике којој су се посветили. На иницијативу Димитријевића, неколико младих музичара одмах се прикључило ансамблу Ренесанс, што је у исто време био покушај делимичне реорганизације ансамбла, тачније његовог подмлађивања. Тада су флаутиста Јован Александар Крстић и гамбиста Срђан Станић (академски музичари) започели своје уметничке каријере у оквиру Ренесанса, подижући општи ниво музицирања и самог ансамбла. И други свршени ученици Одсека из „Славенског“ су повремено партиципирали на концертима овог ансамбла, у оквиру програма који су за то били адекватни. Временом је постало јасно да је потребно створити посебан ансамбл који би био независан од ансамбла Ренесанс. Тако је 2005. године настао Флауто долче (италијански назив за блок флауту) којим је руководио Љубомир Димитријевић. Поред извођења већ познатог средњовековног и ренесансног репертоара, нови ансамбл је повремено презентовао барокна дела мањег формата. Димитријевић је са новим ансамблом, чини се, постигао оно што у најстаријем српском ансамблу више година уназад није могао: професионалну ангажованост на вишесатним пробама што је резултирало извођењем комплетних програма напамет на наступима које је красила енергичност и посвећеност највишег реда.

Центар за рану музику је покренуо свој часопис са циљем „да се јавност боље упозна са свим аспектима музике из периода до 18. века: инструментаријумом, различитим музичким праксама, записима и теоријским радовима, значајним

⁵⁷⁹ Менаџерским пословима се више година бавила Ана Јанковић која је касније иступила из Центра основавши сопствену агенцију Нимбус.

⁵⁸⁰ Овај уметник и педагог је највећи пропагатор ране музике у Србији. Оснивач је ансамбала Ренесанс, Арс Нова и Флауто долче; био је сарадник у ансамблима Музика антика, Студио за рану музику и један је од оснивача Одсека за рану музику. Аутор је приручника за учење блок-флауте и уџбеника за модерну флауту који је нашао примену у настави флауте у основним музичким школама Србије.

личностима, али и културно-социјалном позадином и околностима значајним за развој сваког сегмента овако широког појма какав је рана музика.⁵⁸¹ Први број изашао је октобра 2004. године, а током следеће године у континуитету још само три броја. Међутим, четири његова издања донела су занимљиве текстове о значајним именима покрета за рану музику, питањима која се тичу историјске интерпретације, њеном статусу, промотерима, итд. Аутори текстова су најчешће домаћи музичари, чланови Центра који практикују историјску интерпретацију, а кроз адекватне преводе присутни су и страни аутори, признати стручњаци у овој области. Тако први број часописа уз *Кратак осврт на неколико најважнијих имена датума у „аутентичном“ репродуктивизму старе музике* највише пажње посвећује тридесетпетогодишњици ансамбла Ренесанс. У другом броју су детаљно представљени профил, као и активности ансамбла Одсека за рану музику *Joculatores Slavenses* и начињен је осврт на Трећи фестивал Чембало – жива уметност. Трећи број је у потпуности посвећен византијској и старој српској музици. У оквиру невеликог текста о историјату штимова, објављеног у четвртом броју часописа, приказана је табела висина штимова у различитим европским центрима од 17. до 19. века сачињена 1880. године од стране Александра Елиса (Ellis). Читаоцима су представљени неки од најважнијих ансамбала за рану музику у 20. веку, као и активности у оквиру Центра за рану музику „Ренесанс“.

⁵⁸¹ Часопис за рану музику *Ренесанс*.... 27.

Пример 26.

Текст Александра Елиса о штимовима у часопису за рану музику Ренесанс



Украјинко о штимовима

Општеприхваћени модеран штим је стандардизован на $a'=440$ Hz. Овај (тада релативно прихваћени) стандард је усвојен на *Лондонском конгресу* 1939. године и заменио је нижи штим који је установила *Париска академија* 1859. године ($a'=435\text{Hz}$; *Diapason Normal*). Пре овог датума су постојали само регионални штимови.

Први покушај да се штим $a'=440$ Hz наметне као интернационални стандард је организовао *Joseph Goebels* 1939 године.

Goebels је пре тога већ усвојио $a'=440$ Hz као официјелни немачки штим. *Комитет за акустику Радио Берлина* је септембра 1938. године захтевао од *British Standard Association* да у Лондону организује конгрес који би интернационално усвојио немачки радио-штим од $a'=440$ Hz. Конгрес је одржан у Лондону маја-јуна 1939. године, али због неучествовања Француза није био интернационално прихваћен. Тај Први лондонски конгрес је усвојио као стандардну висину штима $a'=440$ Hz у документу познатом као *Anglo-Nazi Agreement*.

Као што је већ напоменуто, у просторијама самог Центра повремено се музицирало. Били су то чешће јавни концерти у оквиру промоција часописа, или неке трибине сличног садржаја, а ређе концерти интерног типа на којима су се представљали ученици Одсека. Кроз презентацију музичких наслова (Clio), у Центру је представљена сарадња са овом издавачком кућом, док је у 2005. години у његовим просторијама постављена изложба Зорице Акерман „Костим кроз векове“.

Центар за рану музику „Ренесанс“ наставио је своју скромну делатност у складу са могућностима и, чини се, потребама шире музичке заједнице. Као у случају часописа *Continuo*, недостатак материјалних средстава допринео је да и часопис *Ренесанс* престане да излази. Иако покретачи овог ревијалног часописа нису имали амбицију да издају часопис стручног формата (што уосталом није ни реално), извесно је да је партиципација музиколога неопходна.

8. ВАЛОРИЗАЦИЈА ДОМЕТА ИСТОРИЈСКИ ИНФОРМИСАНОГ ИЗВОЂАШТВА У СРБИЈИ НА ФЕСТИВАЛСКОМ НИВОУ

Фестивал ране музике

Вероватно најзначајнија тековина покрета за рану музику у Србији представља Фестивал ране музике, чије је оснивање 1991. године била демонстрација тежњи мале заједнице овог покрета да се, с једне стране, историјска интерпретација подигне на виши ниво, а с друге, унапреди статус ране музике у друштву. Као што је већина иницијатива у српском покрету ране музике била персоналне природе, тако је и Фестивал основан захваљујући ангажовању једног уметника – флаутисте Драган Каролића. Овај члан више београдских ансамбала је захваљујући доброј упућености у прилике покрета за рану музику у различитим европским земљама – у којима је боравио ради усавршавања и специјализације – сматрао да Београд заслужује један фестивал ране музике, какви су угледни хрватски фестивали у Задру, односно Вараждину. Као што је познато, задарски фестивал је у понајвише промовисао средњовековну и ренесансну музику, док је вараждински био препознат као највећи центар за барокну музику у Југославији. Драган Каролић је желео да београдски фестивал ране музике буде нека врста синтезе ова два фестивала, на тај начин што би се, до тада недовољно афирмисан барокни репертоар, изједначио са доминирајућим средњовековним и ренесансним.⁵⁸² Реализација ове идеје била је видљива већ на првом фестивалу: од пет концерата, три су били са барокним, а два са ренесансним репертоаром. Оваква програмска концепција остаће доминантна, иако се последњих година уочава веће учешће барокних ансамбала и солиста, у складу са трендовима у оквиру покрета за рану музику у светским токовима. Јасна визија о новом фестивалу исказана је одредницом – „на историјским инструментима“.

Драган Каролић наводи да је могућност концертирања у католичкој Цркви Св. Петра у Београду убрзала реализацију његове идеје о фестивалу, што је била последица познанства са младим Предрагом Гостом који је у поменутој цркви уз помоћ жупника учио свирање на оргуљама. Штавише, Црква Св. Петра се понудила да, готово без накнаде, буде домаћин свих концерата и других активности предвиђених

⁵⁸² О конституисању фестивала за рану музику, његовом финансирању и другим параметрима сазнао сам на основу више интервјуа које сам водио са његовим оснивачем Драганом Каролићем.

фестивалским програмима. Финансирање Фестивала за рану музику у Београду указује на читав низ субјеката који су се нашли у улози финансијера или суфинансијера – од државних и градских институција за културу, преко банака, предузећа и компанија, до приватних лица. Тако је на иницијативу Драгана Каролића, од 13. до 17. маја 1991. године у Цркви Св. Петра одржан први Фестивал ране музике у Београду, уз спонзорство Карић банке. Каролићу је у организацији првог фестивала помагао Предраг Госта који је водио рачуна о терминима и организацији проба, штампању програма, оглашавању и, што је најважније, био одличан посредник између црквених и других лица у цркви и музичара, односно ансамбала. Гостино ангажовање и прва организациона искуства ће водити оснивању Студија за рану музику, кровног удружења тадашње „раномузичке“ заједнице које ће преузети организацију Фестивала већ од наредне 1992. године. У годинама које су уследиле, Студио ће уприличити значајан број концерата ране музике и изван поменуте манифестације. Драган Каролић је у својству организатора, односно уметничког директора и селектора, али и донатора прва два фестивала дао велики допринос, и чини се да његова идеја има спору, али видљиву прогресију.

Као одговор на, по правилу, добру рекламу и најаву фестивалских садржаја у јавности, концерти у цркви су увек били одлично посећени. Због тога ће већ од првог фестивала црква у Македонској 23. постати својеврстан кутак ране музике у Београду. У њему је разноликим активностима током деведесетих година прошлог века у значајној мери унапређен покрет за рану музику у Србији. И не само то. Посматрано са данашње временске дистанце, чини се да начин партиципирања домаћих група и ансамбала, као и ниво њиховог ангажовања, односно међусобне сарадње, до данас није досегнут.

Фестивал за рану музику је у континуитету трајао шест година, од 1991. до 1996. Одласком директора Студија за рану музику Предрага Госте на школовање и усавршавање у иностранство, заједно са још неколико чланова овог удружења, дошло је до застоја у организацији Фестивала на уобичајеном годишњем нивоу. Озбиљне, захтевне, у исто време и незахвалне улоге организатора и селектора овог Фестивала, нико од чланова Студија се није прихватио. Тако је настала вишегодишња пауза, а Фестивал ће бити обновљен тек 2012. године када Предраг Госта буде поново преузео лидерство у Студију. Стога анализу догађаја и активности на Фестивалу треба начинити управо у односу на поменута два периода ове манифестације. Након

вишегодишњег дисконтинуитета, чини се да београдски Фестивал за рану музику поновним активирањем настоји да преобликује и унапреди ранију концепцију, и то пре свега кроз крупније уметничке пројекте у сопственој продукцији, уз ангажовање већег броја страних ансамбала и солиста.

Увидом у концертне програме првих шест фестивала могуће је сазнати који ансамбли и солисти су наступили на Фестивалу, који репертоар су изводили и у којој мери је то утицало на профил самог Фестивала.

Пример 27

Програм 1. Фестивала ране музике одржаног 1991. године





**1. FESTIVAL
RANE MUZIKE**
NA ORIGINALNIM INSTRUMENTIMA

od 13. do 17. maja 1991. god.
CRKVA SV. PETRA, ul. Makedonska br. 23

★ ★ ★

Ponedjeljak, 13. maj **svečano otvaranje**
Ansambli »RENEANS«
KRALJEVI - KOMPOZITORI OD 12. DO 18. VEKA

Utorak, 14. maj **DRAGAN KAROLIĆ,**
barokne flaute
LJUBICA GRUJIĆ, čembalo
MUZIKA NEMAČKOG BAROKA

Sreda, 15. maj **VOJKA ĐORĐEVIĆ, sopran**
PREDRAG ĐOKOVIĆ,
kontratenor
DARKO PETRINJAK, lauta
MUZIKA ELIZABETANSKE EPOHE

Četvrtak, 16. maj **ZORICA ČETKOVIĆ,**
čembalo
MUZIKA FRANCUSKOG BAROKA

Petak, 17. maj **Ansambli »BAROQUE**
CONSORT«
LJUDMILA GROSS-MARIĆ,
sopran
MUZIKA BAROKA U NEMAČKOJ I ITALIJI

Svi koncerti počinju u 19.30 sati

Pojedinačne ulaznice - 100 dinara · Komplet ulaznica za ceo Festival - 300 dinara · Za djake i studente (uz indeks) - 50 % popusta · Informacije na telefon: 326-919

Sponzor: ★  ★ **KARIĆ BANKA D.D.**
PRVA PRIVATNA BANKA

Отварање првог фестивала 13. маја 1991. године с правом је припало ансамблу Ренесанс, као најстаријем српском и југословенском ансамблу те врсте. Организатор је сматрао да би било умесно да се тим поводом неко од угледних личности из света уметничке музике обрати публици пригодним речима, те је позван диригент Владимир Крањчевић као музичар са посебним афинитетом према барокној музици. Општа карактеристика Фестивала ране музике у првој фази је да се радило о манифестацији чији је циљ био промоција историјски информисане извођачке праксе на којој су доминирали домаћи ансамбли и солисти. Осим ансамбла Ренесанс, на Фестивалу наступали Музика антика, Барок консорт, Арс нова, Ансамбл Студија за рану музику; чембалисти: Зорица Ћетковић, Љубица Грујић и Светлана Стојановић Кутлача; оргуљаши Иван Божичевић и Олга Ђорђевић; певачи Војка Ђорђевић, Људмила Грос Марић, Предраг Ђоковић, Гордана Костић; лаутисти Дарко Петрињак и Дарко Карајић; флаутиста Драган Каролић и многи други. Репертоар је обухватио епохе средњег века, ренесансе и барока. Наступи српских музичара демонстрирали су уметничке домете домаћих ансамбала и солиста и њихову жељу да буду на линији растућег европског покрета историјске интерпретације.

Други и трећи фестивал по обиму и интензитету су наликвали првом. Од четвртог Фестивала ране музике наступају и страни уметници, а осим у Цркви Св. Петра, концерти почињу да се изводе и у другим дворанама. Те 1994. године наступила је светски призната чембалисткиња Геновева Галвез у Коларчевој задужбини свирајући дела Рамоа, Баха, Скарлатија и Солера. Шпанска чембалисткиња је посетила Београд захваљујући посредовању Светлане Стојановић Кутлаче која се управо код ње усавршавала, и наступила као гост на том концерту.

Студио за рану музику, у својству организатора Фестивала ране музике, наставио је са концептом већег ангажовања страних уметника, што је кулминирало 1996. године на шестом по реду Фестивалу, одржаном од 14. до 26. маја. У Београду су тада наступили реномирани британски уметници, певачи Евелин Таб и Џон Ханкорт (Hancorn) са лаутистом Мајклом Филдсом (Fields) и његовим ансамблом Спецатура (Spezzatura). Са домаћим камерним хором Мелоди (Дивна Љубојевић), они су извели ремек-дело Персловог стваралаштва, оперу *Дидона и Енеј*. У више него адекватном простору Атријума Народног музеја, окружени античким статуама британски уметници су кроз сопствену режију дочарали интиман угођај Вергилијеве драме какав

је, верује се, красила премијеру ове Перслове опере.⁵⁸³ Одушевљење публике, али и домаћих уметника међу извођачима је било огромно.

Осим поменутих уметника, на шестом Фестивалу је наступио познати немачки ансамбл Тромпетен консорт Фридеман Имер (Trompetten Consort Friedemann Immer), али су на жалост изостали неки други инострани музичари из света ране музике (контратенор Николас Клептон / Clapton/, чембалиста Хауард Бич / Beach/, бас Готхолд Шварц / Schwarz/), иако су били уврштени у фестивалски програм. Због недостатка финансија њихови наступи нису реализовани, па су британски уметници одржали још један концерт са песмама Персла и његових енглеских савременика. Треба истаћи да је већину ових уметника организатор београдског Фестивала Предраг Госта сусрео у Британији годину дана раније, на угледној Дартингтоншкој летњој школи у оквиру које је и сам похађао семинаре и курсеве ране музике. Познанство са њима, како ће се испоставити, обогатило је и унапредило домаће манифестације ране музике.

Карактер последњег Фестивала ране музике из првог периода (1996), са озбиљнијим продукцијским пројектима и већим присуством страних уметника, представљаће узор обновљеном Фестивалу ране музике након пуних шеснаест година. Од 2012. године до данас одржани су седми, осми, девети и јубиларни десети фестивал. Они су, с једне стране, указали част и гостопримство млађој генерацији домаћих ансамбала и солиста, стасалих током прве деценија 21. века, а с друге, београдску публику упознали са солистима из САД, Европе и окружења.

На седмом Фестивалу (2012) одржано је четрнаест концерата уз доминацију нових домаћих ансамбала: Теменос (Temenos), ВисАнтика (VisAntiqua), Флауто долче, Београдски барок. Уз Светлану Стојановић Кутлачу представили су се млађи чембалисти: Бојана Димковић, Исидора Кузмановић, Милан Поповић. Ансамбл Студија за рану музику је са Предрагом Ђоковићем одржао концерт поводом двадесет година од оснивања Студија за рану музику, 1992–2012 (*Вокална духовна и световна музика средњег века и ренесансе*). Фестивал је уприличио наступ британско-америчког ансамбла New Trinity Baroque, чији је оснивач и Предраг Госта⁵⁸⁴, који ће у

⁵⁸³ Прво извођење опера је доживела 1689. године, и то у једној лондонској школи за девојке (Josias Priest's girl' school). Види <http://study.com/academy/lesson/henry-purcells-dido/aeneas-summary-myth-analysis.html>

⁵⁸⁴ Госта је овај ансамбл основао за време својих студија на Тринити колеџу за музику у Лондону, због чега га је и назвао New Trinity Baroque. Гостиним одласком и боравком у Атланти (САД) ансамбл је променио адресу и чланове, али не и име. О ансамблу New Trinity Baroque види www.newtrinitybaroque.org

континуитету суделовати не само на свим наредним београдским фестивалима ране музике, већ и у неким другим пројектима у организацији Студија за рану музику, попут Барокне академије. Сви концерти одржани су на старој фестивалској адреси, у реновираној римокатоличкој Цркви Св. Петра.

Пример 28

Плакат 8. Фестивала ране музике

VIII FESTIVAL RANE MUZIKE
na istorijskim instrumentima
15-23. JUN 2013.
 BEOGRAD, CRKVA SV. PETRA (MAKEDONSKA 23) U 20 ČASOVA
 UMETNIČKI DIREKTOR: PREDRAG GOSTA

15.6. SVEČANO OTVARANJE PAVLE AKSENTIJEVIĆ, POJAC	CRKVENA MUZIKA VIZANTIJE I STARE SRBIJE
16.6. ANSAMBLI RENESANS	MUZIKA STAROG JADRANA
17.6. ANONIMUS 4	PER CANTAR E SONAR
18.6. SVETLANA STOJANČIĆ, CEMBALO	BACH: GOLDBERG VARIJACIJE
19.6. BELGRADE BAROQUE	SOLI DEO GLORIA (BACH: MILUŠOVA ŽENA, HONCER: 1654, KANTATA 209)
20.6. ANDRÉ LAURENT O'NEIL, BAROKNO CELLO (SAD)	BEYOND BACH (SVITE ZA CELLO, SONATE VIOLINA I ORGAN) MARIN
21.6. SOLISTI, HOR I BAROKNI ORKESTAR FESTIVALA	PURCELLI: DIDONA I ENEJ
FESTIVALNI PROJEKT BAROKNE AKADEMIJE, 9.21.1991	BAROKNO POZORIŠTE U 20 ČASOVA, VELIKA SCENA
UMETNIČKI VOĐSTVO: MARIJANA MIŠIĆIĆ I PREDRAG GOSTA	
22.6. FELIPE DOLCE	STELLA SPLENDENS (PESME SREĐNEVEKOVNIH FOLKORNA SVETIH MESTA)
23.6. ANSAMBLI STUDIJA ZA RANU MUZIKU	TALLIS: LAMENTATIO JEREMIAE I ENGLEŠKI MADRICALI
BAROKNI ORKESTAR FESTIVALA I SOLISTI	PERGOLESI: STABAT MATER

FESTIVALRANEMUZIKE.COM

STUDIO ZA RANU MUZIKU | MINISTARSTVO KULTURE SRBIJE | EM earlyMusic NETWORK | Madris | CEMBALO | CRKVA SV. PETRA

Značajni programski iskorači načinjeni su na osmom i devetom festivalu. Tokom osmog Festivala, u Narodnom pozorištu u Beogradu, 21. juna 2013. godine, u produkciji Festivala, izvedena je Perslova једночинка *Дидона и Енеј* под управом Предрага Госте. Био је то историјски догађај за Београд: извођење барокне опере на

историјским инструментима са домаћим уметницима, и то у националном театру. Исте године на Фестивалу је а *cappella* концертом Ансамбл Студија за рану музику (*Ламентације и овације*) обележио двадесет година од оснивања.

На деветом Фестивалу ране музике наредне 2014. године, у продукцији Мадленијанума и Нове београдске опере, изведена је у земунском Мадленијануму Монтевердијева опера *Крунисање Понеје*. Поред домаћих певача суделовали су солисти из Италије, Бугарске, Хрватске и Црне Горе. Оркестром састављеним од домаћих и страних музичара дириговао је Предраг Госта.

Док је на седмом, осмом и деветом Фестивалу однос учешћа домаћих и иностраних ансамбала и солиста био избалансиран, чини се да је на последњој, јубиларној десетој манифестацији (2015) у том погледу начињен значајан заокрет. Програм тог Фестивала указује на присуство знатно већег броја страних извођача у односу на претходне фестивале: Њу Тринити Барок/ New Trinity Baroque (САД), Келнска Академија/ Die Kölner Akademie (Немачка), Артемандолин/ Artemandoline (Луксембург), Ил Росињол/ Il Rosignolo и Басофонди/ I Bassifondi (Италија), Блок 6 Хаг/Block 6 The Hague (Холандија), Антифонус/ Antiphonus са светски признатим тенором Томиславом Шпицером (Хрватска). Од солиста наступили су: лаутиста Един Кармазов (Хрватска), флаутисткиња Меила Томе/ Meila Tomé (Бразил/Србија), барокни виолиниста Илија Карол (Украјина/Аустрија), барокни челиста Андре Лорен/ André Laurent O'Neil (САД), виртуоз на китаронеу Симоне Валеротонда/ Simone Vallerotonda (Италија) и други.⁵⁸⁵ Заокрет у погледу извођача на Фестивалу, по речима уметничког директора Предрага Госте, био је нужен с обзиром да су последњих година концерти домаћих ансамбала и солиста били слабо посећени, па самим тим и неисплативи. На другој страни, сматра он, квалитет и извођачки стандарди иностраних ансамбала постали су далеко виши у односу на домаће, и да, сходно томе, београдска публика заслужује да чује најбоље уметнике.⁵⁸⁶ Довођење иностраних уметника омогућено је финансијском подршком коју је Студио за рану музику, у својству организатора Фестивала, последњих година добијао од Министарства културе Републике Србије.

⁵⁸⁵ Види www.festivalranemuzike.com

⁵⁸⁶ Своје ставове лично ми је саопштио Предраг Госта у разговорим које сам с њим водио, а тичу се профила Фестивала за рану музику као и извођачких стандарда који се на њему заступљени.

Фестивал ране музике, који од прошле године носи префикс „београдски“ чини се, својим иницијативама пројектима и квалитетом, постепено прераста у стандардни интернационални фестивал ране музике. Њиме српски покрет за рану музику задобија интернационалну потврду и отвара нове могућности регрутовања и усавршавања младих уметника који своју професионалну афирмацију виде у домену историјске интерпретације. Садашња програмска политика делимичног игнорисања домаћих ансамбала и солиста, као и индиферентност према најмлађој генерацији, тј. ученицима јединог одсека за рану музику у музичкој школи „Јосип Славенски“, свакако није добра, нити је у складу са прокламованим циљевима Фестивала. Међутим, показало се да је највећа слабост ове манифестације зависност од воље и способности појединца (директора и селектора), због чега је задобила примесе приватног фестивала. Недостатак тимског рада је управо и довео до вишегодишњег застоја у функционисању Фестивала. Не мањи проблем представља финансирање Фестивала јер он није на листи културних манифестација које град Београд спонзорише на годишњем нивоу. Мада нема гаранција да ће се под државним патронатом фестивали са уметничким префиксом одржати, извесно је да угледне манифестације, какав је, без сумње, постао Београдски фестивал ране музике, заслужује већу пажњу и помоћ како престонице, тако и саме државе.

Фестивал Чембало – жива уметност

Међународни фестивал чембала назван *Arts vivendi clavicembalum* – Чембало, жива уметност, настао је 2003. године у организацији Културног центра Београда, у време када је на челу ове куће била Нена Михајловић.⁵⁸⁷ Фестивал афирмише чембало као инструмент који је редак у домаћој концертној пракси, а још ређи на мајсторским курсевима. Управо због тога, интегрални део Фестивала представљају мајсторске радионице које се одржавају за студенте музике и ученике средњих музичких школа. Један од иницијатора ове манифестације био је градитељ чембала Марио Бјелановић са којим је Културни центар имао кључну сарадњу. Његов удео и допринос односио се не само на одржавање и штимовање инструмената који су коришћени током протеклих дванаест фестивала (од којих су неки били и лично његови), већ пре свега на изложбе историјских инструмената, односно копија инструмената са диркама, као пратећег дела фестивалских садржаја. Демонстратор је најчешће била наша чембалисткиња Светлана Стојановић Кутлача која је комбинацијом усмене речи и свирања посетиоцима ових изложби на најбољи начин презентовала карактер и својства старих инструмената. Циљ организатора, али и у уметника-чембалиста у својству суорганизатора, био је међусобно повезивање свих који се баве чембалом, што је подразумевало блиске контакте и са иностраним музичарима.⁵⁸⁸ Фестивал је настојао да промовише управо историјске моделе чембала, али и историјску интерпретацију, при чему модерна чембала нису сасвим занемарена јер је интерпретација савремених композиција, писаних управо за овакав тип чембала, предвиђена програмском оријентацијом Фестивала.⁵⁸⁹

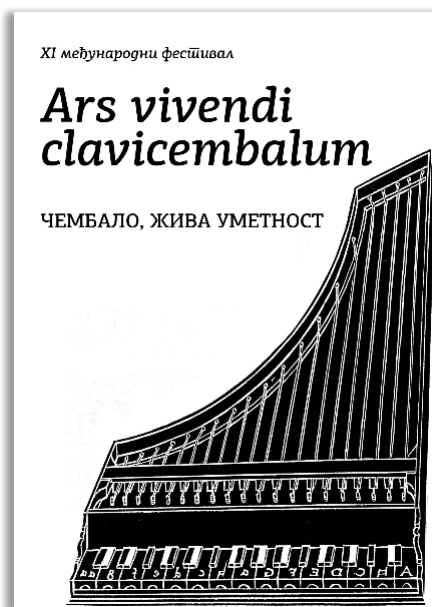
⁵⁸⁷ Види www.kcb.org.rs

⁵⁸⁸ Информације о Фестивалу чембала у Београду добио сам од Марија Бјелановића, Светлане Стојановић Кутлача, Зорице Ћетковић и Нене Михајловић.

⁵⁸⁹ Савремен репертоар највише су изводили чембалисти Милош Петровић и Смиљка Исаковић. Неки од њихових наступа би могли да се окарактеришу као перформанси експерименталног типа. Петровић је промовисао и своје композиције, као што је био случај на 6. фестивалу (2009), када је на ауторском концерту свирао и чембало и клавир. Смиљка Исаковић редовно наступа са гитаристима, перкусионистима, свирала је Мокрањчеву музику, док наслови концерата указују на покушај стављања чембала у знатно шири контекст него што је то рана музика. О томе сведоче називи њених концерата „Повратак у будућност“, „Пут Ћирила и Методија“, „Осу се небо звездама“, итд. Види, www.kcb.org.rs

Пример 29

Плакат 11. Међународног фестивала Чембало, жива уметност



Присуство чембалиста из различитих земаља видљиво је од првог фестивала. Шанса и могућност наступања, међутим, пружани су подједнако и млађим уметницима, студентима и ђацима. Управо са њима су гости из иностранства радили у оквиру фестивалских мастеркласа. Занимљиво је да су већином полазници били ученици из класе Светлане Стојановић, са Одсека за рану музику, а не студенти са катедре за чембало на ФМУ. Неколико њих је на Фестивалу касније имало своје солистичке концерте. Наступили су више пута и најзначајнији српски и чембалисти из окружења: Милош Петровић, Зорица Ђетковић, Смиљка Исаковић, Светлана Стојановић Кутлача, Егон Михајловић, Милан Поповић. Облик деловања је, осим соло, било и камерно музицирање, о чему сведоче фестивалски програми.

Фестивал је одржаван у различитим концертним просторима: дворанама Културног центра Београда, Скупштине града, Уметничком павиљону „Цвијета Зузорић“, Коларчевој задужбини, итд.

Првих година селектор Фестивала био је Егон Михајловић, чембалиста који се школовао у Немачкој. Но, како је одабир и позив страним уметницима да учествују на Фестивалу највећим делом зависио од финансија, Михајловићев селекторски рад је био

донекле ограничен. И поред тога, у Београду су наступили угледни европски чембалисти попут Кристофа Бозера, Стефан Беши, Фредерик Хас, Микеле Барки (Barchi), Кристофер Стенбриц, и други.⁵⁹⁰

Пример 30.

Програм 5. Међународног фестивала Чембало, жива уметност

Чембало, жива уметност/ Ars vivendi clavicembalum
Београд, 1–13.11. 2007.

Benedek Čalog, (Мађарска), **Šalev Ad-El**, (Израел)

Miloš Petrović, (Србија)

Каж Vesl (Немачка), **Егон Михајловић** (Немачка /ЦГ)
□□

Изложба инструмената са диркама из фамилије чембала:
Светлана Стојановић-Кутлача, **Егон Михајловић**,
Марио Бјелановић, **Борис Хорват**
□□

Blandin Ranu (Француска)

Navijer Nunjes, (Шпанија)

Marija Luisa Baldasari (Италија), **Егон Михајловић** (Немачка /CG)

Kristof Bosert (Немачка)

Scarlattiada – концерт полазника мајсторских курсева чембала.

Предавања и стручни разговори су нарочито обележила трећи фестивал, одржан од 6. до 10. новембра 2005. године. На округлом столу за којим су седели домаћи

⁵⁹⁰ Будући да је Културни центар Београда оснивач и Међународног фестивала „Дани оргуља – Dies Organorum“ дешавало се да су уметници који су позивани из иностранства свирали на оба фестивала. Београдски оргуљски фестивал јесте место где се уз осталу изводи и барокна музика, но будући да овај фестивал није примарно оријентисан ка раној музици, нити историјски информисаном извођаштву, није предмет истраживања у овом раду.

чембалисти старије и новије генерације говорило се о „Венецијанској школи чембала“ (Иванка Симоновић Секви и Егон Михајловић), Светлана Стојановић Кутлача је говорила на тему „Клавикорд – Трагање за хармонијом од Питагоре до Баха“, док је Оливера Ђурђевић кроз мемоарско излагање под називом „Мој први сусрет са чембалом“ описала време у којем је чембало почело да улази у музички живот Београда.⁵⁹¹ На Фестивалу су предавање одржали и градитељи инструмената Марио и Кристијан Бјелановић („Чембало и његова псеудо-ренесанса у XX веку“).⁵⁹²

Треба нагласити да је Фестивал чембала од самог почетка финансирало Министарство културе, али та сума, изгледа, никада није могла да покрије све трошкове – највише је одлазило на превоз страних уметника, закуп сала и штимовање инструмената – због чега су домаћи уметници најчешће свирали без хонорара. Последње три године држава је укинула финансирање Фестивала, те се исти одржава уз помоћ страних амбасада и њихових културних центара у Србији, али и уз великодушно партиципирање све већег броја српских чембалиста.

Међународни фестивал чембала назван *Arts vivendi clavicembalum* – Чембало, жива уметност, нема конкуренцију у региону. Иако у релативно неповољним финансијским условима Фестивал јасно сведочи о континуитету извођења ране музике у Србији у контексту историјски информисане извођачке праксе. Охрабрује учешће младих домаћих чембалиста који су се школовали на ФМУ или у некој од европских земаља (Милан Поповић, Исидора Кузмановић, Бојана Димковић, Данијела Дејановић, Софија Перовић, Јована Топалов, Анастасија Марковић Тодорић), и даје наду да Фестивал има сигурну будућност, бар када су у питању уметнички потенцијали.

⁵⁹¹ Часопис за рану музику *Ренесанс*, бр. 2, уред. Ана Јанковић, Центар за рану музику „Ренесанс“, Београд, 2005, 24.

⁵⁹² Исто.

9. РЕСТАУРАЦИЈА И ИЗГРАДЊА ИСТОРИЈСКИХ ИНСТРУМЕНАТА У СРБИЈИ ДОПРИНОС МАРИЈА БЈЕЛАНОВИЋА ПОКРЕТУ ЗА РАНУ МУЗИКУ

У уводном поглављу је напоменуто о значају повратка историјских инструмената у извођачку праксу за коју су се упорно и доследно залагали пионери модерног покрета за рану музику у Европи. Потреба за овим инструментима, сасвим природно, довела је у новије време до масовније продукције копија старих инструмената. Од седамдесетих година 20. века, процветао је особит тип градитељства и рестаураторства заснован на копирању сачуваних оригиналних инструмената, похрањених у многобројним музејима инструмената широм света. Такође, напоменуто је да је покрет ране музике у Србији добио своју потврду управо појавом историјских инструмената, и то кроз извођачку праксу коју је инаугурисао ансамбл Ренесанс. До тада непознати музичкој јавности у Србији, средњовековни и ренесансни инструменти, управо копије оригиналних инструмената, својим тихим, понекад реским, у сваком случају необичним звучањем, на најбољи начин су презентовали дух и естетику епоха из којих долазе. Одржавање и сервисирање поменутих, али и изградња барокних инструмената, особито оних са диркама (спинет, вирцинал, клавијорд чембало), било је могуће захваљујући рестаураторској и градитељској делатности Марија Бјелановића (1948), београдског градитеља који је на читавом југословенском простору први прихватио модерне принципе и аспекте изградње копија историјских инструмената. Кроз многобројне контакте и усавршавања у радионицама најзначајнијих европских и америчких градитеља, Бјелановић је израстао у врхунског мајстора светског реномеа, на чијим инструментима су свирали неки од најпознатијих уметника 20. века Леонхард, Драјфус, Галвез.⁵⁹³

Почеци Бјелановићевих интересовања за рестаурацију старих инструмената временски се поклапа са иницијалним активностима оснивача ансамбла Ренесанс. Шездесетих година 20. века, као млад оргуљаш римокатоличке Цркве Св. Петра у Београду, Марио Бјелановић је својим пријатељима из ансамбла Ренесанс свирао Бахова оргуљска дела у поменутој цркви. Њихови контакти ће се интензивирати у годинама и деценијама које су уследиле. За потребе ансамбла Ренесанс Бјелановић ће

⁵⁹³ О професионалној вокацији Марија Бјелановића, његовом усавршавању и начину изградње историјских инструмената сазнао сам кроз исцрпне разговоре које сам водио с њим.

штимовати и одржавати први спинет фирме Амер (Amer), који је као чланица овог ансамбла купила Смиљка Исаковић, комплетно реконструисати други спинет (Wittmayer) у власништву овог ансамбла добијеног од Гете института, и направити копију малих ренесанских оргуља. Користећи предности честог боравка у иностранству ради стручног усавршавања, Бјелановић ће, на молбу чланова овог ансамбла, повремено доносити копију понеког историјског инструмента, најчешће дувачког.

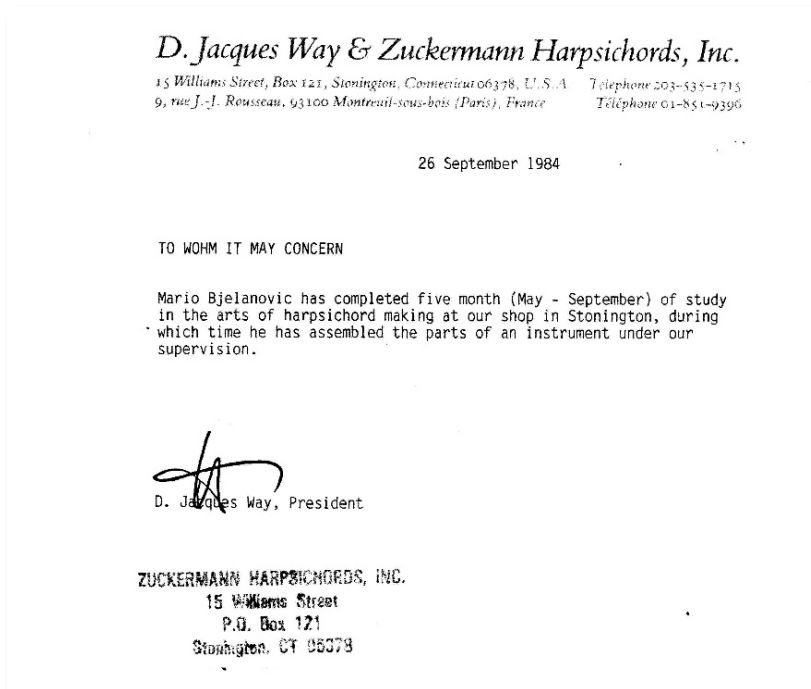
Но, свему томе претходило је Бјелановићево усавршавање најпре у рестаураторској, а потом и градитељској вештини које је започето са оргуљама. Прва знања о рестаурацији добио је од самих језуита. Као римокатолички штићеник (поседовао је уверење да може да путује и поправља оргуље), Бјелановић је обишао и пописао стање великог броја оргуља не само у црквама и катедралама Војводине, већ и на јадранском приморју, од којих је неке и поправио у складу са знањем које је тада поседовао. Првог правог учитеља имао је у Милану Мајдаку, старом градитељу-рестауратору из Загреба, са којим је радио на поправци оргуља у том граду. Усавршавање је наставио у Италији, у фабрици оргуља Густава Занина (Zanin), надамак Удина, у којој породична традиција градње и рестаурације овог инструмента сеже још од 1825. године. Бјелановићев петогодишњи боравак у Италији (1973–1978) обogaћен је одласцима са Занином у Швајцарску, Аустрију, Немачку, али и Пулу и Ријеку у Југославији, ради постављања нових или реконструкције постојећих оргуља. У Италији је, такође, стекао праксу штимовања и одржавања клавира, што ће у професионалном смислу постати његова основна делатност (клавиршTIMER у Југоконцерту, Музичкој омладини, на Факултету музичке уметности). Усавршавање у овом сегменту Марију Бјелановићу је омогућила престижна фабрика клавира Стенвеј (Steinway), чији ће званични представник постати у Југославији након проведене две године у Стенвејевој фабрици у Немачкој (Хамбург, Берлин).

Међутим, са становишта историјске интерпретације, која је и у Србији постепено постала предмет интересовања не само појединаца и ансамбала, већ и неких институција (Студентски културни центар, ФМУ), окретање Марија Бјелановића изградњи барокних инструмената са диркама, пре свега чембала, донело је највише користи покрету ране музике у Србији и додатно га унапредио. Од осамдесетих година прошлог века у београдској радионици инструмената Марија Бјелановића почела су да се праве прва чембала настала према методама неких од најбољих светских градитеља

копија историјских инструмената. Ова своја „новија“ искуства он ће демонстрирати на радионицама отвореног типа не само у Београду, већ и у другим местима тадашње Југославије, и правити чембала за потребе неких институција и музичких школа у земљи и иностранству. Боравећи у Немачкој током 1978/79. године Бјелановић се прикључио тамошњој групи рестауратора (у њој је био и познати холандски чембалиста Тон Копман којима су музеји са колекцијама старих инструмената у Берлину, Хамбургу и Франкфурту омогућили прављење копија на основу анализе оригиналних инструмената – музејских експоната. Бјелановић је у Берлину остварио више него значајне контакте са двојицом водећих градитеља чембала, Американцима Вилијамом Даудом (Dowd) и Франком Хабардом (Hubbard). Са њима, као и са другим градитељима историјских инструмената из разних земаља, учествовао је 1981. године на великом скупу у белгијском граду Брижу 1981. године, посвећеном проблематици, као и актуелним сазнањима у вези са реконструкцијом историјских чембала, али и других барокних инструмената.

Пример 31

Сертификат радионице Веј и Цукерман издат Марију Бјелановићу 1984. године



Репутација јединог српског и југословенског градитеља чембала потврђена је годину дана раније када је Бјелановићу понуђено да буде шеф атељеа за изградњу

инструментата у швајцарском месту Лајментал, надамак Базела. На позив Дејвида Веја (Way), кога је упознао на скупу у Брижу, Бјелановић 1984. године одлази у Сједињене Америчке Државе, где проводи пет месеци у чувеној фабрици чембала Цукерман (*Zuckermann Harpsichords, Inc*). Како стоји у Вејовом писму, позив Бјелановићу да посети фабрику којом руководи ради даљег усавршавања и на обострану корист, уследио је након сазнања о фантастичним резултатима које је он постигао у Југославији.

Неопходно је истаћи да је Марио Бјелановић захваљујући усавршавањима у раздобљу од десетак година усавршио концепт изградње барокног чембала у свету познат као „kit“ harpsichord (чембало „у деловима“). Своје умеће он је у Србији први пут демонстрирао током 1979. године, када је уз помоћ клавириштимера Јожефа Јанче организовао радионицу отвореног типа за заинтересоване студенте и наставнике Факултета музичке уметности у Београду. Пројекат је био остварив захваљујући љубазности Гете института који је обезбедио делове за чак два инструмента. Управо на тој радионици настала је прва копија историјског чембала у Србији, односно Југославији. Био је то једномануални инструмент фламанског типа. Ради презентације овог инструмента, након неколико месеци је одржан концерт у Студентском културном центру на којем су наступили чембалисткиње Оливера Ђурђевић, Иванка Симоновић Секви и Зорица Ћетковић (тада Миловановић).

Пример 32

Позивница за концертну презентацију прве копије историјског чембала у Југославији

STUDENTSKI KULTURNI CENTAR U BEOGRADU
KULTURNI I INFORMATIVNI CENTAR SAVEZNE REPUBLIKE NEMAČKE
FAKULTET MUZIČKE UMETNOSTI U BEOGRADU

п о з и в а ј у V a s н а
V E Č E Ć E M B A L A

које ће се одржати 8. јануара 1980. године у 20 часова у Дворани Студентског културног центра у Београду, Маршала Тита бр. 48.

Zahvaljujući inicijativi Kulturnog i informativnog centra Savezne Republike Nemačke u Beogradu, a prema mudroj i veoma korisnoj ideji gospodina Rolfa Drešera, zastupnika fabrike klavira i čembala »Steinway«, tehnički rukovodilac Jožef Jančar i saradnik Mario Bjelanović, koristeći materijal nabavljen u Saveznoj Republici Nemačkoj, u ovoj godini uspešno su obavili posao oko izgradnje jedne kopije flamanskog čembala iz XVII veka.

Ovaj instrument prvi put je izgrađen u našoj zemlji, a večeras će ljubiteljima ovog instrumenta biti prikazan proces njegove izgradnje, a takođe na njemu će biti izveden i kraći umetnički program.

U programu učestvuju:

*Olivera Đurđević
Ivanka Simonović — Sekvi
Zorica Milovanović*

Изнаенађујуће је да ова, иначе добра копија првог историјског инструмента са диркама у Србији, није остала тамо где је и настала, на ФМУ, макар за потребе катедре за камерну музику (студије чембала ће отпочети пет година касније), иако га је Гете институт уступио као врсту поклона. Након вишегодишњег таворења у сали Коларчеве задужбине, где је подлегао потпуној небризи, градитељ је инструмент пренео у свој дом. Као што ће бити расветљено ниже у раду, услед недовољне заинтересованости за историјски информисано извођаштво, наставници са клавирског, тј Одсека за чембало, нису у то време били наклоњени копијама историјских инструмената, сматрајући чембало с почетка 20. века (хибридни инструменти са педалима и другим клавирским елементима какав су поседовали на факултету) адекватнијим и лакшим за свирање. Прва копија историјског чембала, која ће такође бити израђена у радионици Бјелановић (Кристијан Бјелановић), стићи ће на ФМУ тек након двадесет година.

Марио Бјелановић је одржавао мајсторске радионице и у другим местима, од којих је најзначајнији Грожњан у Истри, у коме су семинаре и концерте, у организацији Музичке омладине Југославије, имали неки од најпознатијих светских уметника из света ране музике. У Грожњану су деловали и неки инострани градитељи, међу њима и Роберт Хадавеј (Hadaaway), британски мајстор за средњовековну и ренесансну харфу. У овом месту, Бјелановић је током више година израдио ренесансне инструменте вирцинал и регал, као и једно барокно чембало. Бјелановићеве инструменте поседују и неки домаћи уметници (Светлана Стојановић Кутлача), међутим, већи број се данас налази ван Србије: у музичким школама у Дубровнику и Пули, затим у Грожњану, Љубљани, Марибору, као и у Немачкој. Неке од тих инструмената користили су на својим концертима познати европски ансамбли за барокну музику Музика антика из Келна, Хармонични врт, Расветале уметности,

Музички семинар (Musica Antiqua Köln, Il Giardino armonico, Les Arts Florissans, Il Seminario musicale).

Историјски инструменти које је дуги низ година израђивао Марио Бјелановић нису познати широј јавности у Србији, чак ни музичкој. Сматрајући да је неопходно популарисати ове инструменте, као и читав концепт изградње и рестаурације старих инструмената, нарочито међу млађом (музичко-школском популацијом), Бјелановић је годинама настојао да у Београду оснује музеј старих инструмената, који би макар делимично подсећао на музеје које је видео у свету.⁵⁹⁴ Сматрао је да би у таквим музејима едукација могла бити употпуњена ангажовањем свих расположивих домаћих „снага“ ране музике, који би у таквом једном простору имали могућност континуираног концертирања. Како до реализације те идеје није дошло до данас, Бјелановић је у оквиру београдског Фестивала чембала, направио три изложбе својих инструмената у павиљону „Цвијета Зузорић“.⁵⁹⁵ Тако су поред слушања, посетиоци концерата могли да виде и ближе се упознају са историјским инструментима које је Бјелановић уврстио у изложбу. Осим инструмената које је лично израдио (портатив оргуље, два клавикорда, неколико спинета, хармонијум, сви типови чембала, укључујући и велики двомануални франко-фламмански инструмент), на поменутих изложбама показани су и неки други стари инструменти, туђе изградње, у поседу нашег градитеља. Изложбе у оквиру Фестивала чембала, као и неке друге, Бјелановић је организовао у складу са обавезама које је имао као члан УЛУПУДУС-а.

⁵⁹⁴ Бјелановић наводи да су мање музеје овог типа поседовали градови Птуј у Словенији и Загреб у Хрватској, док је извесну колекцију традиционалних српских инструмената на ФМУ сачинио проф. Драгослав Девећ.

⁵⁹⁵ Овај фестивал у организацији Културног центра Београда покренут је управо на иницијативу Марија Бјелановића.

Програм 33

Концертна промоција чѐмбала градитеља Марија Бјелановића у Црној Гори

Narodni muzej Crne Gore
Ministarstvo kulture Republike Crne Gore
Sekretarijat za razvoj Republike Crne Gore

organizuju

Novogodišnji koncert rane muzike

"MUZIČKA GOZBA"

Dvorska muzika srednjeg veka, renesanse i baroka

* * *

Koncert - promocija čembala
graditelja Marija BJELANOVIĆA:
kopija flamanskog dvomanualnog čembala po Ruckers-u

* * *

Svetlana STOJANOVIĆ, čembalo
Vera ZLOKOVIĆ, vokalni umetnik
Darko KARAJIĆ, lauta
Ljubomir DIMITRIJEVIĆ, flauta

Plavi dvorac
Cetinje
Subota, 27.12.1997.g., 20^h

Иако делатност градитеља историјских инструмената Марија Бјелановића није подстакла веће интересовање музичких кругова у Србији за рану музику, нити самих музичара за историјску интерпретацију, покрет за рану музику у Србији је његовим немерљивим доприносом постао елитан. Захваљујући Бјелановићу, Србија је пре многих земаља у окружењу (па и неких европских у којима је барокна музика била део традиције), показала заинтересованост за промовисање европске старе музике и инструмената, а у складу с тим и опредељење за адекватну извођачку праксу.

10. НОВЕ ИНИЦИЈАТИВЕ – ЗАЛОГ ЗА БУДУЋНОСТ

Да је рана музика почетком 21. века ушла у нову еру афирмације говори проглашење (увођење) европског дана ране музике од стране Европског парламента 2013. године. Циљ овакве иницијативе је додатно очување и унапређење европске музичке баштине.⁵⁹⁶ Од тада, готово сви европски конзерваторијуми и музичке академије обележавају овај дан (21. март) предавањима, концертима, изложбама и другим манифестацијама. Са друге стране, комуникације путем интернета које су на глобалном плану достигле вртоглав ниво, омогућиле су изузетно брз проток информација, па тако и оних у домену музике и извођаштва. Захваљујући телевизијским каналима који емитују класичну музику историјска интерпретација је у новије време постала глобални феномен. Нову актуелизацију раној музици донело је њено блиско повезивање са традиционалном и тзв. светском музиком (*world music*). У бујању најразличитијих видова музичког изражавања, при сталној потреби тржишта за новим, оригиналним музицирањем, најновији покушаји блиског прожимања ране и традиционалне музике даје занимљиве резултате. И много раније уочена блискост музике преткласичних епоха са етномузикологијом у новије време је актуелизирана потребом модерних слушалаца за другачијом, егзотичном музиком (нпр. латиноамеричком или блискоисточном), која се неретко изводи у импровизаторском маниру, на народним (историјским) инструментима, или стилем певања лишеног сваког академизма. Чини се да је на тај начин и сам концепт историјске интерпретације ране музике – као својеврсна алтернатива музичком мејнстриму – задобио бољу рецепцију код ширег слушалаштва.

Почетак новог века донео је можда недовољно видљиве, међутим, у суштинском смислу, значајне нове импулсе српској „раномузичкој“ сцени. Након осамостаљивања Србије, чему су претходиле године санкција и сукоба, на делу је ново приближавање Европи. Визна либерализација омогућила је лакше кретање, између осталог, и студената музике који лакше него раније одлазе на студије или стручна усавршавања у различите европске земље. Оваква оријентација државе, чини се, додатно убрзава асимилацију европских вредности, што је у домену ране музике видљиво на примеру увођења манифестације Дани старе музике на ФМУ, практично одмах након званичног проглашења у Европском парламенту. Прве три манифестације

⁵⁹⁶ <http://rema-ecmn.net/-Journee/Europeenne-de-Musique>

организоване су скромним панел-дискусијама у оквиру округлог стола на којем су говорили наставници катедре за чембало (у својству домаћина) и неколицина афирмисаних домаћих уметника у домену историјске интерпретације. Они, као и студенти Факултета, партиципирали су на концертима који су организовани у оквиру ове манифестације.

Пример 34

Дани старе музике на ФМУ



Универзитет уметности у Београду
Факултет музичке уметности
Reseau Européen de Musique Ancienne

ДАНИ СТАРЕ МУЗИКЕ НА ФМУ 2015
– У СУСРЕТ ТРЕЋЕМ ЕВРОПСКОМ ДАНУ СТАРЕ МУЗИКЕ –

Програм манифестације
20. 03. 2015.

**ОБЕЛЕЖАВАЊЕ 330 ГОДИНА ОД РОЂЕЊА КОМПОЗИТОРА
ДОМЕНИКА СКАРЛАТИЈА**

19. 00ч Предавање Утицај шпанског фолклора на стваралаштво Доменика
Скарлатија, аутор Софија Перовић (Мала сала ФМУ)

20. 00ч Концерт На шпанском двору,
Софија Перовић – чембало (Велика сала ФМУ)

21. 03. 2015.

ПРОСЛАВА ТРЕЋЕГ ЕВРОПСКОГ ДАНА СТАРЕ МУЗИКЕ НА ФМУ

12. 00ч Поздрав организатора (Мала сала ФМУ)

12. 30ч Панел дискусија Историјска интерпретација или историјска
информација? – у потрази за начинима извођења старе музике
(Мала сала ФМУ)

20. 00ч Концерт *Musica Poliinstrumentalis* – музика за ансамбле и
солисте, у организацији Полиинструменталне катедре ФМУ
(Велика сала ФМУ)

–улаз на све програме слободан–

БАРОКНЕ ВЕЧЕРИ НА ФМУ

Ансамбл Anonimus 4

Karolina Bäter, flauta
Predrag Đoković, kontratenor
Srđan Stanić, viola da gamba
Darko Karajić, lauta

PROGRAM

G. Frescobaldi - *Se L'aura Spira*
J. H. Kapsberger - *A Vrilla mia / O Fronte serena*
Anonymus - *Faronells Ground (La Folia)*
G. F. Händel - *Nel dolce tempo*
J. H. Kapsberger - *Alma mia / Gio' risi*
Anonymus - *Italian Ground*
A. Piccinini - *Chiaccona*
C. Monteverdi - *Si dolce e il tormento*
Anonymus - *Pauls Steeple*
G. F. Händel - *Mi palpita il cor*

Петак, 29. март 2013. у 20:00
Факултет музичке уметности у Београду
соба 14

У Србији је гледаност телевизијских канала са класичном музиком (Digital, Mezzo) на неочекивано високом нивоу, што значи да су концерти ране музике на историјским инструментима, извођени од стране врхунских светских ансамбала и солиста постали доступни ширем аудиторијуму гледаоца. Заиста, ко је могао да претпостави да ћемо готово свакодневно моћи да гледамо заборављене или мало познате опере Кавалија, Монтевердија, Скарлатија или Лилија, у којима бриљирају најчешће млади певачи – контратенори, фалсетисти, контраалтови. Ни Радио Београд не заостаје. Услед могућности понуде и размене концерата у оквиру европске радиодифузне мреже, музички посленици програма ове куће нам у оквиру постојећих емисије класичне музике („Висине“, „Аутограм“, „Како слушати музику“, „Време

музике“) све чешће емитују барокну музику изведену од стране ансамбала са историјским инструментима. У оквиру трећег програма Радија установљене су тематске емисије „Мајстори барока“ и „Из старих ризница“ које емитују концерте ране музике са многобројних европских фестивала. Истиче се емисија другог програма Радио Београда „Антикотека“ (од 2014), посвећена раној музици, коју уређује и води Бојана Жижић. Ауторка у емисији не само што пружа детаљне информације о композиторима, делима која се емитују и ансамблима који их изводе, већ појашњава најновије интерпретативне стандарде историјски информисане извођачке праксе. Одређене емисије су посвећене појединим историјским инструментима, начинима изградње копија у данашње време уз представљање најзначајнијих светским интерпретатора на тим инструментима.

Појављују се нови ансамбли и солисти од којих су неки започели своје школовање на Одсеку за рану музику у музичкој школи „Јосип Славенски“ (Флауто долче). Након стручних семинара које је на овом одсеку, као и на ФМУ у двехиљадитим водио барокни виолиниста Предраг Нововић, основан је ансамбл Београдски барок, док је лаутиста и професор Факултета Дарко Карајић покренуо рад свог ансамбла Анонимус. Уочава се све веће присуство српских уметника-повратника коју су се својим радом афирмисали у иностранству (Госта, Мијановић). Одлична блок флаутисткиња немачко-српског порекла Каролина Бетер (Bäter) је на ползу српске „раномузичке“ сцене изабрала Београд за своје пребивалиште. То се, такође, односи на бразилску флаутисткињу Меилу Томе која је у Новом Саду 2011. године покренула Војвођанско удружење за рану музику (VEMA). Следеће године у организацији овог удружења, у Новом Саду је започео Војвођански фестивал ране музике – „Дани барокне музике“.⁵⁹⁷

⁵⁹⁷ <http://vema.jimdo.com>

Пример 35

Дани барокне музике у Новом Саду



Најдрагоценије нове иницијативе у домену извођења ране музике у Србији долазе од диригента, чембалисте и певача Предрага Госте. Разнолике активности едукативно-концертног усмерења које је овај уметник реализовао у сопственој организацији (Студио за рану музику), указале су да у том погледу Београд може да парира много већим и, у културном погледу, много богатијим европским градовима. На Београдском фестивалу ране музике последњих година све чешће је наступао његов амерички ансамбл Њу Тринити барок, чији поједини чланови су својим искуством помогли да се оснује сличан српски ансамбл (Београдски барокни солисти). У нешто проширеном саставу овај ансамбл ће „изнети“ три барокне опере, које ће дириговати Предраг Госта. Он је у ту сврху начинио озбиљна улагања у инструментаријум. Купио је већи број копија историјских инструмената – осам барокних виолина са гудалима (од којих је једна Амати – оригинални инструмент из 18. века), једну барокну виолу, једномануално италијанско чембало, портатив оргуље, две барокне обое, две природне хорне, један барокни фагот и барокне тимпане. Будући да свирање на неким од ових инструмената захтева висок ниво специјализације, Госта повремено ангажује стране музичаре. Чини се драгоценим што он охрабрује и домаће музичаре да се заинтересују за неки од поменутих инструмената. Извесни београдски музичари партиципирају у

оркестру тако што на сопственим инструментима (виолончела, контрабас), металне жице замене цревним, какве користе барокни инструменти.

Један број музичара за свирање у барокном оркестру Госта је регрутовао на мајсторским радионицама, тј. курсевима који су покренути са циљем да се млађе генерације едукују у домену историјске интерпретације, а који се од 2013. године у континуитету одржавају под именом Барокна академија.⁵⁹⁸ Предраг Госта је ове едукативне семинаре организује у сарадњи са Маријаном Мијановић, певачицом (контраалт) српског порекла која је на европској оперској сцени направила велики продор управо као солиста у барокним операма. Академија, дакле, делује као место где млади певачи и инструменталисти стичу одређену врсту специјализације (свака академија се завршава јавним концертом), са тенденцијом да прерасте у институцију вишег нивоа која би пружала могућност комплексног образовања у области историјски информисане извођачке праксе.

Барокне академије су тесно повезане са оперским продукцијама које су под уметничким вођством Предрага Госте реализоване у Београду, и то у пуном позоришном капацитету. Како је већ помињано, најпре је на 8. Фестивалу ране музике 2013, године изведена Перслова опера *Дидона и Енеј* и то на великој сцени Народног позоришта у Београду. Солисти су били домаћи певачи од којих неки на школовању у иностранству. Следеће године Госта се определио за Монтевердија, па је у оквиру 9. Фестивала ране музике изведена опера *Крунисање Понеје*. Продукцији у земунском Мадленијануму су се придружили овог пута и неки инострани уметници, како међу певачима, тако и инструменталистима (Италија, Бугарска, Немачка), јер је то наметала (у сваком погледу) захтевна интерпретација Монтевердијеве музике. Коначно, Студио за рану музику и Нова београдска опера Предрага Госте су у сарадњи са Мадленијанумом 2015. године извели Хендлову оперу *Орландо*. О значају извођења овог Хендловог оперског дела свакако говори податак да је последњи пут једна његова опера у Београду постављена давне 1969. године (*Јулије Цезар*). У самој продукцији партиципирало је неколико страних музичара, као и редитељ. И припреми све три опере са певачима је радила Маријана Мијановић која је тиме направила искорак у сопственој уметничкој каријери.

⁵⁹⁸ [http:// www.belgradebaroqueacademy.com](http://www.belgradebaroqueacademy.com)

Битно је нагласити да је пројектима Предрага Госте, као и његовим концертима барокне музике, у Србији начињен баланс у репертоарском смислу, будући да је средњовековна и ренесансна музика – коју су на задовољавајућем нивоу изводили првобитни београдски ансамбли – деценијама доминирала српском „раномузичком“ сценом. Ако се узме у обзир да је своја прва искуства и сазнања о извођењу ране музике Госта имао у контакту са поменутиим ансамблима, посебно као оснивач Студија за рану музику, односно координатор њихових наступа на Фестивалу ране музике, с правом се може закључити да његове изузетно вредне иницијативе за унапређење српског покрета за рану музику представљају продужетак рада и континуитет амбициозних тежњи прве генерације српских „раномузичара“. Иако има још доста простора за унапређење извођачке праксе,⁵⁹⁹ чини се да је појава нових ансамбала, солиста, удружења и фестивала ране музике увела Србију у нову, динамичнију фазу интерпретације ране музике.

⁵⁹⁹ Иако у Хрватској рана музика данас наизглед има бољи статус него у Србији, анализе тамошњих стручњака указују да у тој области тек предстоје озбиљније промене. Назиру се и паралеле са дешавањима у Србији. „I iako do danas nije stvorena kritična masa šire publike, tržišta i profesionalnog okruženja koje bi bilo osjetljivo na povijesno osviješteno izvođenje ili autentične izvedbe rane glazbe, a kamoli na njene nijanse. I iako ovdje do danas ne postoji ni jedna institucija u kojoj bi se takva znanja mogla steći, ne može se reći da se baš ništa nije promijenilo, samo te promjene nisu sustavne i nisu dio sustava – onedavno se mladi glazbenici vraćaju iz inozemstva sa školovanja na ovakvim studijima, u Zagrebu je osnovan Hrvatski barokni orkestar koji se pokušava baviti glazbom 17. i 18. stoljeća na «autentičan» način, već više od deset godina upravo u Varaždinu djeluje ljetna škola barokne glazbe i plesa Aestas musica koju vode ugledni specijalisti za ranu glazbu, profesori na Kraljevskoj akademiji u Londonu, a uskoro će se ovdje u Varaždinu organizirati visokoškolski glazbeni studij koji će uključivati i odjel za ranu glazbu“. Види Nataša Maričić: „Izvodilačka praksa na Varaždinskim baroknim večerima“, *Radovi Zavoda za znanstveni rad*, HAZU Varaždin, br. 21, 2010, 45. (www.cceol.com)

ЗАКЉУЧАК

Полазећи од становишта да је Србија током 20. века подражавала и неговала различите видове и правце европске музике, као и чињенице да је кроз одређене модалитете европски покрет за рану музику био присутан у различитим дискурсима уметничке музике у Србији, наметнула се потреба научно-аналитичке процене деловања српских музичара и ансамбала у области ране музике, посебно у оквиру историјски информисаног извођаштва. С обзиром на то да овај тип истраживања до сада није рађен, у дисертацији *Утицај европског покрета за рану музику на извођачку праксу у Србији* је постављена теоријска платформа са начелима (данас у свету општеприхваћеног) концепта историјског извођаштва на основу стручне литературе објављене на енглеском језику која је послужила као основа за критичко сагледавање појава и процеса у оквиру покрета за рану музику у Србији. Сходно томе, дисертација је подељена у два дела.

Први део рада садржи два поглавља. У првом је начињен осврт на историјат, развој и основна начела покрета за рану музику у његовом изворном, европском контексту, што је постигнуто разматрањем основне аргументације покрета, затим суочавањем ставова музичара 19. и 20. века, сагледавањем нових извођачких стандарда у оквиру растућег концепта историјске интерпретације и увидом у неретко супротстављене ставове музичара и музиколога. Испитан је степен заступљености преткласичног репертоара у оквиру *мејнстрим* токова уметничке музике у Европи и указано на допринос институционализације и професионализације покрета за рану музику. Резултати овакве систематизације усмерени су на разматрање данас актуелних питања извођачке праксе специфично у домену ране западне музике. Као што је указано, актуелизацијом преткласичних музичких епоха и аутентичних видова интерпретације, у Европи је током 20. века дошло до снажне афирмације покрета за рану музику који не само што је на концертне подијуме вратио многа заборављена музичка дела, већ је у значајној мери утицао на стваралаштво и тенденције композитора у креирању нових праваца у музици. Будући да су „у периоду након Баха” питања извођачке праксе у знатној мери нестала пред специфичним упутствима композитора који су јасно прецизирали своје намере, европски покрет за рану музику се у 20. веку профилисао као израз модерних музичких тежњи у сврху реконструкције преткласичне извођачке праксе. Иако је покрет за рану музику артикулисан почетком

20. века, њега су стидљиво најавили неки музичари и композитори из ере романтизма. Најзначајнији моменат у циљу реafirмације старије европске музике представља легендарно извођење Бахове *Пасије по Матеју* у Лајпцигу 1829. године од стране Феликса Менделсона које је већ тада оцењено као „отварање капије дуго затвореног храма.“ Већина релевантних извора указује да „историјски концерти“, који су повремено организовани у музичким престоницама Европе, нису подражавали аутентичну преткласичну извођачку праксу. Музичари у романтизму нису хтели да се лише модерних инструмената приликом извођења дела ране музике и повратак на претече је био незамислив. Насупрот схватањима романтичара, музичари-извођачи 20. века су се у континуираном процесу, који је кулминирао у другој половини века, окренули интерпретирању ране музике на основу сачуваних трактата и аутентичних докумената. Инсистирање на историцизму у контексту интерпретације довело је до артикулисања тзв. историјски информисаног извођаштва, што се сматра круном европског покрета за рану музику. Овај интерпретативни концепт се данас увелико примењује и на тумачење дела класичне епохе и раног романтизма, а односи се на различита питања извођаштва – од учешћа копија историјских инструмената (тј. претеча модерних инструмената чија „несавршеност“ се у датом контексту сматра предношћу) – до консултовања не само музичких, већ и осталих релевантних извора који могу допринети историјски верној интерпретацији једног музичког дела. Временом су музичари-интерпретатори и музиколози (чија је сарадња током прошлог века по питању историјског извођаштва често била у дисонантним тоновима) дошли до становишта да су историјске информације само полазне претпоставке, те да успешну интерпретацију једног преткласичног музичког дела – као у осталом и било ког другог – може да оствари једино музичар својом креативном уметничком инвенцијом. Стога је указано на значај одређења музиколога Џозефа Кермана, који је истакао да је историјско извођаштво у суштини активност ума а не само сет одговарајућих техника које се односе на арбитарно неограничено тело ране музике.

У другом поглављу првог дела рада анализирани су елементи стилова и извођаштва који се односе на музику средњег века, ренесансе и барока и то према типу репертоара (духовна, световна, инструментална музика). Увидом у актуелне интерпретативне стандарде и иновативне поступке неких од најзначајнијих европских и америчких ансамбала, солиста и диригената испитан је профил савремених интерпретација дела ране музике који је остварен управо у контексту историјске

информисаности. Процењивање интерпретација **средњовековне** музике на основу сведочења и искустава еминентних извођача имало је за циљ да укаже на неопходност иновативног поступка у тумачењу оригиналних списа с обзиром на изостанак извора о томе како је музика у средњем веку извођена. Сумирањем резултата истраживања могуће је указати на неке најважније аспекте. У недостатку доказа о томе како је звучало појање савремени интерпретатори прибегавају различитим експериментима. Најзначајнији је познат под појмом *укрштање (crossover)*. Он у суштини представља комбинацију два различита, понекад веома удаљена музичка стила, што неретко значи тотално присвајање другог идентитета, или бар равноправну замену идентитета, које заправо као такве готово и нема. У настојању да реконструише ране римске и миланске црквене напеве Марсел Пере је изабрао да сарађује са Ликургосом Ангелопулосом, како би „оживео“ овај вид литургијског репертоара. У вези с тим, Иван Муди је закључио да је византијски идентитет потпуно присвојен од стране ансамбла Органум. Други уметници све чешће ангажују црквене појце без стандардне вокалне технике или певаче традиционалне музике из Бугарске, Турске и других источних земаља. Очигледно, по среди је трагање за адекватном експресивношћу која се не сме градити на елементима као што су рубато или вибрато, карактеристичним за касније епохе, јер је естетика средњовековне музике далеко од било каквог артизма новијег типа, у којем је свака врста оригиналности и уметничког каприса добродошла. Средњовековна, пак, световна поезија пуна је симбола које морају разумети модерни извођачи, паралелно са радом на техници извођења. Њихова пажња мора бити усмерена на версификацију, модусе, као и темпо, динамику, метрику, изговор, вокалну технику, орнаментацију са импровизацијом и свакако ритам. Учешће инструмената у вокалној музици уметници различито тумаче. Неки од ових проблема нису решиви, и то су најчешће питање ауторства, датума, али и учешће инструмената. У раду је посебно наглашено да је за остварење историјске интерпретације важан аутентични изговор старих језика, будући да су од средњег века до данас готово сви европски језици претрпели трансформације мањег или већег степена. Мада међу научницима постоје неслагања око нивоа заступљености оријенталних примеса у средњовековним песмама и играма, неки извођачи су у интерпретације увели источњачке инструменти, односно оријентални начин свирања, донекле и певања, и допринели да то постане незаобилазни део модерне праксе извођења западних средњовековних песама.

Фокус истраживања у домену интерпретације **ренесансне** музике на основу историјских података био је усмерен на питања као што су: величина и састав вокалних ансамбала, могућност транспозиције оригиналног тоналитета, учешће инструмената, и ка можда најтежем – питању динамике, као и темпа, артикулација, начина украшавања. Што се састава извођачких тела тиче, данас се неретко прибегава савременом начину формирања хорова, уз партиципацију женских певача, иако су у време ренесансе сви хорови били једнородни, тачније мушки. Указано је на то да, упркос томе што је на основу проучавања доступних извора о певању хорова у 16. веку недвосмислено потврђена оваква извођачка пракса, већина интерпретатора сматра да дословно подражавање вокалне праксе из времена Палестрине данас не би било пожељно. Њихова пажња јесте усмерена и на правилно тумачење манускрипата. То се, између осталог, односи на тумачење незаписаних предзнака у тексту која се звала *musica ficta* („фиктивна музика“). Певачи су вероватно морали имати предзнање о томе када употребити повисилицу, односно снизилицу, које иначе нису прибележене, управо зато што се такво знање подразумевало.

Питање учешћа инструмената у црквеним композицијама средњег века и ренесансе није јасно назначено у манускриптима и за данашње интерпретаторе то је питање личног укуса. Могуће је, дакле, један ренесансни мотет, или псалме, изводити како *a cappella*, тако и уз инструменталну пратњу, тако што се једна или више деоница замењују инструментима. За разлику од сакралне музике, намењене свим слојевима друштва, мадригали су били ексклузивитет аристократије и уског круга интелектуалаца који су их неретко и сами певали. Због тога преовладава мишљење да мадригали нису певани хорски, већ по један певач у деоници, онако како то данас чине професионални ансамбли. Мадригале данас изводе певачи са добром контролом гласа, али свакако не преволуминозним којим се граде каријере у свету романтичне опере. Водећи интерпретатора мадригалске музике нашег времена слажу се да највећи приоритет лежи у тумачењу самих речи. Указано је на значај интерпретаторске позиције Риналда Алесандринија који је предочио да пре него што почне да се вежба музика, мора најпре да се уради огроман посао око „театрализације“ самог текста. Мадригал је водио развоју ране опере па су се у складу с тим развили нови видови извођаштва. Нови вид артикулације код певача, на пример, подразумевао је портато, рубато, трилере и све остало што се доводи у везу са каснијим стиловима певања. Што се тиче инструменталне праксе, полазиште се налази у Фрескобалдијевом сведочанству

да је импровизација била доминантан стил инструменталне музике ренесансе. Данас је познато да су музичари у ренесанси додавали импровизације скоро свим делима. Чини се да је кључно за импровизацију то да уметници, исказујући висок ниво неопходне слободе, остану у границама стила.

Савремени интерпретативни стандарди у домену **барокне** музике су у дисертацији анализирани кроз сегменте који се тичу улоге нотних издања, састава ансамбала и руковођења, третмана континуо секције, и других питања стила. Реплике историјских инструмента у интерпретацији барокне музике донеле су сасвим нови акустички угођај. Барокни концепт музичког изражавања заснован на афектима – моралног или емоционалног стања попут туге, мржње, љубави, радости или сумње – произишао је из асоцијације реторике и музике који се доводи у везу са италијанском монодијом. Историјски приступ интерпретацији дела барокне музике подразумева деликатан однос према детаљима у партитури, музичким мотивима, артикулацији, украсима. Овакав приступ је тесно повезан са једним другим, врло важним елементом епохе барока – реториком. У наше време, познавање теорије афеката и реторике у музици 18. века није својствено ни извођачима нити просечном слушаоцу на концерту. На основу сачуваних докумената и визуелних представа у новије време су вођене различите дебате о саставу оркестара, величини и родном идентитету хорава, улоге, као и места диригента приликом руковођења, итд. Аутентичну праксу из доба барока – која је подразумевала не само варирајући број инструмената у оркестру (неретко по један у деоници), већ и замену појединих инструмената сличним, доступним еквивалентима – данас настоје да установе многобројни ансамбли и оркестри. Сматра се прихватљивим да буду коришћени и модерни гудачки инструменти (у недостатку копија оригинала) када уместо челичних поставе цревне жице какве су коришћене у време поменуто епохе. Док једни сматрају да је минималан број певача у Баховим пасијама 12 до 16 (Копман), други износе доказе по којима у Баховим пасијама није певало више од 8 певача (по 4 у сваком хору) дакле, по један певач у деоници (Рифкин). Диригент Филип Херевегхе појашњава да успех лежи у тражењу баланса. Сматрајући да је данас немогуће реконструисати звук какав су пре три века творили дечаци пре мутације, он се опредељује за мешовити хор са женским гласовима. Херевегхе је, такође, мишљења да класични диригенти код барокног репертоара треба да забораве на своју технику и не користе је приликом дириговања јер, по њему, то убија суштину у музици.

Данас постоји неколико приступа солистичком певању барокног репертоара и они су базирани на сазнању да је у том периоду било више фаза развоја. Композитори касне ренесансе, односно раног барока, писали су музику са брзим пасажима које су певачи могли да изводе једино лако глоталном артикулацијом на меком непцу. Писци 18. века су указивали на естетику по којој је певач пре свега цењен због могућности промене боје и звука у свом гласу у сврху тумачења речи у тексту. Истраживање о стилевима и интерпретативним стандардима музике средњег века, ренесансе и барока у овом раду недвосмислено је указало на исправност става Виљема Кристија по коме је успех у овој области могуће остварити једино кроз неопходну специјализацију која се не односи само на технику свирања или певања, већ која подразумева увид у ширу естетику уметности 17. и 18. века чији је музика била неодвојиви део.

У другом делу дисертације истраживање се односило на присуство европског покрета за рану музику у Србији (Југославији) и спроведено је у оквиру осам поглавља. Анализирани су различити сегменти овога покрета у Србији, као и специфичности које се односе на појаву ансамбала и солиста, њихов статус у друштву, процену њихових интерпретација, залагање за институционално признање и, изнад свега, објективно вредновање њиховог доприноса културној средини у којој су деловали.

У поглављу Отварање српских ансамбала и солиста према репертоару ране европске музике, испитан је ниво заступљености концерата са преткласичним репертоаром у укупном концертном животу Београда између два светска рата, док је на основу написа и критика разјашњено питање стила у интерпретацијама. Присуство концерата барокне музике доводи се у везу са интернационализацијом уметничко-извођачке праксе у Краљевини СХС, потом Краљевини Југославији, односно са унапређењем интерпретативних стандарда, што је постигнуто квалитетима домаћих уметника који су се школовали на угледним европским музичким академијама и конзерваторијумима. Издвојена су тројица музичара који на изванредан начин представљају пионире покрета за рану музику у Србији. Кости Манојловићу, Милоју Милојевићу и Емилу Хајеку (Чеху са пребивалиштем у Београду) рана музика није била област ужег уметничког деловања (као што у то време није била ни музичарима сличног профила у Европи), али су они у свом времену показали најбоље разумевање европске идеје о афирмацији ране музике и презентовали је како кроз концерте и предавања, тако и писаном речју. Њихов превасходни циљ је био едукација престоничке публике и у том смислу ваља вредновати оно што су учинили у домену

ране музике. Интерпретативни стандарди су, ипак, били у другом плану. Прашки ђак, Емил Хајек – чији је радни дан по узору на велике пијанисте 19. и 20. века започињао Баховим фугама – први је у Србији скренуо пажњу на неопходност специфичног приступа интерпретацији барокне музике, што је била последица његове добре упућености у европски покрет за рану музику, односно процесе који су се у том оквиру одвијали. Врло добро му је, наиме, био познат рад водеће чембалисткиње тога доба Ванде Ландовске о чему је говорио у својим емисијама на Радио Београду. Хајек ипак велики број концерата барокне музике који се одржао у Београду између два светска рата, није довео у везу са примером Ландовске, тј. новим европским тенденцијама у начину извођења барокне музике (касније названим историјска интерпретација). Он је очигледно правио јасну разлику између историјске интерпретације и „традиционалног“ извођења барокне музике. Овим је Емил Хајек актуелизовао осетљиво питање стила којим је барокни репертоар у његово време извођен у Београду. Извесно је да се није радило о специјализацији ране музике у данашњем смислу, и мада је интерпретација овог репертоара подразумевала одређену стилску специфичност – у то време диригенти су у Европи почели да интерпретирају дела ране музике на основу естетских норми неокласичара – суштински, барокна музика није извођена другачије од оне из епоха које су уследиле после њега. Анализа написа је показала да су српски критичари имали подељено мишљење о интерпретацијама. Док су једни говорили да су стилске, други су, попут Павла Стефановића, сматрали да су „тешкоће нашег живог односа са делима барокних мајстора очигледне.“ Са данашње тачке гледишта, готово сва та извођења су била нестилска – као уосталом и у она у европским земљама – нарочито због изостанка историјских инструмената.

У поглављу Рана музика у оквиру културне политике Социјалистичке Југославије разматране су околности и прилике у којима су југословенски музичари и институције почели да усвајају принципе историјске интерпретације. Статус ране музике у Србији, Хрватској и Словенији није био исти, због чега су манифестације са овим програмским усмерењем у тим републикама биле различитог интензитета, саобразно локалним приликама и могућностима у домену политике, културе и економије. Истраживање је показало да је повољну климу за присуство и пропагирање тог покрета у Југославији на посредан начин обезбедила сама држава чија је званична културна политика, након изласка из совјетске сфере политичког утицаја, била доминантно окренута Западу. То што рана музика на тлу Југославије постаје предмет

истраживања управо у времену пропагирања авангардног стваралаштва говори о ширини и креативности државног културног модела у којем је било могуће афирмисати сасвим различита уметничка стремљења. Афирмацији ране музике погодовала је отвореност тадашње државе, велике могућности доласка иностраних уметника, куповине или поручивања копија историјских инструмената, као и одлажења на семинаре и курсеве за рану музику у различите западноевропске земље. Ипак, прихватање нових тенденција у домену извођења ране музике је у различитим деловима земље имало другачију позадину. Док се у Словенији и Хрватској (ре)откривање стваралаштва композитора који су у периоду од 16. до 18. века стварали на тлу ових двеју држава готово по правилу одвијало у контексту туристичко-економског подизања локалних регија и њихових културних посебности, афирмација ове музике у Србији је пре свега била последица креативности групе младих београдских музичара окупљених у ансамблу Ренесанс који су тежили да представе стару музику и то на начин који до тада није практикован. Упркос релативно брзо освојеној популарности у Београду, па и шире, њихов свет ране музике у Србији никада није достигао ниво институционалне подршке какву су и Хрватска и Словенија обезбедиле својим ансамблима и фестивалима ране музике. Србија је међу ретким земљама, ако не и једина, која је без партиципације у европском (рано)музичком наслеђу, практично већ од прве деценије појаве модерног покрета ране музике у Европи током седме деценије 20. века остварила завидан ниво активности у домену историјске интерпретације. Почетак овог процеса, како је истакнуто, везује се за појаву ансамбла Ренесанс 1969. године. С обзиром на то да у Србији до тада није било сличног ансамбла, као и да концепт историјски информисаног извођаштва није био познат, идеја интерпретације музике средњег века и ренесансе на историјским инструментима имала је револуционаран карактер са далекосежним импликацијама. Студентски културни центар, који је организовао своје пројекте и активности преваходно за потребе студената, тј., како је то у програмом рада ове установе било дефинисано, у сврху „дидактичко-естетског подизања нивоа музичке културе студентске публике“, био је прва институција која је исказала интересовање за извођење ране западноевропске музике у Београду. Истраживање архиве ове институције показало је да су нарочито током седамдесетих година наступили значајни ансамбли и солисти за рану музику из Европе, изводећи преваходно музику средњег века и ренесансе.

Социјалистичка Република Хрватска је међу свим југословенских република била предводница у погледу организовања и подизања музичких манифестација на фестивалски ниво. О томе свакако сведоче Дубровачке љетне игре (1950), задарске Музичке вечери у Донату (1961), као и Вараждинске барокне вечери (1970), фестивали на којима је рана музика била видно заступљена. Оснивање ових културних манифестација било је у складу са политичким отварањем земље и добро осмишљеном културном политиком којом је Хрватска настојала да оживи своју пребогату културну баштину у приморју (аутентичне урбанистичке целине, сакрални објекти, ликовна уметност, ризнице и библиотеке са значајном архивском грађом), али и у хрватској барокној престоници – Вараждину. Задарски фестивал је у периоду од 1975. године до 1990, када је постојао огранак за рану музику, био светска дестинација „раномузичара“. Музиколошка истраживања у вези са овим фестивалима нису пренебрегнута и односила су се пре свега на оживљавање дела хрватских и других композитора који су стварали на том подручју од 16. до 18. века. Словенија је имала не само први ансамбл за рану музику на југословенском простору, већ и музикологе који су истраживали рану словеначку, односно европску музику, чији радови на ту тему су и објављивани. Један од њих био је Јанез Хефлер, уметник са профилом модерног делатника у области ране музике (музиколог – извођач), који је 1964. године основао ансамбл Љубљанска школа за стару музику (*Schola Labacensis pro musica antiqua*). Са знатним закашњењем, тј. током осамдесетих година, покренути су и први фестивали у Радовљици и Брежицама у оквиру којих постоје интернационални семинари и мастеркласе.

Поглавље Београдски круг истраживача ране музичке баштине доноси три студије случаја о ансамблима Ренесанс, Музика антика и Арс нова које су начињене како би се дошло до сазнања у којој мери извођачки стандарди ових ансамбала кореспондирају са европским. Посебна пажња посвећена је првом српском ансамблу за рану музику Ренесанс, осветљени су креирање његовог идентитета (у времену када сличних ансамбала у Србији, па и шире у региону, није било), набавка скувих, у исто време недовољно познатих копија историјских инструмената, начин на који су се бирали чланови ансамбла и усавршавали, репертоар и начин припремања програма, као и рецепција ансамбла од стране публике и стручне критике. Сагледан је ниво популаризације ране музике коју је овај ансамбл спровео на читавом југословенском простору. Утврђено је да је присуство историјског извођаштва у ансамблу Ренесанс видљиво не само на основу коришћења копија историјских инструмената, присуства

„аутентичних“ гласова (контратенор), аутентичног изговора старих језика у средњовековним и ренесансним песмама, већ и штимовању према одговарајућим историјским периодима, односно регионалној пракси, коришћењу манускрипата са табулатурама и коначно, премијерним извођењима многих средњовековних, ренесансних и ранобарокних дела у Србији.

Ако је Ренесанс био ансамбл доминантно инструменталне оријентације, Музика антика је био вокалне. Упорно радећи на специфичној звучности својих вокала, Вера Злоковић је успела да досегне европске стандарде у интерпретацији вишегласне вокалне музике. Специфично усклађивање гласова за потребе певања средњовековне вишегласне духовне *a cappella* музике, као и ренесансних мадригала, за Веру Злоковић ће постати главни стваралачки мотив и врста уметничког императива. Настојећи да подигне ниво интерпретације својих певача она је од ансамбла начинила праву радионицу за певање репертоара до барока. Иницијална фасцинација Vere Злоковић контратенорским гласом резултирала је присуством једног, понекад и два контратенора у свим поставама у ансамблу. Да је оснивач Музике антике добро разумела историјску интерпретацију види се и по томе што су у ансамблу доминирали управо мушки певачи. Као ретко ко у нашој средини, она је у вокалном саставу трагала за звучном бојом која нема сличности са стандардним хорским звучањем, поготову не српским.

Особеност је показао и ансамбл вокално-инструменталног профила Арс нова који је током непуне деценије интензивног рада (активан до краја 1994. године) доследно радио на истраживању и презентацији музике југословенских аутора и бројна дела су управо захваљујући овом ансамблу имала премијерна извођења. Програмска оријентација ансамбла „за стару југословенску музику“ обухватала је превасходно дела хрватских, словеначких и италијанских композитора активних на тлу Југославије у необично дугом периоду од 12. до 19. века. Тако се публика широм тадашње заједничке државе упознала са делима мање познатих композитора као што су Андрија Мотовуњанин, Фрањо Босанац, Андрија Патриције, Јулије Скјаветић и други. У том смислу, у раду је представљен и валоризован ниво популаризације ране музике коју су београдски ансамбли током неколико деценија креативног рада постигли на југословенском простору.

Београдски ансамбли за рану музику су изводили и старо српско појање, односно традиционалну музику Србије и Балкана, због чега је у дисертацији, у оквиру

поглавља Стара српска музика и европски покрет за рану музику, артикулисана идеја могуће евалуације српског „покрета“ за стару црквену и традиционалну музику у контексту европског покрета за рану музику. Чини се уметнички оправданим одређење поменутих ансамбала да поред европске, истражују и представљају сачуване записе црквеног појања, како у оквиру тематских концерата, тако и на оним са мешовитим репертоаром. Док је ансамбл Ренесанс изводио српску музику већ у првој деценији свог деловања, окретање националном репертоарском сегменту ансамбала Музика антика и Арс нова пред крај века може се довести у везу са пробуђеним интересовањем за сопствену старију музику, с једне, односно, политичким променама у друштву, с друге стране. То је, такође, имало и своју практичну страну будући да су након распада заједничке државе ансамбли изгубили могућност наступања у Хрватској и Словенији. Могло би се констатовати да док је у интерпретацијама западне ране музике подражавање западних ансамбала било неизбежно, дотле је извођење националног репертоара носило драгоцен печат оригиналне уметничке инвенције. За разлику од међуратног периода у којем се редовно писало о свим концертима, па и оним са делима преткласичног репертоара, у другој половини прошлог века написи о раду београдских ансамбала и њиховим концертима су били ретки. На другој страни, хрватски музиколози и музички критичари су детаљно анализирали и процењивали рад својих фестивала ране музике.

У поглављу Институционализација ране музике у Србији разматран је реалан допринос актуелизацији историјски информисане извођачке праксе и то кроз студије чембала на Факултету музичке уметности, активности Студија за рану музику, делатност Одсека за рану музику у музичкој школи Јосип Славенски, као и Центра за рану музику „Ренесанс“. Покретање ових институција дало је нове импулсе српској „раномузичкој“ сцени и трајно унапредило статус ране музике у Србији. Студије чембала на ФМУ започете су 1985. године чему су претходили курсеви за овај инструмент вођени од стране Оливере Ђурђевић у СКЦ-у. Настава чембала је дуго била у сенци клавирске педагогије, што је остављало мало простора за прихватање нових иновативних метода увелико заступљених у Европским земљама. Заостајање је било нарочито видљиво на примеру изостанка копије историјског чембала, што је, између осталог, била последица недостатка материјалних средстава на Факултету. Извесно је, међутим, да је Катедра за чембало до данас деловала према могућностима и реалним потребама академске заједнице и културне средине. Студио за рану музику

(1992), zamišljen kao udruženje izvođača i ljubitelja rane muzike, započeo je rad na iskustvu beogradskih ansambala za ranu muziku da bi vremenom – zalažanjem njegovog osnivača dirigenta Predraga Goste – razvio nove modalitete bavljenja ranom muzikom u Srbiji. Pored osnivanja sopstvenog ansambla, glavna aktivnost Studija do danas je organizacija Festivala rane muzike, ključne institucije u promovisanju vrednosti evropskog pokreta za ranu muziku još od devedesetih godina prošlog veka. Pokret je dodatno unapređen osnivanjem Odseka za ranu muziku u muzičkoj školi „Josip Slavenski” 1994. godine u kojoj su prvi predavači bili umetnici iz prve generacije ansambla za ranu muziku. Nastava čembala, koju je vodila Svetlana Stojanovi Kutlača, radikalno se razlikovala od nastave na ФМУ jer se nastava od početka izvođena na kopiji istorijskog čembala i savremenim metodaма koje zagovaraju vrhunski светски чембалисти. Zbog određenih problema koji se доводе у везу са школским правилником отворено је питање на ком образовном нивоу је изучавање историјске интерпретације примереније – средњошколском или универзитетском. Највећи проблем представља немогућност даљег школовања ученика с обзиром на непостојање релевантног студијског програма за рану музику, односно историјску интерпретацију на нивоу универзитета у Србији. То је и разлог оснивања још једног удружења – Центра за рану музику „Ренесанс“ који је покренут 2004. године са циљем да ученике који су завршили Одсек за рану музику окупља и пружи им шансу за додатно усавршавање.

Поглавље Валоризација домета историјски информисаног извођаштва на фестивалском нивоу представља, систематизује и вреднује различите видове историјске интерпретације у Србији на основу делатности два београдска фестивала: Фестивала ране музике (1991) и фестивала Чембало, жива уметност (2003). На основу различитих извора (интервјуи са учесницима, програми) испитани су мотиви оснивања Фестивала ране музике, сагледане специфичности фаза деловања, анализирана финансијска подршка. Дошло се до закључка да је са концертима барокне музике на Фестивалу дошло до дуго очекиваног уједначавања репертоарских садржаја будући да су београдски ансамбли изводили махом програме са средњовековном, односно ренесансном музиком. Иако је Фестивал суфинансиран из приватних и повремено државних извора, показало се да је његово редовно функционисање на годишњем нивоу последица пре свега изузетних организаторских и менаџерских способности уметничког директора и селектора Фестивала Предрага Госте. Оснивање београдског фестивала чембала од стране Културног центра Београда и групе домаћих чембалиста

израз је њиховог заједничког настојања да се скрене пажња јавности на овај инструмент и његов неупоредив значај за историјску интерпретацију. Циљ организатора од самог почетка био је међусобно повезивање свих који се баве чембалом, што је подразумевало и блиске контакте са иностраним музичарима. Београдски фестивал чембала је настојао да промовише управо историјске моделе чембала, при чему модерна чембала нису сасвим занемарена јер је интерпретација савремених композиција – написаних управо за овакав тип чембала – предвиђена програмском оријентацијом Фестивала. Интегрални део Фестивала чине мајсторске радионице које се одржавају за студенте музике и ученике средњих музичких школа. У том смислу, охрабрује учешће младих домаћих чембалиста који су се школовали на Одсеку за рану музику „Славенског”, на ФМУ или у некој од европских земаља.

У поглављу Рестаурација и изградња историјских инструмената у Србији испитан је и документован допринос Марија Бјелановића европском покрету за рану музику. Захваљујући десетогодишњем усавршавању у изградњи историјских инструмената, у оквиру инструктивних семинара које су нудиле радионице Цукерман, Дауд и Хабард, Бјелановић је прихватио метод и концепт изградње барокног чембала у свету познат као „kit” harpsichord (чембало „у деловима“) поставши врхунски мајстор на чијим инструментима су свирали неки од најпознатијих уметника 20. века (Леонхард, Драјфус, Галвез). Његова делатност, која практично није имала конкуренцију у региону, учинила је покрет за рану музику у Србији елитним без обзира што је изостала потврда од стране културне средине.

У последњем поглављу Нове иницијативе – залог за будућност, указано је на нове интерпретације, организације и уметничке пројекте у домену историјске интерпретације које указују на бољу будућност ране музике у Србији. Скренута је пажња на позитивне промене у јавном мњењу које се тичу историјске интерпретације, чему свакако доприносе нове технолошке могућности у комуникацијама.

Сумирајући укупне резултате до којих се дошло у овом раду може се закључити да је европски покрет за рану од међуратног периода до данас у Србији био присутан неједнаким интензитетом. То потврђује коначан исход истраживања у дисертацији на основу којег се може тврдити да су се на деловање српских музичара одражавале иновације и промене у домену ране музике које су се у континуитету догађале у његовом изворном европском контексту. Када су у првој половини 20. века

интерпретације преткласичног репертоара у погледу стила биле сиромашне, то је указивало на још увек неафирмисан концепт историјске интерпретације у европским земљама. Када је пак овај вид извођаштва тамо заживео током шездесетих и седамдесетих годинама, са нарочито наглашеним интересовањем за музику средњег века и ренесансе, одмах су се у Југославији појавили ансамбли који су изводили тај репертоар и интерпретацију дела градили на европским узорима, дајући и лични допринос у појединим областима, нарочито оним које су повезане за традицију са југословенских простора. Малаксавање ових паралелизама видно је током осамдесетих и деведесетих година. Наиме, покрет историјски информисаног извођаштва (са фаворизовањем барокног репертоара) је код нас добијао на снази у времену када су Југославија, потом и Србија, све више политички и економски слабиле и када у општем пропадању друштвених вредности није било могуће сачувати ни стандардне видове музичке културе, а камоли (условно речено) алтернативне. Ипак, чини се да нова генерација српских „раномузичара“ поново ужурбано усклађују домаће извођачке стандарде са европским.

Када су се у септембру 1996. године Предраг Госта и писац ове дисертације, као стипендисти Тринити колеџа за музику у Лондону, први пут сусрели са својим вокалним корепетитором, угледним чембалистом Робертом Алдвинклом (Aldwinckle), упитао их је шта су радили пре доласка у Лондон и да ли у Србији има активности у домену ране музике. Пошто су му испричали о ансамблима са вишедеценијском активношћу, Фестивалу ране музике, концертима и пројектима који су у оквиру истог изведени, као и реализованом наставном програму ране музике у музичкој школи, био је видно изненађен. Само неколико година пре тога четворо певача из Ансамбла Студија за рану музику отишло је на семинар ране музике у место Дартингтон, на југу Енглеске. Након што су отпевали неколико мадригала – представивши на тај начин оно што је мање-више била стандардна пракса београдских ансамбала – проглашени су за апсолутне фаворите међу великим бројем младих полазника из читаве Европе и света који, у настојању да певају мадригале на италијанском или енглеском језику, нису постигли више од промовисања сопственог матерњег језика. Србија, дакле, тежећи врхунским интерпретацијама, остварила је и достигла завидне извођачке стандарде у домену историјског извођења ране музике, иако то у Србији није препознато. Српска заједница „раномузичара“ до данас није успела да се наметне широј јавности као релевантан актер на музичкој сцени. Један од разлога је тај што су деценијама уназад

многобројни концерти ране музике, вредни фестивалски садржаји и друге манифестације, помињани превасходно у склопу сервисних информација, док су озбиљнији осврти и критички написи изостали чиме је европски покрет за рану музику у јавном дискурсу маргинализован. Део одговорности, недвосмислено сноси домаћа, неретко инертна, академска музичка заједница која није хтела или није нашла за сходно да се упозна са принципима и начелима историјске интерпретације, једном од најугицајнијих тековина уметничке музике у свету друге половине 20. века. Покрет за рану музику је опстао у Србији захваљујући малим енклавама „раномузичара“ и љубитеља ове музике, иако је Београд као југословенска престоница у очима многих важио за најдинамичнији центар ране музике, како на основу одличних ансамбала и солиста, тако и по броју концерата ране музике на годишњем нивоу. Најновији период, у коме стасава нова генерација српских музичара са специјализацијама у домену барокне музике стеченим на европским конзерваторијумима, доноси наговештај бољег статуса историјски информисане извођачке праксе у Србији. Недвосмислено, суштински искорак ка том циљу био би увођење релевантног студијског програм историјске интерпретације на нивоу универзитета чиме би вишедеценијски рад српских музичара у области ране музике био крунисан, а српска музичка сцена се поново приближила европској.

Иновативни допринос докторске дисертације *Утицај европског покрета на извођачку праксу у Србији* огледа се у чињеници да је то први рад у српској музикологији који се бави питањима извођачке праксе у домену ране музике и историјске интерпретације. Иако је у првом делу дисертације начињена синтеза постојећих сазнања о историјату и начелима европског покрета за рану музику, у њој има елемената доприноса који се односе не само на постулате интерпретације и „детекцију“ конкретних проблема, већ и на везу принципа покрета са извођачким стандардима у домену средњовековне и ренесансне музике, неопходну за објективну процену рада прве генерације српских ансамбала за рану музику. По први пут је начињена критичка анализа интерпретација преткласичног репертоара српских музичара између два светска рата на основу сачуваних критика тога доба (од којих су најдрагоценије оне из пера Павла Стефановића) и изузетно вредних запажања пијанисте Емила Хајека. Такође, по први пут је критички сагледан рад и допринос српских ансамбала за рану музику како у српском, тако и у југословенском културном простору. Иницирано је питање евалуације домаћег покрета за стару српску и

традиционалну музику. Докторска дисертација представља фундаменталну کاریку у ланцу сазнања и практиковања различитих видова теорије и извођаштва у домену ране музике, односно историјске интерпретације, и отвара могућности нових истраживања.

ЛИТЕРАТУРА И ИЗВОРИ

1. Agricola, Johan Friedrich, *Introduction to the Art of Singing*, transl. of *Anleitung zur Singekunst*, 1757, by Julianne C. Baird, Cambridge University Press, 1995, 232, 236, 271.
2. Аноним, “Колегиум музикум”, *Гласник муз. Друштва Станковић*, 3–4, 1931, 94.
3. Aldrich, Momo, “Reminiscences of St Leu”, *Diapason* 70, 1979, 3.
4. Архив Југославије, 559, F-276, 1964, Позориште, балет музика.
5. Вах, Карл Филип Емануел, *Ogled o pravom načinu sviranja na klaviru*, превод Драгослав Илић, Studio Lirica, Београд, 2013.
6. Bach, Carl Philipp Emanuel, *Essays on the True Art of Playing Keyboard Instruments*. Trans. of *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen*, Berlin, 1753/1762, reprint 1957, by William J. Mitchell, New York: Norton, 1949, 79, 151, 152, 154–156.
7. Bartel, Dietrich, *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, University of Nebraska Press, 1997.
8. Bekić, Darko, *Jugoslavija u Hladnom ratu. Odnosi s velikim silama 1945–1955*, Zagreb, 1988, 134–159.
9. Bowles, Edmund and Lascelle, Joan, *Musical Iconography*, Cambridge Mass., 1972.
10. Borrel, Eugène, *L'interprétation de la musique française (de Lully à la révolution)*, Librairie Felix Alcan, Paris, 1934.
11. Boulton, Adrian C. and Emery, Walter, Introduction, *The St Matthew Passion: Its Preparation and Performance*, London, 1949.
12. Brainard, Ingrid, *The Art of Courtly Dancing In the Early Renaissance*, West Newton, Mass., 1981.
13. Brown, Howard Mayer, *Embellishing Sixteenth-century Music*, Oxford University Press, 1976, 73.
14. Brown, Howard Mayer, *A Performer's Guide to Renaissance Music*, ed. Jeffrey Kite-Powell, Schirmer, New York, 1994.
15. Brown, Howard Mayer, “Pedantry or Liberation?” in *Authenticity and Early Music: a symposium*, ed. Nicholas Kenyon, Oxford University Press, 1988, 47, 48.
16. Brown, Howard Mayer, “Performing practise”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 14, 390.
17. Brown, Mayer, and Sadie, Stanley, eds. *Performance Practise, Music before 1600*, Maximilian, London, 1989, Norton, New York, 1990; 122, 157–159, 260, 293.

18. Buelow, John George, "Rhetoric and Music" in Stanley Sadie, ed. *The New Grove of Music and Musicians*, vol. XV, Macmillan, London, 2002, 795–800.
19. Burney, Charls, *The Present State of Music in France and Italy*, London, T. Becket, J. Robson & G. Ronbinson, 1771., reprint Broude Brothers Ltd., Williamstown MA, 1969.
20. Butt, John, *Musical Education and the Art of Performance in the German Baroque*, Cambridge University Press, 1994, 70, 111, 138, 144.
21. Butt, John, *Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance*, Cambridge, 2002.
22. Butt, John, *The Cambridge Companion to J. S. Bach*, Cambridge 1997, VIII.
23. Van der Werf, Hendrik, *The Chansons of the Troubadours and Trouveres: A Study of the melodies and Their Ralations to the Poems*, A. Oosthoek, Utrecht, 1972, 39, 44;
24. Васић, Александар, *Иностранна музика у међуратном Београду: рецепција у Гласнику музичког друштва Станковић/Музичком гласнику 1928-1941*, Нови Сад, Зборник Матице српске за сценске уметности и музику бр. 49, Матица српска, 2013., 63-75.
25. Veber, Zdenka „Veze Miloja Milojevića s hrvatskim glazbenicima“, u *Miloje Milojević, kompozitor i muzikolog*, zbornik radova, ured. Vojislav Simić, Udruženje kompozitora Srbije, Beograd, 1986, 207–208.
26. Веселиновић-Хофман, ур. *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*, Завод за уџбенике, Београд, 2007, 226.
27. Вуксановић, Ивана, „Популарна музика“, у *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*, ур. Мирјана Веселиновић-Хофман, Завод за уџбенике, Београд, 2007, 582.
28. Vučetić, Radina, *Koka-kola socijalizam*, Beograd, 2012.
29. Weber, Zdenka „Hrvatska glazbena baština na Varaždinskim baroknim večerima“, *Radovi Zavoda za znanstveni rad*, HAZU Varaždin, 21, 2010, 131.
30. Williams, Peter, *The Organ Music of J. S. Bach*, vol. 3, Cambridge University Press, 1984, 91–102.
31. Weber, William, *The Rise of Musical Classics in Eighteenth-Century England: A Study in Canon, Ritual, and Ideology*, Oxford University Press, 1996.
32. Wolff, Christoph, *Bach: Essays on His Life and Work*, Harvard University Press, 1991.
33. Wright, Craig, *Music and Ceremony at Notre Dame*, Cambridge University Press, 1989.

34. Whitwell, David, *Aesthetics of Music in the Middle Ages*, vol. 2, ed. Craig Dabelstein, Whitwell Books, Austin, Texas, 1995, 323, 324.
35. García, Manuel, *Traité complet de l'art du chant*, Chez l'Auteur, Paris, 1847., reprint Minkoff, Geneve, 1985., Eng. trans., Leonard & Co., London, 1924.
36. Geminiani, Francesco, *The Art of Playing on the Violin*, London, 1751., reprint, Oxford University Press, 1952, 8.
37. *Glazbene večeri u sv. Donatu: 40 godina*, (ur. Jagoda Martinčević), Grad Zadar, 2000, 20, 21, 30, 76.
38. Gmeinweiser, Siegfried, "Cecilian Movement", in Stanley Sadie and John Tyrrell, eds. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, Macmillan Publishers, London, 2001.
39. Greenberg, Noah, "Early Music Performance" in Jan LaRue, ed. *Aspects of Medieval and Renaissance Music*, New York, 1966.
40. Grout, Donald J. and Palisca, Claude V., *A History of Western Music*, J. M. Dent & Sons Ltd, London, 1988, reprint 1993, 83, 206.
41. David, Hans T., and Mendel, Arthur, revs. and eds., *The Bach Reader: A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents*, W W Norton & Co Inc., New York, 1966, 120–124, 217.
42. Dalhaus, Karl, *Estetika muzike*, prevod Vera Stojić, Književna zajednica Novog Sada, 1992.
43. Dart, R. Thurston, *The Interpretation of Music*, London, Hutchinson's University Library, 1954., reprint Hutchison University Library, London, 1969.
44. Day, Thomas, "Old Music in England, 1790-1820", *Revue Belge de Musicologie* 26–27, Societe Belge de Musicologie, 1972–73, 25–37.
45. De Bacilly, Bertrand, *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*, Paris, 1668., reprinted 1971., 4/1681., Engl. Trans., The Institute of Medieval Music, Brooklyn, 1968.
46. Devrient, Eduard, *My recollections of Felix Mendelson-Bartholdy*, trans. by Natalia Macfarren, London, 1869, 46.
47. Denegri, Jerko, *Pedesete: teme srpske umetnosti*, Svetovi, Novi Sad, 1993, 57.
48. Димић, Љубодраг, *Агитрон култура. Агитроповска фаза културне политике у Србији 1945–1952*, Београд, 1988.

49. Димић, Љубодраг, „Година 1968 – исходиште нове југословенске политичке оријентације“ у *1968 – четрдесет година после* (ур. Радмила Радић), Београд, 2008.
50. Dimitrijević, Ljubomir, „Ansambl Renesans“ u *Muzički program Studentskog kulturnog centra* 1978/79, Sava centar, 1979.
51. Döbereiner, Christian, *Zur Renaissance alter Music*, Tutzing, 1950.
52. Döbereiner, Christian, *50 Jahre alte Music in München*, München, 1955.
53. Dobson, Eric J., *English Pronunciation 1500–1700*, Oxford University Press, 1995.
54. Dolmetsch, Arnold, *The Interpretation of the Music in the XVII and XVIII Centuries*, Novello, London, 1915., reprint University of Washington Press, 1969.
55. Dolmetsch, Mabel, *Dance of England and France from 1450 to 1600*, London, 1949.
56. Dolmetsch, Mabel, *Personal Recollections of Arnold Dolmetsch*, London, 1958.
57. Donington, Robert, *The Work and Ideas of Arnold Dolmetsch*, Haslemere, 1932.
58. Donington, Robert, *The Interpretation of Early Music*, Faber & Faber, London, 1963., rev. 3/1974.
59. Dom Combe, Pierre, *The Restoration of Gregorian Chant: Solesmes and the Vatican Edition*, transl. by Theodore N. Marier and William Skinner, CUA Press, 2008.
60. Dronke, Peter, “Platonic-Christian Allegories in the Homilies of Hildegard von Bingen” in *From Athens to Chartres: Neo-Platonism and Medieval Thought, Studies of Honor of Edouard Jeaneau*, ed. J. H. Westra, Leiden: E. J. Brill, 1992.
61. Dubois, Pierre (ed.), *Charles Avison’s Essay on Musical Expression*, Ashgate Publishing Limited, Aldershot, 2004.
62. Ђоковић, Предраг, *Двадесет година Одсека за рану музику*, Музичка школа „Јосип Славенски“, Београд, 2014.
63. Emery, Walter, *Editions and Musicians*, London, 1957, 9.
64. Irwin, Joyce, *Neither Voice nor Heart Alone: German Lutheran Theology of Music in the Age of Baroque*, Peter Lang Pub Incorporated, 1993.
65. Janjetović, Zoran, *Od „Internacionale“ do komercijale: Popularna kultura u Jugoslaviji 1945–1991*, Institut za noviju istoriju Srbije, Biblioteka „studije i monografije“ Knjiga br. 70, Beograd, 2011, 37.
66. Jovanović, Olga, *Emil Hajek o muzici i muzičarima*, Fakultet muzičke umetnosti, Memorijal „Emil Hajek“, Beograd, 1994, 166.
67. Jones, Richard, Introduction to *The Well-Tempered Clavier II*, The Associated Board of the Royal Schools of Music, 1992.

68. Kelly, Thomas Forrest, *Early Music: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, 2011, 31, 46, 81, 108, 114
69. Kenyon, Nicholas, ed., *Authenticity and Early Music: A Symposium*, Oxford University Press, 1988, 3, 4, 6, 142, 202.
70. Kerman, Joseph, *Musicology*, London, 1985, 210.
71. Kerman, Joseph, "William Byrd and Elizabethan Catholicism" in *Write All These Down*, University of California Press, Berkeley, 1994, 77–89.
72. Kevorkian, Tanya, *Baroque Piety: Religion, Society and Music in Leipzig 1650–1750*, Routledge, 2007.
73. Kivy, Peter, *Authenticities*, Ithaca – London, 1995.
74. Kinkeldey, Otto, "Dance Tunes of the Fifteenth Century", in *Instrumental Music*, ed. David Huges, Cambridge Mass., 1972, 3–30, 89–152.
75. Knighton, Tess and Fallows, David eds., *Companion to Medieval and Renaissance Music*, London Orion and New York Shirmer, 1992, 76, 101, 311–316, 356–58.
76. Коњовић, Петар, *Огледи о музици*, Српска књижевна задруга, Београд, 1965, 211.
77. Kroll, Mark, *Ignaz Moschales and the Changing World of Musical Europe*, Woodbridge, 2014.
78. Kroyer, Theodor, "Karl Straube und die historische Renaissance", *Neue Zeitschrift für Music* 91, 1930, 897–899.
79. Le Goff, Jacques, *Time, Work and Culture in the Middle Ages*, University of Chicago Press, 1980.
80. Leech-Wilkinson, Daniel, *The Modern Invention of Medieval Music: Scholarship, Ideology, Performance*, Cambridge University Press, 2002.
81. Lawson, Colin, and Stowell, Robin, *The Historical Performance of Music: An Introduction*, Cambridge University Press, 1999, 4, 13–15, 30, 37, 38, 43, 48, 52, 63, 73, 100, 102, 168, 182.
82. Lawson, Colin, and Stowell, Robin, *The Cambridge History of Musical Performance*, Cambridge, 2012.
83. Lasocki, David, "The several lives of Tom Binkley: A tribute", *Early Music America* 1, 1995, 16–24.
84. Laurence, Dan H., ed. letter to Dolmetsch, 26 January 1906, in *Bernard Shaw: Collected Letters 1898–1910*, New York, London, 1972, 602.

85. Le Huray, Peter G. and Day, James, *Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, Cambridge, 1981.
86. Манојловић, Коста, „Историјски поглед на музику у Енглеској“, *Музички гласник*, 3–4, 1931, 57–78.
87. Манојловић, Коста, „Почеци музике у Енглеској, Британија“ *Даница*, 2, 1940, 24–26.
88. Манојловић, Коста, „Ренесанса енглеске музике“, *Даница*, 4, 1940, 19–20.
89. Маринковић, Соња, „Музика у XIX веку и првој половини XX века“, у *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*, уред. Мирјана Веселиновић-Хофман, Завод за уџбенике, Београд, 2007, 93.
90. Маринковић, Соња, „Војислав Вучковић и музички часови на Коларчевом народном универзитету“, *Звук*, 4, Сарајево, 1982, 9–22.
91. Маринковић, Соња, „Факултет музичке уметности“ у *Универзитет уметности у Београду*, Универзитет уметности, Београд, 1998, 60.
92. Maričić, Nataša, *Izvodilačka praksa na Varaždinskim baroknim večerima*, Radovi Zavoda za znanstveni rad, HAZU Varaždin, br. 21, 2010, 44.
93. Марковић, Предраг, *Београд између Истока и Запада 1948–1965*, издавач Благоје Николић, Београд, 1995.
94. Mattheson, Johann, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg, 1739, reprint, Kassel: Barenreiter, 1954, 235.
95. Медић, Милена, „Вокално-инструментална музика“, у *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*, ур. Мирјана Веселиновић-Хофман, Завод за уџбенике, Београд, 2007, 563.
96. Midžić, Seadeta, *Varaždinske barokne večeri i glazbeni program Televizije Zagreb u razdoblju 1975–1995. godine*, Radovi Zavoda za znanstveni rad, HAZU Varaždin, 2010, бр. 21, 96.
97. Međimurec, Miroslav, „Studentsko kazalište“, *Kazalište*, 35–36, 2008, 141–143.
98. Merenik, Lidija, *Ideološki modeli: srpsko slikarstvo 1945–1968*, Beopolis, Beograd, 2001, 12.
99. Milošević, Zoran, *Politika i teologija*, Gradina, Niš, 1994, 140.
100. Moens-Haenen, Greta, “Vibrato”, *New Grove Dictionary of Opera*, Vol. 4, OUP, 1992, 982–984.

101. Mozart, Leopold, *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*. Trans. of *Versuch einer Gründlichen Violinschule*, 1756 by Editha Knocker, London: Oxford University Press, 1948, 2/1951, 33, 51, 97.
102. *Muzej savremene umetnosti*, Beograd, 1983, 38.
103. *Muzičke večeri u Donatu*, zbornik radova s muzikoloških skupova održanih 1981, 1982, Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb i Muzičke večeri u Donatu, Zagreb, 1983.
104. Muzička enciklopedija 2, Jugoslovenski leksikografski zavod, Zagreb, 1974, 148.
105. *Muzički program Studentskog kulturnog centra 1978/79*, ured. Milomir Drašković, povodom „Sava akcije SKC“, Sava centar, 1979.
106. Munrow, David, *Instruments of the Middle Ages and Renaissance*, Oxford university Press, 1976.
107. McGee, Timothy J., *Medieval and Renaissance Music – a Performer's Guide*, University of Toronto Press, 1988, 5, 40, 55, 56, 63, 81, 82.
108. McGee, Timothy J., *The sound of medieval song: Ornamentation and vocal style according to the treatises*, Clarendon Press, Oxford, 1998.
109. McGee, Timothy J., with Rigg, A.G., and Klausner, David N., eds. *Singing Early Music: The Pronunciation of European languages in the late Middle Ages and Renaissance*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 2004, 7, 13, 27, 32, 46, 90, 91, 104, 105, 122, 123, 187, 188.
110. McKinnon, James, "Iconography" in *Musicology in the 1980s: Methods, Goals, Opportunities*, eds. D. Kern Holoman and Claude V. Palisca, Da Capo Press, New York, 1982, 79–93.
111. Page, Christopher, *Voices and Instruments of the Middle Ages*, Berkeley: University of California Press, 1987.
112. Page, Christopher, *The Summa Musicae: A Thirteenth-Century Manual for Singers*, Cambridge University Press, 1991, 118.
113. "Performance Practice", *Harvard Dictionary of Music*, 2nd edition, Cambridge, Mass., 1969, 658–659.
114. Пејовић, Роксанда, *Концертни живот у Београду (1919-1941)*, Универзитет уметности, Факултет музичке уметности у Београду, 2004., 15.
115. Пејовић, Роксанда, *Преглед музичких догађања (1941-1971)*, Бранко Драгутиновић in: *Музичари-писци у београдском музичком животу друге половине*

20. века, Београд, Факултет музичке уметности, Музичке студије и монографије, Vol. 9/2009, 2008.
116. Пејовић, Роксанда, *Музиколог Стана Бурић-Клајн. Историографска, есејистичка и критичарска делатност*, Српска академија наука и уметности – Музиколошки институт – Удружење композитора Србије, Београд, 1994, 147.
117. Пејовић, Роксанда, *Представе музичких инструмената у средњовековној музици*, САНУ, Београд, 1984.
118. Peričić, Vlastimir, ur. *U spomen Koste P. Manojlovića kompozitora i etnomuzikologa*, zbornik radova, Beograd, FMU, 1990.
119. Перишић, Мирослав, *Од Стаљина ка Сартру. Формирање југословенске интелигенције на европским универзитетима 1945–1958*, Београд, 2008.
120. Петрановић, Бранко, *Историја Југославије, III. Социјалистичка Југославија 1945–1988*, Београд, 1988.
121. Поповић, Радован, *Славни гости Србије*, Београд, 1998
122. Prodanov-Krajišnik, Ira, *Muzika između ideologije i religije*, Stylos, Novi Sad, 2007, 42.
123. Phillip, Robert, *Early Recordings and Musical Style*, Cambridge University Press, 1992.
124. Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin, 1752, 1789, reprint 1952; Engl. Tran. London, 1966, 119, 124, 125, 163–231, 182, 216–220, 230–232, 267, 268, 328, 335-338, 338-342.
125. Rainbow, Bernarr, *The choral Revival in the Anglican Church*, Boydell Press, London, New York, 1970.
126. Ravens, Simon, *The Supernatural Voice: A History of High Male Singing*, Woodbridge: Boydell, 2014.
127. Reese, Gustave, “Percy Grainger and Early Music” in *Studies in Music* 10, University of Western Australia, 1976, 13–14.
128. Restout, Denise, ed., *Landowska on Music*, New York, 1964, 356.
129. Ribnikar, Jara, *Život i priča*, knjiga I-II, Prosveta, Srpska knjižena zadruga, Vuk Karadžić, Beograd, Veselin Masleša, Sarajevo, Mladost, Zagreb, 1986.
130. Riding, Jacqueline, “Handel’s London”, in *Handel House Museum Companion*, The Handel House Trust Limited 2001.

131. Rojnik, Raymond, „ Diskografija 40 godina na Varaždinskih baroknih večeri i njezin značaj za promicanje i očuvanje Hrvatske i Europske glazbene baštine“, *Radovi Zavoda za znanstveni rad*, HAZU Varaždin, br. 21, 2010, 59–91.
132. Rosen, Charles, *The Romantic Generation*, Harvard University Press, Cambridge Mass., 1995, 28–29.
133. Rowland, David, *A History of Pedalling*, Cambridge, 1993.
134. Rooley, Anthony, *Performance*, Dorset: Element Books, 1990.
135. Royal Academy of Music, *Prospectus 2011*, 19.
136. Sadie, Stanley and Latham, Alison, eds. “The Renaissance” in *The Cambridge Music Guide*, Cambridge University Press, 1993, 104.
137. Salazar, Filip-Žoze, *Ideologije u operi*, prevod Ivanka Pavlović, , Nolit, Beograd, 1984., naslov originala Salazar, Philippe-Joseph, *Idéologies de l'opéra*, Presses Universitaires de France, Paris, 1980.
138. Savelsberg, Ernst, “Heilderberger Singkreis”, in *Musicae Sacrae Ministerium*, Cologne, 1962, 17–39.
139. Seay, Albert, *Music in the Medieval World*, Englewood Cliffs, 1975.
140. Simić, Vojislav, ured. Miloje Milojević, *kompozitor i muzikolog*, zbornik radova, Udruženje kompozitora Srbije, Beograd, 1986, 228.
141. Simić-Mitrović, Darinka, *Da capo all' infinito*, Biblioteka Radio Beograda, 1988, 258.
142. Stevens, John, *Words and Music in the Middle Ages: Song, Narrative, Dance and Drama, 1050-1350*, Cambridge University Press, 1986, 413–504.
143. Stravinski, Igor, *Poetics of Music*, trans. Arthur Knodel and Ingholf Dahl, Cambridge, Mass., 1947, 57.
144. Stephan, Alexander, *The Americanization of Europe: Culture, Diplomacy and Anti-Americanism after 1945*, Berghahn books, Oxford – New York, 2007, 77.
145. Strunk, Oliver, *Source Readings in Music History*, W. W. Norton & Company, New York, London, 1965, 72.
146. Strunk, Oliver, *Essays on Music in the Byzantine World*, W. W. Norton & Company. Inc. 1977.
147. Bernard D. Sherman, *Inside Early Music: Conversation with Performers*, Oxford University Press, 1997, 33, 34, 38, 51, 73, 77, 82, 83, 102, 103, 121, 122, 126, 127, 142, 144, 145, 167, 169, 171, 197, 233, 234, 237, 248, 265, 293, 285.
148. Taruskin, Richard, *Text and Act*, Oxford, 1995.

149. Ten Bokum, Jan, ed. *De dansen van het trecento*, Utrecht, 1967.
150. Тешић, Гојко, прир., „Музички краснопис, есеји и критике о музици“ у *Дела Станислава Винавера*, књ. 12, Службени гласник, Завод за уџбенике, Београд, 2015, 46, 602.
151. Томашевић, Катарина, *На раскрићу Истока и Запада: о дијалогу традиционалног и модерног у српској музици (1918–1941)*, Београд и Нови Сад, САНУ и Матица српска, 2009, 308, 309.
152. Томашевић, Катарина, „Музика старе Србије“, прилог у књижици уз компакт-диск ансамбла Ренесанс *Roots of the Balkan, music and songs from Old Serbia*, Classic Production Osnabruck 999 902/2 Germany, 2002.
153. Tomlinson, Gary, *Music in Renaissance Magic*, University of Chicago Press, 1993.
154. Tosi, Pier Francesco., *Opinioni de' cantori antichi e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato*, L. della Volpe, Bologna, 1723., Engl. trans., Wilcox, London, 1743. and Steiner & Bell Ltd., London, 1987.
155. Турлаков, Слободан, *Летопис музичког живота у Београду 1840-1941*, Београд, Музеј позоришне уметности Србије, 1994.
156. Турлаков, Слободан, *Колегиум музикум и Милоје Милојевић*, Годишњак града Београда, књ. XXXIII – 1986, 112, 116, 118.
157. “The ‘New Art’ of the Fourteenth Century”, in Gerald Abraham, *The Concise Oxford History of Music*, Oxford University Press, 1985, 117–137.
158. Ћirilov, Jovan , „Kako smo stvarali i održavali BITEF“, u *BITEF: 40 godina novih pozorišnih tendencija. Dokumenta Beogradskog internacionalnog teatarskog festivala (1967–2006)*, Istorijski arhiv Beograda, Beograd, 2007, 13.
159. Ћosić, Ileana, *Američki avangardni teatar 1960–1980*, Beograd, 1996.
160. Feldman, Martha, *The Castrato: Reflections on Natures and Kinds*, Berkely: University of California Press, 2015.
161. Fenlon, Iain “Monteverdi, Opera and History,” in *The Operas of Monteverdi*, ed. N. John, Calder, London: and Riverrun Press, New York, 1992, 11.
162. Forbes, Elliot, rev. and ed. *Thayer’s Life of Beethoven*, vol. I. Princeton, 1964, 371.
163. Fraisser, Paul, „Rhythm and Tempo”, in Diana Deutsch, *The Psychology of Music*, Academic Press, New York, 1982.

164. Fuller-Maitland, John Alexander, *A Door-Keeper of Music*, London, J. Murray, 1929, 220–221.
165. Haar, James, “Music of the Renaissance as Viewed by the Romantics”, in Anne Dhu Shapiro, ed., *Music and Context: Essays for John M. Ward*, Cambridge Mass., 1985, 132.
166. Hardwick, Michael and Mollie, *Alfred Deller: A Singularity of Voice*, Littlehampton Book Service Ltd, London 1968, 141.
167. Harnoncourt, Nikolaus, *Baroque Music Today – Music as Speech: Ways to a New Understanding of Music*, Engl. trans. Mary O’Neill, Portland, Oregon: Amadeus Press, 1988, 212.
168. Harnoncourt, Nikolaus, *Ulisse*, in *The Musical Dialogue*, transl. by Mary O’Neill, Amadeus, Portland, Oregon, 1988.
169. Harris-Warrick, Rebecca, “The tempo of French baroque dances: evidence from 18th-century metronome devices”, in *Proceedings of the 1982 Meeting of the Dance History Scholars*, Cambridge Mass., 1982, 18–27.
170. Harrison, Frank Ll., Hood, Mantle and Palisca, Claude V., *Musicology*, Princeton, 1963, 41.
171. Haskell, Harry, *The Early Music Revival: A History*, Dover Publications, Mineola, New York, 1996, 62, 89
172. Haynes, Bruce, *The End of Early Music: A Period Performance’s History of Music for the Twenty-First Century*, Oxford University Press, 2007.
173. Heller, Karl, *Antonio Vivaldi: The Red Priest of Venice*, Amadeus Press, 1997.
174. Hiley, David, *Western Plainchant: A Handbook*, Oxford University Press, 1993, 373–385.
175. Hindemith, Paul, *A Composer’s World*, Cambridge, Mass., 1952, 167–168, 170–171.
176. Hogwood, Christopher, *Handel: Chronological table by Anthony Hicks*, Thames and Hudson, London, 1984, 176.
177. Hoppin, Richard H., *Medieval Music*, New York and London: Norton, 1978.
178. Hotterre, Jacques, *Principes de la flûte traversière*, Paris, 1707, reprint [Bärenreiter](#), Basel, 1982, trans. David Lasocki, London, New York, Dover Publications, 1968, 63.
179. Hubbard, Frank, *Three Centuries of Harpsichord Making*, Cambridge, Mass., 1965.
180. Hudson, Richard, *The History of Tempo Rubato*, Clarendon Press, Oxford, 1994.

181. Hume, Robert, *Reconstructing Context: The Aims and Principles of Archaeo-Historicism*, Clarendon Press, 1999.
182. Caldwell, John, "Editorial procedures in 18th Century Music: the needs of the nineties", in M. Burden and I. Cholij, ed., *A handbook for Studies in Eighteen-Century English Music* vol. VII, Oxford, 1996, 31.
183. Campbell, Margaret, *Dolmetsch: The Man and His work*, London and Seattle, 1975.
184. Clemencic, René, "Aufführungspraxis mittelalterlicher Musik im 20. Jahrhundert", *Musica antiqua: acta scientifica* 5, materiały naukowe z V Międzynarodowej sesji muzykologicznej Musica antiqua europae orientalis, Bydgoszcz, 1978, 29–30.
185. Collins, Fletcher, *A Medieval Songbook: Troubadour and Trouvère*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1982.
186. Corri, Domenico, *The Singer's Perceptor*, Chappell & Co., London, 1810.
187. Cyr, Mary, *Performing Baroque Music*, Ashgate Publishing Limited, Aldershot, 1992.

ЧАСОПИСИ

1. Bainbridge, Timothy, "Wanda Landowska and her Repertoire", *Early Music*, 3, 1975, 39–41.
2. Бајшански, Милан, „Музика духовна и световна“, *Политика*, 27. новембар 1962.
3. Бајшански, Милан, „Концерт београдских мадригалиста“, *Новости*, Београд, 24. јануар 1956.
4. Bent, Margaret, "Musica Recta and Nusica Ficta," *Musica Disciplina*, 26, 1972, 73–100.
5. Berry, Mary, "The Restoration of the Chant and Seventy-five Years of Recording", *Early Music*, 7, 1979, 197–217.
6. Blume, Friedrich, "Bach in the Romantic Era", *The Musical Quarterly*, 50, 1964, 305.
7. *Борба* 15. 12. 1975.
8. Borrel, Eugène, "Les indications métronomiques laissés par les auteurs français du 18e siècle", *Revue de Musicologie*, 9, 1928.
9. Bowers, Roger, "The Listening List", in *Gramophone*, 72, February 1995, 6.
10. Bowles, Edmund, "Iconography as a Tool for Examining the Loud Consort in the Fifteenth Century", *American Musical Instrument Society*, 3, 1977, 100–121.

11. Bowles, Edmund, "Musical Instruments at the Medieval Banquet", *Revue Belge de Musicologie*, 12, 1958, 41–51;
12. Brainard, Ingrid, *Dance Chronicle*, 15, 2, Taylor & Francis, Ltd. 1992, 237–243.
13. Burrows, Donald, "The Handel's London theatre orchestra", *Early Music*, 16, 1988, 349.
14. Buelow, George, "Music, Rhetoric and the Concept of the Affections: A Selective Bibliography", *Notes*, 30, 1973, 250-259.
15. Burstyn, Shai, "In quest of the period ear", *Early Music*, 25, 1997.
16. Butt, John, "Bach's vocal scoring: what can it mean?", *Early Music*, 26, 1988.
17. *Večernji list*, 5. VIII 1986; 7. VIII 1988; 7. VIII 1988; 4. VIII 1990.
18. Винавер, Станислав, *Време*, 10. јун 1926.
19. Вукдраговић, Михаило, „Концерт Колегиума музикума“, *Политика*, 1. фебруар, 1931, 6–7.
20. Wentz, Jed, Editorial, *Early Music*, 42, (1), 2014.
21. Williams, Peter, "Basso continuo on the organ", in *Music and Letters* 50, 1969, 136–152; 230–245.
22. Wilson, Stuart, "The English Singers", *Recorded Sound*, 20, 1965, 375–381.
23. Wistreich, Richard, "“La voce è grata assai, ma...”: Monteverdi on Singing", in *Early Music*, 22 (1), 1994, 7–19.
24. Gilbert, Adam Knight, rev., "Improvisation in the Arts of the Middle Ages and Renaissance" by Timothy J. McGee, in *Speculum*, 2, Vol. 82, Medieval Academy of America, 2007, 463–466.
25. Goble, Elisabeth, "Keyboard lessons with Arnold Dolmetsch", *Early Music*, 5, 1977.
26. Greenlee, Robert, "Dispositione di voce: Passage to Florid Singing", *Early Music*, 15, 02, 1987, 47, 47–55, 230.
27. Dart, Thurston, "The Achievement of Arnold Dolmetsch", *The Listener*, 59, 1959, 400.
28. Димитријевић, Љубомир, „10 година ансамбла Joculatores Slavenses“, Часопис за рану музику *Ренесанс*, број 2, година II, Београд, Центар за рану музику „Ренесанс“, 2005
29. Dimić, Ljubodrag, „Sovjetski kulturni uticaj u Srbiji 1945–1950“, *Jugoslovenski istorijski časopis*, XXII, 1–2, 1987.
30. Dixon, Graham, "The Performance of Palestrina: Some Questions but Fewer Answers“, *Early Music*, 22, 1994, 666–676.
31. Dragutinović, Branko, *Zvuk*, 8–9, 1935, 331.

32. Dreyfus, Laurence, "Mozart as early music: a Romantic anecdote", *Early Music*, 20, 1992.
33. Dreyfus, Laurence, "Early Music Defended against Its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century", *The Musical Quarterly*, 69, 3, 1983, 297-322.
34. Живковић, Миленко, „Хендлов ‘Месија’ у извођењу Првог београдског певачког друштва“, *Време*, 10. април 1937.
35. Живковић, Миленко, *Време*, 1939, 6194, 2.
36. Johnson, Stephen, "Making it New", *Gramophone*, 69, 1992, 26.
37. Johnstone, H. Diac, "Yet more ornaments for Corelli's Violin Sonatas, Op. 5", *Early Music*, 24, 1996.
38. Kay Kaufmann Shelemay, "Toward an ethnomusicology of the early music movement: Thoughts on bridging disciplines and musical worlds", *Ethnomusicology*, 45, 2001, 1–29.
39. Kerman, Joseph, Dreyfus, Laurence, Kosman, Joshua, Rockwell, John, Rosand, Ellen, Taruskin, Richard and McGegan, Nicholas, "The Early Music Debate: Ancients, Moderns, Postmoderns", *The Journal of Musicology*, 10, 1, 1992, 113-130.
40. Koopman, Ton, "There is much to be Done", *Goldberg* 50, 11–12.
41. Koopman, Ton, "One to a part? Who then turns the pages? – more on Bach's chorus", in *Early Music*, 25 (3), 1997, 541–542.
42. Kos, Koraljka, „Dileme oko izvedbe rane glazbe“, *Zvuk*, 3, Sarajevo, 1982, 82.
43. Krizhnar, Franc, „Zgodnja slovenska glazba od nekđaj do danas“, *Revija Srp*, 123/124, 2015.
44. Lasocki, David, "The several lives of Tom Binkley: A tribute“, *Early Music America*, 1 (1), 1995, 16–24.
45. Lesure, François, "L' Affaire Fétis", *Revue Belge de musicology* 28–30, 1974–76, 214–221.
46. François Lesure: *L'affaire Fétis*, *Revue Belge de Musicologie*. Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap. 28/29/30 (1974-76), S. 214-221.
47. Lovell, Percy, "'Ancient' Music in Eighteenth-Century England", *Music and Letters*, 60, 1979, 402.
48. Malipiero, Gian Francesco, "Claudio Monteverdi of Cremona", *Musical Quarterly*, 18, 1932, 396.
49. Marshall, W. A., "Sixty Years of the Haslemere Festival", *Dolmetsch Foundation Bulletin*, 41, 1984.

50. Манојловић, Коста П., „Први концерт Српско-јеврејског певачког друштва о педесетогодишњици извођења Хендловог ораторијума ‘Самсон’“, *Политика*, 23. јун 1932.
51. Mateos-Morenoa, Daniel, and Alcaraz-Iborrab, Mario, „Grounded Theory as a methodology to design teaching strategies for historically informed musical performance“, *Music Education Research*, 15 (2), 2013, 231–248.
52. Mendel, Arthur, “On the pitches in use in Bach’s time”, *Musical Quarterly*, 41, 1955.
53. Mendel, Arthur, “Pitch in Western music since 1500, a re-examination”, *Acta Muscologica*, 1, 1978.
54. Милојевић, Милоје, „Прво београдско певачко друштво изводи Хендлов ораторијум ‘Месија’“, *Политика*, 10. април, 1937.
55. Милојевић, Милоје, *Политика*, 23. фебруар 1930.
56. Милојевић, Милоје, „Жирак – модерни чешки композитор, говори са катедре КНУ о чешкој музици“, *Политика*, 18. јануар 1937.
57. Милојевић, Милоје, „О национализму у музичкој уметности“, *Српски књижевни гласник*, Београд, LX/4, 1940, 298.
58. Милојевић, Милоје, „Струје у савременом музичком стварању Срба, Хрвата и Словенаца“, *Српски књижевни гласник*, Београд, LX/4, 1940, 298–302.
59. Милојевић, Милоје, „За идеју уметности и уметничког национализма код нас, Поводом концерта Лисинског, Опуса и Гусла“, *Музички преглед*, *Српски књижевни гласник*, Београд, XLV/1, 1935, 65–67.
60. Moeck, Hermann, “The Twentieth–Century Renaissance of the Recorder in Germany”, *The American Recorder*, 23, 1982, 61–67.
61. Moody, Ivan, “Assuming Identities”, *Early Music* 51,(1), 2013, 49–50.
62. McCoy, Stewart, “Edward Paston and the Textless Lute Song”, in *Early Music*, 15 (5), 1987, 221–228.
63. Neumann, Frederick, “The use of Baroque treatises on musical performance”, *Music and Letters*, 61, 1975.
64. Niecks, Frederick, “Historical Concerts”, *The Monthly Musical Record*, 12, 1882, 217, 244.
65. Ostojić, Stevo, „Klavir nije bio pokvaren“, *Ilustrovana politika*, 30. мај 1961.
66. Пејовић, Роксанда, *Српско музичко извођаштво 1831—1941*, посебно издање часописа *Pro musica*, Београд, 1984.

67. Петровић, Даница, „Музиколошки институт Српске академије наука и уметности (1948–2010)“, *Музикологија* 10, Београд, 2010, 28.
68. *Политика*, Београд, 30. јануар 2003.
69. Prizer, W. F., „The Frottola and the Unwritten Tradition“, in *Studi Musicali* 15, ed. Leo S. Olschki, Accademia di Santa Cecilia, Rome, 1986, 8–12.
70. Pfaff, Tim, „Les Talens Lyriques: The Next Generation“, *Strings*, 9, 1995, 74
71. Philips, Peter, „Performance Practise in 16th-Century English Choral Music“, in *Early Music* 6, 1978, 195.
72. Philips, Peter, „The Golden Age Regained“ Part II, *Early Music*, 8, 1980, 180.
73. Rastall, Richard, „Some English Consort-Groupings of the late Middle Ages“, *Music and Letters*, 55 (2), 1974, 193.
74. Riding, Alan, „Where Is the Glory That Was France?“ in *The New York Times*, Sunday Arts and Leisure section, 14, January 1996.
75. Richter, Eckhart, „Paul Hindemith as Director of the Yale Collegium Musicum“, *College Music Symposium*, 18, 1, 1978, 30.
76. Rifkin, Joshua, „Bach’s chorus: a preliminary report“, in *Musical Times* 123, 1982, 745–754.
77. Rifkin, Joshua, „The chronology of Bach’s St. Matthew Passion“, *Musical Quarterly*, 44, 1958.
78. Rifkin, Joshua, „More or Less on Bach’s orchestra“, in *Performance Practice Review*, 4, 1991, 5–13.
79. Rogell, Irma, „Ralph Kirkpatrick and Wanda Landowska“, *Music Journal*, 42, 1985.
80. Roche, Elisabeth, „Early Music and the BBC“, *The Musical Times*, 120, 1979, 823.
81. Russill, Patrick, *Gramophone*, 73, 1995, 104.
82. Stowell, Robert, „Good execution and other necessary skills: the role of the concertmaster in the late 18th century“, *Early Music*, 16, 1988, 31.
83. Sherr, Richard, „Competence and Incompetence in the Papal Choir on the Age of Palestrina“, *Early Music*, 22, 1994, 606–618, 620–624, 626–629.
84. Shull, Jonathan, „Locating the Past in the Present: Living Traditions and the Performance of Early Music“, *Ethnomusicology Forum*, 15,(1), June 2006, 87–111, 88, 106.
85. Schott, Howard, „The Harpsichord Revival“, *Early Music*, 2, 1974, 85–95.
86. Schott, Howard, „Ein vollkommener Music-Meister, Gustav Leonhardt in Profile“, in *Musical Times*, 133, 1992, 514–516.
87. Richard Taruskin, „Of Kings and Divas“, *The New Republic*, 13 December 1993, 40.

88. Richard Taruskin, „On Letting the Music Speak for Itself”, *Journal of Musicology*, 1, 1982, 338–349.
89. *Slobodna Dalmacija*, 4. kolovoza 1990.
90. Стефановић, Павле, „Свечано вече поводом десетогодишњице Колегијума музикума“, *Штампа*, 29. мај 1935.
91. Стефановић, Павле, *Штампа*, 29. мај 1935.
92. Стефановић, Павле, *Музички гласник*, 1939.
93. Стефановић, Павле, *Правда*, 5. октобар 1939.
94. Стефановић, Павле, *III јавни час Колегиума музикума, Штампа*, 26. фебруар 1935, 9.
95. Tischler, Nan, “The performance of medieval songs”, *Revue Belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, 43, 1989, 225–242.
96. Турлаков, Слободан, *Колегиум музикум и Милоје Милојевић*, Годишњак града Београда, књ. XXXIII, Музеј града Београда, 1986.
97. Fallows, David, “Early Playing”, *The Musical Times*, 127, 1718, 1986, 212.
98. Finson, Jon, “Performing Practice in the late Nineteenth Century, with Special Reference to the Music of Brahms”, *Musical Quarterly*, 70, 1984, 457–475.
99. Haines, John, “The Arabic Style of Performing Medieval Music”, *Early Music*, 29, (3), 2001, 374.
100. Hansell, Sven, “The cadence in 18-th century recitative”, *Musical Quarterly*, 54, 1968.
101. Horsley, Imogene, “Improvised Embellishment in the Performance of Renaissance Polyphonic music”, *Journal of the American Musicological Society*, 4, 1951, 3–19.
102. Collins, M., “The performance of triplets in the seventeenth and eighteenth centuries”, *Journal of the American Musicological Society* No. 19 1996.
103. *Continuo* Broj 1, *Časopis za ranu muziku*, Beograd 1994.
104. *Continuo* Broj 2, *Časopis za ranu muziku*, Beograd 1994.
105. *Continuo* Broj 3, *Časopis za ranu muziku*, Beograd 1994.
106. Chafe, Eric, “Key structure and tonal allegory in the Passions of J. S. Bach: an introduction”, *Current Musicology*, 31, 1981.
107. Chafe, Eric, “J. S. Bach’s ‘St. Mathew Passion’: aspects of planning, structure, and chronology”, *Journal of the American Musicological Society*, 35, 1982, 49–114.
108. Chancey, Tina, “Voices from the cutting edge”, *Early Music America*, 7, (2), 2001, 24–30.

109. Часопис за рану музику *Ренесанс*, бр. 1, уред. Ана Јанковић, Центар за рану музику „Ренесанс“, Београд, 2004, 25–26.
110. Чолић, Драгутин, “Концерт Колегијума музикума”, *Правда*, 14. фебруар 1933.
111. Часопис за рану музику *Ренесанс*, број 1, Центар за рану музику Ренесанс, Београд, 2004.
112. Шаула, Ђорђе, „Богата музичка збивања“, *Pro musica*, 20, 1986.
113. Švarc, Rikard, *Zvuk*, 3, 1935, 107–108.
114. Švarc, Rikard, *Zvuk*, 4, 1934, 142.

Web извори

1. Adolf Sandberger http://en.m.wikipedia.org/wiki/Adolf_Sandberger
2. Brežice festival www.seviqc-brevice.si
3. Beogradska barokna akademija <http://www.belgradebaroqueacademy.com>
4. Britannica Encyclopaedia <http://www.britannica.com/biography/Hugh-Allen>
5. Varaždinske barokne večeri www.vbv.hr; <http://www.vbv.hr/o-nama>; <http://www.vbv.hr/novosti/387-znanstveni-skup-o-45-godina-vbv-a>
6. Војвођанско удружење за рану музику <http://vema.jimdo.com>
7. Византолошки институт САНУ <http://www.byzinst-sasa.rs>
8. Dubrovačke ljetne igre www.dubrovnik-festival.hr; www.dubrovnik-festival.hr/prethodneigre
9. Јанез Хефлер <http://izumbib.izum.si/bibliografije/Y20160227194515-01445.html>
10. Julliard School <http://www.julliard.edu/degrees-programs/music>
11. Kulturni centar Beograda www.kcb.org.rs
12. Li Stadelmann https://nl.m.wikipedia.org/wiki/Li_Stadelmann
13. Лоранд Килбертус <http://www.zvonik.rs>
14. New Trinity Baroque www.newtrinitybaroque.org
15. Оливера Ђурђевић https://en.m.wikipedia.org/wiki/Olivera_Djurdjevic
16. Radovljica festival www.festival-radovljica.si
17. Revija Srp <http://www.revijasrp.si/knrevsrp/revsrp123/frakr123/zgodn123.htm>
18. REMA – European Early Music Network <http://rema-eeem.net/-Journee/Europeenne-de-Musique>

19. Royal Academy of Music <http://www.ram.ac.uk>
20. Royal Northern College of Music <http://www.rncm.ac.uk>
21. Royal College of Music <http://www.rcm.ac.uk>
22. Студентски културни центар <http://www.skc.org.rs>;
http://www.arhivaskc.org.rs/hronografije_dogadaja
23. Studio B www.studiob.rs
24. Theodor Kroyer http://de.m.wikipedia.org/wiki/Theodor_Kroyer
25. Festival rane muzike www.festivalranemuzike.com
26. Central and Eastern European Online Library <http://www.cceol.com>

Интервјуи

- Интервју са Драганом Млађеновићем (Ренесанс), јуни 2015.
- Интервју са Миомиром Ристићем (Ренесанс), септембар 2015.
- Интервју са Љубомиром Димитријевићем (Ренесанс, Арс нова) јуни 2015
- Интервју са Светланом Стојановић-Кутлача, октобар 2015.
- Интервју са Зорицом Ћетковић, септембар 2015.
- Интервју са Вером Злоковић (Musica antiqua), јули 2015.
- Интервју са Мариом Бјелановићем, септембар 2015.
- Интервју са Роксандом Пејовић, јануар 2016.
- Интервју са Димитријем Стефановићем, септембар 2015.
- Интервју са Даницом Петровић, децембар 2015.
- Интервју са Драганом Каролићем, јули 2015.
- Интервју са Предрагом Гостом, новембар 2015.