

Универзитет уметности у Београду

Факултет музичке уметности

Полиинструментална катедра

Докторске академске уметничке студије

Софија Перовић

**УТИЦАЈ МУЗИКЕ АНДАЛУЗИЈЕ НА ИНТЕРПРЕТАЦИЈУ КОМПОЗИЦИЈА ЗА
СОЛО ЧЕМБАЛО ДОМЕНИКА СКАРЛАТИЈА И АНТОНИЈА СОЛЕРА**

ментор: Зорица Ћетковић, ред. проф.

коментор: Срђан Тошић, ред. проф.

Београд, 2016. година

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

САДРЖАЈ	I
УВОД	1
I Фламенко и елементи андалузијског фолклора – историјат, одлике и утицаји	10
I 1. Андалузија	11
I 1.1. Музика Андалузије	15
I 2. Фламенко – етимологија.....	19
I 3. Историјат фламенка.....	21
I 4. Основни фламенко термини	25
I 4.1. Песма, певање (Cante)	25
I 4.1. а) Cante grande, cante jondo.....	26
I 4.1. б) Cante intermedio	27
I 4.1. в) Cante chico.....	27
I 4.1. г) Друге класификације фламенко певања	28
I 4.2. Свирање на гитари (Toque).....	29
I 4.3. Плес (Baile).....	32

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

I 4.3. а) Flamenco puro	33
I 4.3. б) Classical flamenco.....	34
I 4.3. в) Flamenco nuevo	35
I 4.4. Облици (Palos)	35
I 4.4. а) Фанданго и севиљанас (El fandango y Las sevillanas)	36
I 4.5. Палос према географској распрострањености.....	36
I 4.5. а) Певања из Малаге (Cantes de Málaga).....	36
I 4.5. б) Певања из Кадиса и Лос Пуертоса (Cantes de Cádiz y Los Puertos).....	37
I 4.5. в) Певања из Левантеа (Los cantes levantinos).....	37
I 4.5. г) Песме одласка и повратка (Cantes de ida y vuelta).....	37
I 4.6. Термини у фламенку	38
I 4.6. а) „Оле“ (;Olé!).....	38
I 4.6. б) Дуенде (Duende).....	38
II ДОМЕНИКО СКАРЛАТИ	43
II 1. Биографија	43
II 2. Скарлатијева Шпанија	47
II 3. Скарлатијев композициони стил – одлике и специфичности.....	54
III АНТОНИО СОЛЕР	73
III 1. Биографија.....	74

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

III 2. Солер и Скарлати	75
III 3. Солеров композициони стил	77
IV Утицаји технике свирања фламенко гитаре на технику свирања чембала	83
IV 1. Фламенко гитара – историјат и технике свирања	83
IV 2. Шпанско чембало и инструменти за које су компоновали Скарлати и Солер	91
IV 3. Анализа елемената шпанског фолклора у композицијама за чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера	97
ЗАКЉУЧАК.....	137
Списак коришћене литературе	140

Списак илустрација:

Слика бр.	страна
1. Географски положај Андалузије.....	12
2. Мапа Андалузије са провинцијама	12
3. Панорама Севиље.....	13
4. Колумне Херкулеса - статуе на стубовима у центру Севиље.....	14
5. Фламенко на улицама Севиље	15
6. Уд.....	17

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

7. Ребаб	17
8. Нагара	17
9. Споменик фламенко певачици Ла Пакери Де Херес у Хересу	24
10. Сакромонте, циганска четврт у брдима изнад Гранаде	28
11. Пако Де Лусија, фламенко гитариста	30
12. Андрес Сеговија, класични гитариста	30
13. Антонио Гадес	33
14. Федерико Гарсија Лорка и Ла Архентинита	34
15. Франсиско Гоја „Дуендеситос“	40
16. Портрет Доменика Скарлатија, дело сликара Доминга Антонија Веласка	43
17. Краљевска капела у Напуљу у којој је Доменико Скарлати наследио оца као капел-мајстор	44
18. Портрет принцезе Марије Барбаре у младости, дело сликара Доменика Дупра	46
19. Франциско Гоја: „Шетња по Андалузији“	49
20. Рамон Бајеу и Субијас „Махо са гитаром“	50
21. Севиља – мешавина античког римског, маварског и католичког стила у архитектури	51
22. Башта Краљевске палате у Аранхуезу	70
23. Антонио Франсиско Хавијер Хосе Солер и Рамос	73
24. Манастир Ел Ескоријал	75
25. Латинска и маварска гитара	85
26. Вихуела	85
27. Италијанско чембало, оригинал из 1658. године, градитељ Ђироламо Де Зентис.	93

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

Списак нотних примера	страна
1. Скарлати, Соната у А-дуру К 113 (Л 345), одломак	57
2. Скарлати, соната у Де-дуру К 21 (Л 363), одломак	58
3. Скарлати, соната у Бе-дуру, К 529 (Л 327), одломак.....	60
4. Скарлати, соната у Де-дуру К 122 (Л 334), одломак.....	61
5. Скарлати, соната у А-дуру, К 26 (Л 368), одломак.....	62
6. Скарлати, соната у де-молу К 120 (Л 215), пример 1	64
7. Скарлати, соната у де-молу К 120 (Л 215), пример 2	64
8. Скарлати, соната у Е-дуру К 20 (Л 375), први део.....	67
9. Скарлати, соната у Е-дуру К 20 (Л 375), други део	68
10. Скарлати, соната у Де-дуру К 299 (Л 210), одломак.....	71
11. Фламенко модус	78
12. Примери узлазног и силазног тоничног акорда у фламенко модусу	78
13. Солер, соната у Де-дуру Р 74.....	80
14. Солер, соната у це-молу Р 18.....	81
15. Солер, соната у ха-молу Р 10.....	81
16. Пример арпеђа и ком је прва шеснаестина уједно и четвртина која се изводи апојандом како би трајала дуже	89
17. Пример арпеђа у секстолама.....	89
18. Фламенко тремоло (квинтулет)	90
19. Класични тремоло (квадрулет)	90
20. Скарлати, Соната у Де-дуру К 33 (Л 424), одломак.....	98
21. Скарлати, Соната у Де-дуру К 33 (Л 424), одломак.....	100
22. Скарлати, Соната у Де-дуру К 33 (Л 424), одломак.....	101

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

23. Скарлати, соната у де-молу, К 9 (Л 413), одломак.....	102
24. Скарлати, соната у де-молу, К 9 (Л413), одломак.....	103
25. Скарлати, соната у де-молу, К 9 (Л413), одломак.....	104
26. Скарлати, соната у де-молу, К 9 (Л413), одломак.....	105
27. Скарлати, соната у А-дуру, К 208 (Л 238), одломак	106
28. Скарлати, соната у А-дуру, К 208 (Л 238), одломак	107
29. Скарлати, соната у А-дуру, К 208 (Л 238), одломак	107
30. Скарлати, соната у А-дуру, К 209 (Л 428), одломак	109
31. Скарлати, соната у Е-дуру, К 206 (Л 257), одломак.....	110
32. Скарлати, соната у Е-дуру, К 206 (Л 257), одломак.....	112
33. Скарлати, соната у а-молу, К 149 (Л 93), одломак.....	113
34. Скарлати, соната у а-молу, К 175 (Л 429), одломак.....	114
35. Скарлати, соната у а-молу, К 175 (Л 429), одломак.....	115
36. Скарлати, соната у Де-дуру, К 490 (Л 429), одломак.....	118
37. Скарлати, соната у Де-дуру, К 492 (Л 14), одломак.....	121
38. Скарлати, соната у де-молу, К 213 (Л 108), одломак.....	123
39. Скарлати, соната у де-молу К 141 (Л 422), одломак.....	124
40. Солер, соната у ха-молу, Р 10, одломак	125
41. Солер, соната у ха-молу, Р 10, одломак	126
42. Солер, соната у ха-молу, Р 10, одломак	127
43. Солер, соната у Еф-дуру, Р 6, одломак.....	128
44. Солер, соната у Еф-дуру, Р 6, одломак.....	129
45. Солер, соната у де-молу, Р 49, одломак	130

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

46. Солер, Фанданго, одломак	132
47. Солер, Фанданго, одломак	133
48. Солер, Фанданго, одломак	133
49. Солер, Фанданго, одломак	134
50. Солер, Фанданго, одломак	134
51. Солер, Фанданго, одломак	135
52. Солер, Фанданго, одломак	136

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

УВОД

Елементи шпанског фолклора у композицијама за соло чембало Доменика Скарлатија (Domenico Scarlatti) и Антонија Солера (Antonio Soler) веома су упечатљиви и лако уочљиви, како извођачима, тако и слушаоцима. Анализи ових елемената у композиционим поступцима два највећа композитора за чембало са Иберијског полуострва посвећене су до сада бројне студије, а када је реч о Скарлатијевом делу, најзначајнија и најисцрпнија је књига Ралфа Киркпатрика (Ralph Kirkpatrick), америчког чембалисте и музиколога, из 1983. године, која је резултат вишедеценијског истраживања и бављења Скарлатијевим ликом и делом.¹ Након ове опсежне студије Скарлатијевог стила, како композиционог тако и чембалистичког, а затим и књиге Дина Сатклифа (Dean Sutcliffe) *Сонате за клавијатурне инструменте Доменика Скарлатија и музички стил осамнаестог века (The Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti and Eighteenth-Century Musical Style)* у којој је такође пуно пажње посвећено утицају иберијске музике на специфичан Скарлатијев композициони стил, излишно је враћати се анализи елемената шпанске музичке традиције у Скарлатијевим сонатама за чембало.

Оно што мене занима и због чега сам одабрала ову тему за свој докторски уметнички пројекат јесте утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Скарлатија и Солера, и то искључиво из угла извођача – чембалисте. Андалузија је по много чему посебна шпанска регија, богатог и разноликог музичког и културног наслеђа, које обухвата не само шпански фолклор и традицију, већ и маварску, циганску и сефардску, као и многе друге утицаје. На овом простору су се мешале различите традиције и оне су створиле специфичан дух Андалузије. Из ове мешавине стилова и култура рођен је и фламенко, који настаје управо у овом делу Шпаније.

¹ Прво издање књиге *Доменико Скарлати* Киркпатрик је објавио 1953. године у издању Принстон универзитета (Princeton University Press).

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

Ја се, дакле, у овом раду нећу бавити (само) анализом елемената традиционалне музике Андалузије у композицијама Скарлатија и Солера, већ ћу се концентрисати на утицај музике Андалузије на (моју) интерпретацију дела ових композитора. Када говорим о утицају музике Андалузије, ја не мислим искључиво на утицај оне музике која је била, или је могла бити, позната Солеру и Скарлатију, или чије трагове директно препознајемо у њиховим делима. Не мислим чак искључиво ни на музику из периода у ком су ова два композитора стварала, или која је претходила њиховом стваралачком добу, већ на целокупну музику Андалузије и на њен дух.

Богата и разноврсна музичка традиција овог поднебља непресушни је извор инспирације уметницима, како музичким тако и визуелним и позоришним ствараоцима, и без сумње музичарима, извођачима, а не само композиторима. Пошто су елементи традиционалне и народне шпанске музике препознати у композицијама за чембало два аутора из 18. века, чије се стваралаштво налази на граници између барока и класицизма, те се и ови стилови у њима преплићу, јасно је да је народна шпанска музика била инспирација Солеру и Скарлатију када су писали за чембало, инструмент који се претежно свирао на двору. Из овога се намеће логични закључак да су и Скарлати и Солер морали да ову врсту музике чују од аутентичних извођача, ван двора и манастира, у којима су живели и стварали. Начин на који су цигански, маварски или шпански народни извођачи музицирали, оставио је јак утисак на Скарлатија, Италијана из музичке породице који је готово читав живот провео на (шпанском) двору, и на католичког оца Солера из краљевског самостана Ел Ескоријал, па су елементе ове музике присвојили и инкорпорирали их у своје композиције.

Циљ овог рада је да утврди на који су начин елементи андалузијског фолклора, који су у великој мери присутни у композицијама двојице најзначајнијих композитора 18. века за чембало са тла Иберијског полуострва, као и у делима мање познатих шпанских аутора из овог периода, утицали на технику свирања на чембалу.

Сонате за чембало италијанског композитора Доменика Скарлатија, који је највећи део свог живота провео у служби шпанске и португалске краљевске породице,

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

представљају стандардни и обавезни део чембалистичког репертоара. Ових 555 соната, специфичних по својој структури, али пре свега по изразитом присуству елемената шпанског фолклора у њима, унапредило је и обогатило технику свирања чембала у 18. веку. Шпански фолклор је вековима раније утицао на развој и стил композитора који су компоновали за гитару, али и за друге инструменте. А у 18. веку, у тренутку преласка из позног барока у класицизам, утицај шпанског фолклора у композицијама за чембало достигао је врхунац у делима Доменика Скарлатија, Антонија Солера, Себастијана Албера (Sebastian Albero), Висентеа Родригеса (Vicente Rodriguez), Жозе Антонија Карлоша Сеишаса (José Antonio Carlos Seixas) и других композитора са тла Иберијског полуострва, који су компоновали за клавијатурне инструменте. Ови композитори су инспирацију за своја дела проналазили у богатом шпанском фолклору, и то највише у специфичном фолклору и богатој, разноврсној музичкој традицији Андалузије, у коју спада и фламенко, па им је циљ често био да на чембалу дочарају извођење акорада карактеристичних за фламенко музику и стил.

Постоји више разлога због којих сам одлучила да свој докторски уметнички пројекат посветим утицају музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера. Од како сам почела да свирам чембало, осећала сам посебну наклоност према Скарлатијевој музици (која чини саставни део обавезног репертоара на свим годинама студија чембала на ФМУ) и то управо због елемената шпанског фолклора које она у себи садржи, а који су својим богатим ритмовима и хармонијама на мене оставили јак утисак још и пре него што сам почела да свирам чембало. Након учешћа на мајсторским радионицама у оквиру Међународног фестивала Мануел де Фаља (Festival Internacional Manuel de Falla) у Гранади 2008. и 2011. године, и боравка у овом андалузијском граду богате историје и културе, и изразито развијене и присутне фламенко традиције са којом сам имала прилике да се непосредно упознам, моја жеља за изучавањем и интерпретирањем композиција које садрже елементе шпанског фолклора постала је још јача. Поготово након што сам имала прилику да први пут изведем једно дело Антонија Солера – Концерт за два чембала у Ге-дуру, који сам свирала на

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

концерту *Tocar con...* на ком су одабрани полазници курса свирали са предавачима.² Како би се још више истакао фолклорни и играчки карактер другог става овог концерта за два чембала, на сцени су нам се придружили музичари који су свирали гитару и кастањете. Оно што је на мене оставило најјачи утисак била је чињеница да је Солеров концерт за два чембала без икаквих измена у нотном тексту звучао веома налик фламенко групама које сам имала прилике да чујем у ромским четвртима Гранаде. Један дворски и префињени инструмент показао се савршеним за извођење музике која у себи садржи елементе једне народне музичке традиције настале у сиромашним циганским четвртима (као што су Албајсин (Albaicín) и Сакромонте (Sacromonte) у Гранади) у којима она и данас живи. Ипак, иако је чембало са својим специфичним звуком и бојом тона погодно да се на њему изводи музика која садржи елементе шпанског фолклора у себи, начин свирања овакве врсте музике није исти као када се на чембалу изводе дела других композитора и различитих стилова, као на пример француских клавсениста или Јохана Себастијана Баха. Да би постигао жељене ефекте у композицијама андалузијског мелоса, ритмике и духа, чембалиста мора да прилагоди и своју технику звуку који жели да постигне, и због тога композиције у којима препознајемо елементе шпанског фолклора нису занимљиве само са музиколошког и теоријског становишта, већ и из перспективе интерпретатора. Иако је о елементима шпанског фолклора у композицијама Скарлатија и Солера доста писано, те студије се превасходно баве композиционим поступцима, а не толико утицајем који је ова музика неоспорно имала на технику свирања на чембалу.

Три основне методе које ћу применити у даљем раду су историјска, аналитичка и компаративна. У првом делу рада бавићу се историјатом музике Андалузије, са нагласком на фламенку, његовим специфичностима, облицима, развојним путем и променама кроз које је прошао овај карактеристичан облик шпанског музичког фолклора, са посебним освртом на 18. век у ком, осим што стварају Доменико Скарлати и Антонио Солер, и фламенко постаје познат под овим називом.

² Ја сам свирала са шпанским чембалистом Јордијем Регуантом (Jordi Reguant).

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

У првом поглављу „Фламенко и елементи андалузијског фолклора – историјат, одлике и утицаји“ применићу историјски метод научног истраживања позивајући са на бројну литературу претежно шпанских аутора. У следећа два поглавља, пажњу ћу посветити Скарлатију и Солеру: њиховим уметничким путевима, развоју, интересовањима, утицајима, специфичностима њиховог музичког језика и стила, као и утицајима која су ова два највећа шпанска композитора³ свог доба остварила на своје савременике, али и на композиторе 20. века.

У поглављу „Утицаји технике свирања фламенко гитаре на технику свирања чембала“ анализираћу специфичне фламенко технике као што су: тремоло, арпеђо, голпе, разгвадо, и њихову примену у композицијама за чембало из 18. века. Упоредићу звучне ефекте који се овим техникама постижу на гитари и на чембалу, уз анализу специфичности које оне захтевају при свирању чембала. Након тога ћу приступити анализи конкретних примера из одабраних соната за чембало у којима се могу препознати елементи и карактеристичне технике шпанског фолклора које су до чембала дошле из традиционалне музике Андалузије, а нарочито фламенка.

У закључку ћу сумирати резултате до којих сам приликом истраживања дошла и које сам применила у интерпретацији композиција Доменика Скарлатија и Антонија Солера, насталих под утицајем музике Андалузије, које се налазе на репертоару мог докторског уметничког пројекта.

У 18. веку, периоду који је био прекретница музичких стилова, композитори који су стварали музику за чембало пишу дела под јаким утицајем шпанског музичког фолклора која ће постати неизоставни део чембалистичког репертоара у 20. и 21. веку. Ове композиције се издвајају од свих других написаних за чембало по оригиналности музичког језика и израза. Елементе шпанског, а пре свега андалузијског, фолклора препознајемо у делима композитора 18. века као што су Висенте Родригес, Себастијан

³ Иако рођени Италијан, Скарлати је своја најзначајнија дела створио у Шпанији у којој је био познат и под именом Доминго Ескарлати (Domingo Escarlati), где је провео највећи део живота и остао је запамћен као шпански композитор.

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

Алберо, Мигел Еспона (Miguel Espoña) и други, а овај рад ће бити концентрисан на дела двојице највећих композитора за чембало из овог периода: Доменика Скарлатија и Антонија Солера, и на изучавање утицаја који су њихова дела имала и имају и данас на технику свирања на чембалу. На примерима одабраних соната (и једног фанданга) ова два композитора, у којима су елементи андалузијског фолклора (форме, ритмови, мелоси...) у првом плану, анализираћу њихову интерпретацију на чембалу.

Сваки извођач се, када приступа неком делу, суочава са одређеним питањима и недоумицама у вези са карактером композиције, одабиром регистрације, темпом, артикулацијом и другим интерпретативним проблемима. У овом раду испитаћу да ли и како андалузијски музички фолклор, присутан у одабраним композицијама, може помоћи извођачу при доношењу интерпретативних одлука везаних за регистрацију, темпо, артикулацију... Оно што чембалиста треба да постигне свирајући ову врсту музике јесте карактеристична виталност која се у њој крије, а која потиче из духа и атмосфере андалузијских улица и тргова, на којима се пева и игра фламенко. Композитори који су се служили елементима шпанског фолклора у својим делима за чембало, желели су да на овом претежно дворском инструменту дочарају народну музичку традицију, стару неколико векова, а чембало се са својом специфичном бојом показало као врло пријемчив за ову врсту музике. У овом раду ћу на конкретним примерима из одабране чембалистичке литературе анализирати интерпретацију на чембалу елемената преузетих из фламенко традиције – гитарске, вокалне и плесне.

Музичка интерпретација је веома сложено естетско питање које изазива бројне дискусије. Чини се логичним да су музичари одувек промишљали о својој интерпретацији, али је извесно да је ово питање у периоду барока изазивало посебну пажњу, као и бројне расправе, како теоријске, тако и практичне. Сетимо се само чувене *Querelle des Bouffons*, свађе између присталица француског стила, чији је главни представник био Жан-Филип Рамо, и присталица италијанског стила, који су се окупили око Жан-Жака Русоа.

Када је реч о интерпретацији музике за чембало, контроверзе око тога како је стилски исправно свирати овај инструмент, кулминирале су пред крај 20. века. Полемике

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

које се и данас воде, супротстављају с једне стране присталице историјски информисаног извођења и оне који сматрају да се музичка интерпретација не може научити из упутстава која су нам оставили аутори из периода барока. Ја нећу покушавати да у овом раду ту дилему разрешим, али ћу подсетити на чињеницу да, када је реч о интерпретацији композиција за чембало Скарлатија и Солера, ми данас немамо довољно сачуваних података који потичу директно од њих, или од људи из њиховог непосредног окружења, како бисмо могли да створимо јасну, тачну и потпуну слику о томе како је извођена њихова музика за време њиховог живота. С друге стране, на основу посредних доказа, анализа и истраживања која су у 20. веку извршена, ми данас ипак имамо представу како ову музику треба свирати. Упркос томе, на нека од основних питања још нису дати коначни одговори (питања орнаментације, регистрације и темпа су и даље отворена). Ипак, и без жеље се упуштам у дискусију о историјски информисаној интерпретацији (иако се она код чембалистичког извођења чини неизбежном), морам додати да, чак и да постоје конкретни докази о томе како је ова музика била извођена у 18. веку, то не значи да бисмо ми данас били у обавези да је на идентичан начин репродукујемо.

Интерпретација музичког дела није пуко испуњавање записаних правила, или само читање записаног нотног текста, нити је нотни запис нешто што свако треба да прочита на исти, „исправан“ начин. Напротив, баш као што је случај и са интерпретацијом фламенко музике, која се разликује од регије до регије, од села до села, од извођача до извођача, тако и интерпретацији музике за чембало, настале на тлу Иберијског полуострва, треба приступити с једним, истим циљем, а то је пронаћи и пренети публици њену суштину, њен дух.

Извесно је да је нека стилска правила неопходно познавати ако желимо да изводимо било коју музику. Сваки музички жанр, стил или епоха, засновани су на одређеној естетици и то је нешто са чим сваки извођач мора бити упознат, без обзира на то који музички инструмент или жанр изводи. Када је реч о чембалистичкој интерпретацији, овај тако природни и логични захтев истиче се као нешто што се не подразумева и то је тако због одређених историјских околности. Наиме, директни, непосредни и

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

најприроднији пренос знања с учитеља на ученика, у чембалистичкој традицији био је прекинут током више од једног века. Та пауза у чембалистичкој интерпретацији довела је до тога да се традиција (и то не само једне школе, већ читава) прекинула и изгубила. Не само да је традиција прекинута, већ су чембалистичкој интерпретацији наметнута правила једног сасвим другачијег, новог инструмента – клавира. Како би се то исправило, средином прошлог века почиње да се развија покрет који инсистира на враћању аутентичном начину извођења, за који се верује да се може научити из трактата и теоријских, дидактичких и аутопоетичких текстова из 17. и 18. века.

Када је реч о интерпретацији композиција за соло чембало Скарлатија и Солера, које се налазе на прелазу између стилова барока и класицизма, а које највише карактерише утицај музике Андалузије, питање је којој то естетици извођач треба да се врати. Да ли је то барокна естетика, и ако јесте, која? Шпански барок (и то не само у музици) био је посебан и другачији него у осталим европским земљама. С друге стране, Скарлати је био Италијан, који је, иако је у својој родној земљи провео краћи део живота, ипак одрастао у музичкој породици и уз италијанску музичку традицију. Међутим, Скарлати је био из Напуља, а и у Италији, слично као што је случај и са фламенком у Шпанији, свака регија, па и градови, имали су сопствена начела и естетику. Скарлатијев стил је без сумње потпуно оригиналан и не можемо га сврстати ни у једну барокну традицију. Одлике његовог композиционог стила, исто тако несумњиво, проналазимо и у Солеровим композицијама, без обзира на то да ли је и колико дуго Солер заиста био Скарлатијев ученик (што се чини неизбежним, али за шта нема доказа). Оно што њихове композиције издваја од композиција њихових савременика јесте јак утицај шпанског фолклора. Дакле, традиција и естетика коју би извођач ових композиција требало да изучи и познаје, није (само) барокна, већ је то естетика фламенко уметности, музика Андалузије и шпански (музички) фолклор. Наравно да, колико год да су се Скарлати и Солер трудили да својим композиционим поступцима дочарају звуке гитаре, лупања потпетица фламенко играча и кастањета, чембало је ипак инструмент одређене боје звука и ограничених могућности, тако да би било узалудно покушавати претворити га у нешто друго. Али зато је могуће, и

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

препоручљиво, на овом инструменту изазвати исту реакцију публике коју изазивају и фламенко уметници.

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

I Фламенко и елементи андалузијског фолклора – историјат, одлике и утицаји

Пошто је тема овог докторског уметничког пројекта утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за чембало Скарлатија и Солера, неопходно је на самом почетку учинити осврт на онај аспект музике Андалузије на који се на њен помен увек прво помисли, а то је свакако фламенко. Фламенко није само музика, он је и поезија, и театар, и филозофија, и посебан дух Андалузије. У овом уводном поглављу покушаћу да укратко обухватим ову сложену уметност, коју слободно можемо назвати уметношћу живљења, јер фламенко је управо то – начин живота. Фламенко се пре свега осећа, па га је зато и веома тешко објаснити речима, иако су многи умни и учени људи то покушали, а међу њима се истиче Федерико Гарсија Лорка (Federico García Lorca), велики познавалац фламенка који је извршио значајан утицај на стваралаштво и очување овог уметничког рода.

У овом уводном делу упознаћемо се са историјатом и карактеристикама фламенка. Иако је тачно порекло и период настанка фламенка немогуће утврдити (неки извори упућују на то да он потиче баш из 18. века), извесно је да трагове онога што данас називамо фламенком проналазимо много пре Скарлатијевог и Солеровог времена, и то управо у народној музици Андалузије.

Фламенко је врста шпанске музике и плеса, настала у Андалузији, јужној шпанској регији. Сматра се да фламенко у облику какав нам је познат данас датира из 18. века, а састоји се од певања (*cante*), свирања на гитари (*toque*), плеса (*baile*) и плескања длановима (*palmas*). Постоје разна опречна мишљења о самом пореклу фламенка, а речник Шпанске краљевске академије повезује га с етничком групом Цигана (*los Gitanos*) јер су они првобитно извршили велики утицај на овај жанр.⁴

⁴ <http://www.rae.es/consultas-linguisticas>, консултовано 14.01.2016.

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

Фламенко се много променио током 19. века, а крајем 20. века постао је популаран широм света. У Јапану је, на пример, толико популаран да тамо има више академија на којима се учи него у самој Шпанији. Новембра 2010. године УНЕСКО је прогласио фламенко за нематеријалну светску културну баштину.⁵

Фламенко настаје у Андалузији и данас се сматра типичном музиком ове шпанске регије. Фламенко је специфична и јединствена уметност, а таква је и Андалузија, регија из које су потекли неки од највећих шпанских уметника свих времена као што су Велаксез, Пикасо, Лорка или Де Фаља, а која је била инспирација многим другим шпанским и иностраним уметницима. Зато ћемо се на почетку упознати са овом регијом, како бисмо потврдили да није случајно фламенко настао баш у овој области Шпаније.

I 1. Андалузија

Како бисмо се упознали са историјатом и пореклом фламенко уметности, неопходно је да на почетку направимо један кратак осврт на географски положај Андалузије да бисмо боље сагледали зашто се, и како, овај жанр оформио баш у овој шпанској регији. Андалузија је најјужнија аутономна покрајина Шпаније. Граничи се на југу са Гибралтаром, Средоземним морем и Атлантским океаном. На северу, са аутономним покрајинама Екстремадуром и Кастиљом-Ла Манчом, на истоку са Мурсијом, и на западу са Португалијом. Највиши институционални орган аутономне покрајине је Хунта Андалузије (Junta de Andalucía). Андалузија је прихватила административну аутономију као једноставнији и бржи процес, који су остале аутономне покрајине (чл. 151 шпанског Устава) ратификовале на референдуму 1980. године.⁶

⁵ <https://en.wikipedia.org/wiki/Flamenco>, консултовано 14.01.2016.

⁶ <https://sh.wikipedia.org/wiki/Andaluzija>, консултовано 15.01.2016.

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“



Слика 1: Географски положај Андалузије

Андалузија је друга шпанска аутономна покрајина, по величина (површини) иза Кастиље и Леона, а по броју становника је прва са 7 849 799 становника (према попису из 2005. године).⁷ Становништво је пре свега концентрисано у великим градовима ове регије као што су Севиља (престоница Андалузије, која је у 16. и 17. веку била и главни град Шпаније), Малага, Кордоба, Гранада, Алмерија и Кадис. Степен урбанизације у Андалузији је висок са чак двадесет шест градова са више од 50 000 становника. Ова покрајина сачињена је од осам провинција, а то су: Уелва, Севиља, Кордоба, Хаен, Кадис, Малага, Гранада и Алмерија.⁸



Слика 2: Мапа Андалузије са провинцијама

⁷ *Idem.*

⁸ *Idem.*

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

Становништво ове шпанске покрајине је етнички разноврсно, а Андалузија се са својим аутентичним градовима, попут Малаге, Кордобе или Гранаде, издваја од остатка Шпаније и одише посебном аромом различитих обичаја и традиција, као и богатом историјом, и мешавином локалног шпанског становништва са афричким, маварским и арапским племенима. За становнике Андалузије се обично каже да су страствени, што се обавезно доводи у везу са фламенком. У Андалузији су исто тако не случајно настале и чувене кориде које су се као и фламенко прошириле на територију читаве Шпаније и постале национална традиција ове земље.

Градови Андалузије веома су живописни и шаренолики, с пуно архитектонских особености (мешавине католичког и арапског стила). И у географском смислу ова регија је веома разноврсна – ту су златне плаже, сеоца у брдима, прелепе обале и дивљи планински врхови. То је земља супротности у сваком, па и у географском смислу, са хладним зимама на планинама, и врелим летима на обали. Из ових географских произлазе и културне разлике које се одражавају на све области живота, па и на музику.



Слика 3: Панорама Севиље

Кроз преглед историјата престонице Андалузије, Севиље, стиче се увид и у историјат читаве регије. Севиља је град стар око 2200 година, а различите цивилизације које су живеле на том простору утицале су на формирање традиције и културе овог града

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

и регије. Почев од феничанске колонизације, па до римске, а убрзо и арапске превласти, име овог града претрпело је многе промене. Док је била под римском влашћу, Севиља се звала Хиспалис, па су њени становници били познати и као Хиспаленси. Према легенди Севиљу је основао грчки митолошки јунак Херкулес за кога митови кажу да је пловио од Гибралтарског мореуза до Атлантика и створио трговачко место на простору данашњих градова Кадиса и Севиље.⁹



Слика 4: Колумне Херкулеса - статуе на стубовима у центру Севиље

Фламенко је настао управо у Севиљи, и то у четврти Тријана (Triana) која се налази на левој обали реке Гвадалкивир и која је као и четврт Сакромонте (Sacromonte) у Гранади (такође позната по фламенку) била насељена претежно ромским становништвом. Тријана је настала као неконтролисано и дивље насеље ван града Севиље и као такво називано је „арабал“ (arrabal – реч коришћена за означавање дивљих насеља нижих друштвених слојева у средњем веку, а потиче од шпанске верзије арапског језика и речи *arrabād* која

⁹ <https://en.wikipedia.org/wiki/Seville>, консултовано 18.01.2016.

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

на књижевном арапском гласи *rabaḍ*). Становници Тријане, који се називају Тријанероси, сматрају да се њихова четврт разликује од остатка Севиље и веома су привржени својој традицији, обичајима и култури.¹⁰



Слика 5: Фламенко на улицама Севиље

I 1.1. Музика Андалузије

Под музиком Андалузије подразумевамо сву музику насталу на подручју ове шпанске регије. Данас се овај термин ипак односи пре свега на фламенко, али како бисмо разумели корене и суштину фламенка, неопходно је да се упознамо са богатом музичком историјом и традицијом Андалузије.

¹⁰ https://en.wikipedia.org/wiki/Triana,_Seville, консултовано 18.01.2016.

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

Она врста музике која се назива „класична андалузијска музика“ (на шпанском *música andalusí* или на арапском *ṭarab andalusi* то јест *Musiqā al-Āla* (موسيقى طرب أندلسي)) представља стил у арапској музици на који наилазимо не само у Андалузији, већ и на подручју Магреба. Први подаци о овој врсти музике, за коју се верује да је настала у Емирату Кордобе или Ал Андалусу (на шпанском Al-Andalus, на арапском الأندلس) што је било арапско име за делове Иберијског полуострва под влашћу муслимана или Мавара, у раздобљу од 711. до 1492. године, датирају из 9. века. Овај појам није истозначан данашњој области Андалузији. У 9. веку ова музика се везује за једног тамнопутог музичара ком је због боје коже надимак био „црна птица“, али његово етничко порекло није познато, претпоставља се да је био Курд или Персијанац који је живео у Ираку, а који је постао дворски музичар Абд Ал Рахмана II (Abd al-Rahman II) у Кордоби, као и за Зирјаба.¹¹ Зирјаб је један од најзначајнијих представника музике Андалузије који је донео уд¹² у Андалузију, додао му пету жицу и увео свирање трзалицом.

До краја 11. века муслимански део Иберијског полуострва постао је главни центар за производњу музичких инструмената. Ови инструменти су се извозили у Провансу и тако су извршили утицај на француску трубадурску и труверску традицију захваљујући којој су се проширили по остатку Европе. Андалузијски инструменти воде порекло од арапског уда, ребаба и нагаре.

¹¹ https://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_en_Andaluc%C3%ADa, консултовано 19.01.2016.

¹² Уд је арапски трзачки жичани инструмент крушколиког облика с кратким вратом. Сматра се директним претечом лауте.

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“



Слика 6: Уд



Слика 7: Ребаб



Слика 8: Нагара

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

Миграција муслимана и сефардских Јевреја из Кордобе, Севиље, Валенсије и Гранаде за време Реконкисте (Reconquista)¹³ довела је до даљег ширења андалузијске музике, пре свега на подручје Магреба. Шпански и Јевреји Магреба (Сефарди) одиграли су значајну улогу у очувању музичке традиције Андалузије. Северноафрички градови наследили су посебан музички стил Гранаде.¹⁴

У 12. веку класична андалузијска музика везује се за име песника, астронома, композитора и филозофа Ибн Бајаха (ابن باجه), познатог и под латинским именом *Avempace*, који је био рођен у Сарагоси и који је комбиновао стил Зирјаба са утицајима западњачке музике, створивши притом сопствени нови стил који се убрзо раширио по целом Иберијском полуострву и Северној Африци.¹⁵

Кроз Андалузију су на путу ка Европи пролазили бројни блискоисточни инструменти као што су лаута (настала од арапског уда), ребека (настала од арапског ребаба) и нагара. Поред поменутих жичаних и ударачких инструмената, ту су још били и различити облици флауте и других дрвених дувачких инструмената. О томе колико је музика Андалузије била развијена и колики је био њен утицај на развој музике у Европи сведочи и теорија да су солмизација и солфеђо такође преузети из арапске солмизације *Durr-i-Mufassal* (дал, ра, мим, фа, сад, лам).¹⁶

¹³ Реконкиста на шпанском језику значи поново освојити и односи се на покрет Шпанаца и Португалаца који су желели да поврате власт на територији Пиринејског полуострва. Узрок Реконкисте био је продор Мавара у Европу који су 714. године заузели већи део полуострва, а њихов даљи продор зауставља тек Карло Мартел код Поатјеа 732. године. Сама Реконкиста отпочиње 718. године ослобођењем Галиције и Леона односно Пелајовом победом код Ковадонге 722. године, а окончава се 1492. године када је освојен Гранадски емират, последње маварско упориште у Европи.

¹⁴ María Rosa Menocal, Raymond P. Scheindlin, Michael Anthony Sells. *The literature of Al-Andalus*, *Cambridge history of Arabic literature. 4 Arabic literature to the end of the Umayyad period (illustrated ed.)*. Cambridge, Cambridge University Press, 2000, 72–73.

¹⁵ Jonathan Holt Shannon. *Performing al-Andalus: Music and Nostalgia across the Mediterranean*. Bloomington, Indiana University Press, 2015, 38–40.

¹⁶ Samuel D. Miller, *Guido d'Arezzo: Medieval Musician and Educator* in “Journal of Research in Music Education” 21 (3), 1973, 239–45.

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

I 2. Фламенко - етимологија

Термин фламенко односи се на уметнички род који се под тим називом усталио средином 19. века. Не постоје поуздани подаци о етимологији овог термина, већ неколико хипотеза о пореклу самог назива на које ћемо се сада осврнути:

1. Због могуће сличности са фламингосима (flamingo): Прва група хипотеза сматра да је реч фламенко потекла од сличности дугоногих птица и самих играча који својим покретима подсећају на фламингосе.¹⁷ Маријус Шнајдер (Marius Schneider) сматра да термин може имати неку везу са птицама, али не зато што подсећају на играче већ због фригијског модуса карактеристичног за фламенко, који се у средњевековним симболима повезује са фламингосима, али и са многим другим животињама.¹⁸

2. Због тога што потиче од Морискоса: Морискоси су били покрштени муслимани који нису имали сопствену земљу коју би обрађивали. Према мишљењу Бласа Инфантеа (Blas Infante), реч фламенко настала је од андалузијског израза „fellaḥ min gueir ard“ или „fellaḥ mengu“ који значи сељак без земље. Он сматра да су се многи Морискоси стопили са циганским заједницама са којима су делили заједничку судбину етничке мањине која се налазила потиснута на периферији доминантне културе. Инфанте претпоставља да се у таквој ситуацији морала створити музика фламенка, као манифестација бола који су

¹⁷ <http://www.etymonline.com/index.php?term=flamenco>, консултовано 19.01.2016.

¹⁸ У 20. веку бројне су теоријске расправе о пореклу, коренима, па и самој суштини фламенка и уопште музике Андалузије. У овим расправама узели су учешће Мануел де Фаља и Лорка, али поред њиховог залагања за враћање изворном фламенку (сматрали су да је фламенко у 20. веку уступио место градским популарним песмама које су почеле да преузимају овај жанр и да се са њим изједначавају), постојале су различите, па и потпуно опречне теоријске струје. Тако, на пример, Педрељ (Pedrell: *Cancionero popular musical espanol*) сматра да шпанска музика не дугује ништа Маварима, и да је она постојала много пре њиховог доласка на тло Иберијског полуострва. С друге стране, Хулијан Ривера (Julian Ribera) и Хенри Фармер (Henry Farmer) су у овој расправи, да ли у музици Андалузије превлађују арапски или византијски утицаји, заузели страну арапских утицаја. Насупрот њима, Маријус Шнајдер је провизантијски оријентисан, па у складу са својим уверењима и етимолошко порекло речи фламенко налази у средњем веку и Византији. Де Фаља инсистира на утицају циганске музике и културе коју он сматра источњачком, а Цигане источним народом (Manuel De Falla. *Escritos.*) Једино што је извесно јесте да је Андалузија специфично подручје Шпаније у ком су се укрестили утицаји сасвим различитих култура и традиција (арапска, јеврејска, циганска...) и да је управо због тога она изнедрила једну аутохтону уметност као што је фламенко коју је и данас готово немогуће дефинисати.

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

осећали због ниподаштавања њихове културе.¹⁹ Он, међутим, не наводи никакву поуздану историјску чињеницу која би ту хипотезу потврдила. Имајући у виду његово залагање за аграрну реформу у Андалузији којом би се олакшао мизеран положај андалузијских радника тог времена, данас његову претпоставку најчешће одбацују као идеолошку или политичку, а не историјску или музиколошку.

3. Због тога што потиче из Фландрије: Према мишљењу Фелипеа Педреља (шпански гитариста, композитор и музиколог, провизантијски оријентисан по питању порекла музике Андалузије), фламенко је стигао у Шпанију из удаљеног дела државе, тачније Фландрије, којом су Шпанци у 16. веку владали, и то за време монарха Карлоса V, који је тамо рођен и који је читав фламански двор довео са собом у Мадрид. Неки додају да се, за време игара приређиваних у знак добродошлице поменутом краљу, аплаудирало уз узвике „Играј за Фламанца!“.²⁰

4. Због тога што су Цигани називани Фламанцима: Године 1881. Демофило у својој првој студији о фламенку аргументује да се овај уметнички род назива фламенко, због тога што су његови примарни ствараоци Цигани, били познати као Фламанци у тадашњој Андалузији.²¹ Тај став је преузео од Џорџа Бороуа (George Borrow) који је четрдесет година раније у својој књизи *Цигани Шпаније (The Zincali - An account of the gypsies of Spain)* поменуо исту чињеницу: „Цигани је назив дат у Шпанији, како у прошлости тако и у садашњости, онима које на енглеском зовемо *gypsies*, мада се исто називају и новим Кастиљанцима, Германима и Фламанцима.“²²

Не зна се тачно због чега су Цигани називани Фламанцима, али постоје бројни докази који указују на жаргонско порекло тог израза у германском речнику. Ова теорија подразумева исто тако да је термин фламенко настао од речи Фландрија, која је опет

¹⁹ Blas Infante. *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo: (1929-1933)*. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 1980.

²⁰ Felipe Pedrell. *Cancionero popular musical español*. Tomo II, Apéndice.

²¹ Éric Perez. *Flamenco: parcours d'un art*. Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1992, 23.

²² George Borrow. *The Zincali - An account of the gypsies of Spain*. London, John Murray, Albemarle Street, 1843, 49.

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

настала од речи пламен. У германском говорном подручју се фламенко односи на ватрен и плаховит темперамент Цигана, а Шпанска краљевска академија за овај термин преузима врло слично значење. Такође постоји теорија по којој су Шпанци, а нарочито Андалужани, имали обичај да ствари именују супротним терминима, па да су зато Цигане, који су били ниски и црни, називали Фламанцима, који су били високи и плави.

13. Историјат фламенка

Верује се да музика коју данас називамо фламенком потиче још из 16. века, из Андалузије, тачније Севиље, Кадиса и Хереса. Фламенко је настао под утицајима Арапа, Јевреја, Цигана и Андалужана. Настао је мешавином музике поменутих етничких група на тлу Андалузије, у којој је већ постојала дуга традиција певања уз гитару. С обзиром на то да је у време његовог настанка у Андалузији владало велико сиромаштво, сматра се да је он пре свега настао из потребе за изражавањем осећања, тачније као нека врста јадиковке. Историја фламенка дели се на два периода: до појаве првог звучног записа са наснимљеним гласом певача и на период од тада, па до данас.

Први познати певач фламенка био је Тио Луиз Де Ла Хулијана (Tío Luis el de la Juliana). За њега се верује да је рођен негде између 1750. и 1760. године, а преминуо је 1830.²³ Период од 1840. до 1860. године назива се „Златно доба“ фламенка и у њему се истичу један од најпознатијих певача фламенка Ел Планета (El Planeta) и његов ученик Ел Фиљо (El Fillo, што на шпанском значи син) који је у фламенко увео нови глас „ла вос

²³ https://es.wikipedia.org/wiki/T%C3%ADo_Luis_el_de_la_Juliana, консултовано 14.02.2016.

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

афиља“ (la voz afillá), реч изведена од речи „afilada“ што значи оштар, оштра. То је веома дубок глас, касније често имитиран од стране нових генерација певача.²⁴

„Los cafés cantantes“, мали ноћни локали у којима су гледаоци могли да уживају у фламенко наступима, били су изузетно популарни између 1860. и 1920. године. Први овакав локал отворен је 1842. у Севиљи. У њима су обично наступали један или два певача, три или четири плесачице и два плесача, праћени музиком двојице гитариста. Овакви локали су спојили циганске и андалузијске певаче. Певач је имао главну улогу, али су и гитаристи били веома битни и били су обавезни да знају што више песама.²⁵ Један од најпознатијих гитариста био је Рамон Монтоја (Ramón Montoya), који је касније постао оснивач модерне фламенко гитаре.

Хуан Брева (Juan Breva), кантаор (cantaor, фламенко певач) из Малаге, први је увео фламенко у позориште. Фламенко је био саставни део позоришних представа у периоду између 1920. и 1940. године. Постоје мишљења по којима је фламенко изгубио на квалитету пребацивањем на сцену. Године 1936. избија Шпански грађански рат, током ког није било пуно прилика за наступе и фламенко губи на популарности.²⁶

Године 1922. организовано је такмичење у извођењу хондо песама²⁷ уз које се игра фламенко: „Concurso Nacional de Jondo de Granada“, а међу организаторима ове манифестације били су Лорка и Де Фаља, на чију је иницијативу и покренуто такмичење. Ово такмичење је организовано не да би побољшао фламенко у уметничком смислу, већ да би се овом жанру вратила стара слава. Анхел Алварес Кавалеро (Ángel Álvarez Caballero) у својој књизи о фламенку наводи да је Де Фаља покренуо идеју о оснивању овог такмичења јер је сматрао да је фламенко уметност почетком 20. века деградирала.²⁸

²⁴ <https://es.wikipedia.org/wiki/Flamenco>, консултовано 19.01.2016.

²⁵ José Blas Vega. *Los cafés cantantes de Sevilla*. S.I., Cinterco, 1987, 9.

²⁶ <https://es.wikipedia.org/wiki/Flamenco>, консултовано 19.01.2016.

²⁷ Према речнику Крљевске шпанске академије канте хондо (cante jondo или cante hondo) је одређен као „најаутентичније андалузијско певање, дубоких осећања“. Канте хондо се такође назива и „дубоко певање“ јер изражава и изазива дубока, интензивна осећања, а и сама реч „хондо“ на шпанском значи дубок.

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

По причи коју преноси Едуардо Молина Фахардо (Eduardo Molina Fajardo) аутор књиге *Мануел де Фаља и канте хондо*, идеја о такмичењу се код Де Фаље родила 1921. године током једне шетње по парку „Хенералифе“ у Гранади и разговора о пропадању фламенка са Мигелом Сероном (Miguel Serón).²⁹ Прво место на овом такмичењу које је одржано у Алхамбри, у Гранади, од 13. до 14. јуна 1922, освојили су дванаестогодишњаци Ел Тенсас (El Tenazas) и Маноло Каракол (Manolo Caracol).³⁰

У 20. веку, тачније између 1922. и 1950. године, фламенко почиње да се изводи у позориштима и аренама под именом „фламенко опера“ („Ópera flamenca“), али не зато што се заиста спојио са оперским жанром, већ је то био трик организатора који су користили пореске олакшице, које је уживала опера у односу на остале представе и спектакле са музиком у које је спадао и фламенко, па су под именом „фламенко опера“ уместо 10% пореза, плаћали свега 3%.³¹ Овај преиод представља још један корак ка већој популарности фламенка. Теме изведби су углавном биле трагичног карактера: несрећне љубави, напуштање деце, морбидне драматизације...

Фанданго (Los fandangos или fandanguillos) је био најпопуларнији плес. У ово доба се развијају и булерија (canción por bulería), као и нови жанр назван копла андалуса (copla andaluza) или шпанска песма (canción española), врста баладе, извођена током сарсуеле³². У овом периоду много је свирана и андалузијска народна музика, па између осталог зато људи често поистовећују андалузијску народну музику са фламенком, што није исправно јер је музика Андалузије шири појам који обухвата и фламенко.

²⁸ Ángel Álvarez Caballero. *El cante flamenco*. Madrid, Alianza Editorial 1994, 211.

²⁹ Eduardo Molina Fajardo. *Manuel de Falla y El "Cante Jondo"*. Universidad de Granada, 1998, 49.

³⁰ Ramón María Serrera. *Falla, Lorca y Fernando de los Ríos: tres personajes claves en el Concurso de Cante Jondo de Granda de 1922*. Студија доступна на сајту: http://institucional.us.es/revistas/rasbl/38/art_28.pdf, консултовано 18.01.2016.

³¹ <https://es.wikipedia.org/wiki/Flamenco>, консултовано 19.01.2016.

³² Сарсуела (Zarzuela) је шпански лирско-драмски жанр у ком се смењују драмске, плесне и певачке сцене.

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

Педесетих година двадесетог века, Анселмо Гонсалес Климент (Anselmo González Climent) издаје књигу *Фламенкологија*, након чега је уследио низ догађаја који су били веома битни за фламенко и за оно што је он данас. Од осамдесетих година 20. века па до данас за фламенко су карактеристична два феномена: таблао (el tablao) и диско (el disco). Таблао је ноћни клуб у ком се могу видети изведбе фламенка, и представљају модерни облик кафе кантантеа, док нам је диск омогућио не само да чујемо данашње изведбе фламенка, већ и оне из прошлости.

Иако је фламенко почео као забрањивана музика народа са маргина друштвеног живота у Андалузији, данас је он саставни део културне и туристичке понуде, не само ове регије, већ читаве Шпаније. Под покровитељством Секретаријата за културу аутономне покрајине сваког лета се одржавају фестивали фламенка широм Андалузије. У овој регији подигнути су и бројни споменици истакнутим фламенкистима што сведочи о драстичној промени статуса ове уметности у односу на њене почетке.



Слика 9: Споменик чувеној фламенко певачици познатој под уметничким именом Ла Пакера Де Херес (La Paquera de Jerez) у Хересу

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

I 4. Основни фламенко термини

У овом делу рада упознаћемо се са неким од основних термина који се користе у фламенко музици како бисмо касније видели колико и како су елементи фламенка утицали на чембалистичку интерпретацију дела Скарлатија и Солера.³³ Фламенко се састоји од певања, свирања и играња (*cante, toque, baile*).

I 4.1. Песма, певање (*Cante*)

„*Cante*“ (песма, певање) је једна од три главне компоненте фламенка, заједно са „*toque*“ и „*baile*“. Странци обично сматрају да је плес најважнији део уметничке форме фламенка, јер се плесач налази у центру фламенко перформанса, али заправо је песма срце и душа овог жанра. Певач у фламенку се назива кантаор (*cantaor*). Многе од најранијих фламенко песама биле су мрачне природе и изражавале су дубоке емоције. Говориле су о догађајима попут насилне смрти, љубави, издаје, боравка у затвору, болести и губитка. Ово се често тумачи као израз емоција народа Андалузије, који је често био изложен бурним историјским догађањима. Постоје многе варијанте песама које све јединствено изражавају дубока осећања.

Фламенко, као израз сиромаштва, глади и жеље за слободом и животом, рађао се напоредо у брдима изнад Гранаде, у Тријани, у лучким доковима Малаге и у мочварним пределима уз реку Гвадалкивир. Фламенко настаје као израз одбачености, страха, туге, самосажалења и беса. У почетку се фламенко певање углавном одвијало у породичним круговима, на забавама, венчањима и сахранама, и као такво остало је скривено од шире јавности више стотина година. Од 19. века фламенко почиње да буде спектакл и његови певачи постају познати и признати уметници.

Фламенко песме се данас могу сврстати у три категорије: канте гранде или хондо (*cante grande*), канте интермедио (*cante intermedio*) и канте ћико (*cante chico*). Неки од

³³ У анализи и објашњењу основних фламенко термина, највише ми је послужила књига Лоле Фернандес (*Lola Fernández*) *Музичка теорија фламенка (Flamenco Music Theory, Acordes Concert; Bilingual edition, 2005)*.

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

најпознатијих извођача-певача фламенка су: Антонио Фернандес (Antonio Fernandez), Франсиско Ортега Варгас (Francisco Ortega Vargas), Силверио Франконети Агилар (Silverio Franconetti Aguilar), Пастора Марија Павон Крус (Pastora Maria Pavon Cruz), Мануел Ортега Хуарес (Manuel Ortega Juarez), Хосе Монхе Крус (Jose Monje Cruz) и други.

I 4.1.a) Cante grande, cante jondo

Канте гранде (велико певање) или канте хондо (дубоко) означава „дубоко“ певање, изразито тужан облик фламенко песама чија је тематика везана за смрт, тугу, бригу, очај, али и религијска осећања и може се изводити и као пало секо (palo seco), то јест без инструменталне пратње. Најпознатији облици канте хонда или грандеа су: тона (toná), мартинетес (martinetes), сегирија (seguiriya), солеа (soleá) и карселера (carcelera). За канте хондо се каже да је срце и душа фламенка.

Певач који пева сегирију оставља у свакој копли (строфи) комад своје душе, а ако то не чини, онда он вара слушаоца, па можда чак и самог себе. Ако постоји стил у ком певач мора да да све, сваки делић себе, то је сегирија. Виђао сам Хосеа Мендеса потпуно преплављеног емоцијама, сломљеног, буквално олупину, након извођења ових песама, и верујем да ако певач некад успе да достигне божанско стање које Цигани називају дуенде – и ја још увек не знам шта је то – онда је то у овим јединственим и непоновљивим тренуцима.³⁴

³⁴ Ángel Álvarez Caballero. *Historia del Cante Flamenco*. S.l., Alianza Editorial, 1981, 48.

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

Пример текста једне сегерије у којој је опевана туга, на оригиналном кало језику (језик шпанских Цигана), шпанском и српском:

Кало	Шпански (андалузијски дијалекат)	Српски
Ducas tenela min dai	Penas tiene mi mare	Муке има моја мајка
ducas tenelo yo	penas tengo yo	муке имам ја
las de min dai yo sieno	y las que siento son las de mi mare	осећам муке своје мајке
las de mangue no.	que las mis no.	а не своје.

I 4.1.б) Cante intermedio

Реч „intermedio“ на шпанском значи средњи, и овај тип фламенко певања добио је овај назив јер се налази између канте хонда, или канте грандеа, и канте ћика. Ово је мање „дубок“ облик фламенко песме, али је ипак веома дирљив и често садржи елементе оријенталне музике.

I 4.1.в) Cante chico

Канте ћико у буквалном преводу значи мало певање, мала песма, а теме које овај тип канте фламенка опева су светлијег карактера. То су љубав и радост, а често су и испуњене хумором. Најчешћи облици овог типа певања су: алегрија (alegría), булерија (bulería) и танго (tango).

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

I 4.1. г) Друге класификације фламенко певања

- **Cante flamenco gitano** – циганско певање (Gitano на шпанском значи Циганин) односи се на песме које су певали Роми који су се доселили у Шпанију у 15. веку за време владавине Мавара, а који су након што су Шпанци повратили власт над својом територијом протерани, или су побегли у пећине у селима у брдима где и настаје фламенко. Овакве четврти су Сакромонте у Гранади и Тријана у Севиљи.



Слика 10: Сакромонте, циганска четврт у брдима изнад Гранаде

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

Најпознатији облици који према овој класификацији припадају канте хитану или циганском фламенку су: тона, солеа, сегирија, танго и булерија.

- **Cante flamenco andaluz** – овај тип фламенко певања које се назива андалузијско почео је да се развија средином 19. века и подразумева комбинацију различитих облика андалузијске фолклорне музике у којој се препознају утицаји циганског фламенка. У овај облик фламенко певања спадају разне варијанте фанданга и кантина (*cantinas*).

- **Cantes folklóricos aflamencados** – стил ових „фолклорних фламенко песама“ чине облици певања које чистунци не признају као праве фламенко форме. Примери ове врсте фламенка су севиљана (*sevillana*), фарука (*farruca*), гаротин (*garrotin*) и кубанска румба. У ову групу спадају народни напеви и плесови из Андалузије и других шпанских покрајина, као и из Јужне Америке на које је у извесној мери утицала фламенко традиција.

I 4.2. Свирање на гитари (Тоуе)

Тоуе (свирање на гитари) – Држање и техника фламенко гитаристе, који се назива токаор (*tocaor*), разликује се од оних које има извођач класичне гитаре. Док класични гитариста ослања своју гитару у косом положају више на леву ногу, фламенко гитариста инструмент држи потпуно другачије, тако да се гитара налази у скоро хоризонталном положају у односу на под.

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“



Слика 11: Пако Де Лусија, фламенко гитариста Слика 12: Андрес Сеговија, класични гитариста

Модерни фламенко гитаристи имају обичај да користе класичне гитаре, иако постоји посебан инструмент за овај жанр, који се назива фламенко гитара. Она је лакша, а њена резонантна кутија је ужа него она код класичне гитаре. Углавном се прави од кипариса, са резонантном плочом од кедрa или смрче. Најпознатији фламенко гитаристи били су Мануел Рамирес де Галарета (Мадрид, 1864—1920) и његови ученик Сантос Ернандес (Мадрид, 1873—1943).

Најпрепознатљивија и најтипичнија техника свирања на фламенко гитари је разгвадо (*rasgueado*). То је техника која се изводи прстима десне руке, брзим покретима и ударцем у оба смера (горе – доле). Ова техника се помиње још у барокно доба, у књизи Гаспара Санса³⁵ (*Gaspar Sanz, 1640-1710*). Котрљајући звук разгвада, сличан звуку удараљки, ствара се интензивним окидањем жица спољашњом страном нокта, прстима десне руке, најчешће без палца. Постоје разгвада која се изводе са три или са четири

³⁵ Гаспар Санс је био композитор, филозоф, гитариста и оргуљаш и један од најзначајнијих представника шпанског барока. Аутор је збирке композиција "Instrucción de música sobre la Guitarra Española".

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

прста, у зависности од ритмичког обрасца који је потребан. Елементе разгвада, осим у Сансовим композицијама, налазимо и у делима других барокних композитора који су компоновали за (барокну) гитару и вихуелу, као што је на пример италијански гитариста Лудовико Ронкали (Ludovico Roncalli, 1654-1713), аутор збирке „*Capricci armonici sopra la chitarra spagnola*“. Композитори и извођачи су и вековима касније покушавали да имитирају ефекте разгвада у композицијама писаним и за друге, пре свега клавијатурне инструменте, а не само за гитару (Албенис, Гранадос, Де Фаља).

Још једна карактеристична техника свирања фламенка је тремоло. Тремоло је у фламенку посебно груписан у квинтуплет (quintuplet – пет тонова на један удар), док се класичан тремоло одликује квадруплетом (quadruplet – четири тона на један удар). Поред тремола, у фламенко свирачкој техници чест је и апојандо (apoyando) у ком прсти десне руке мирују на суседној жици после одсвираног тона. Овом техником производи се пунији звук. Највероватније су ову технику фламенко гитаристи створили јер им је био потребан јачи звук како би се чули уз певача и играче. Подврста апојандо технике је пикадо (picado), техника којом се прстима десне руке истичу сви тонови одређеног мелодијског пасажа и изводи се у брзом темпу. Позната је и тирандо (tirando) техника која је супротна техници апојанда и у њој прсти заустављају свој покрет у ваздуху уместо на суседној жици. Ова техника се користи за свирање акорада, арпеђа и тремола, али.

Фламенко свирачи басов тон у арпеђима често свирају палцем апојандо, добијајући тако пунији звук, док се остали тонови свирају тирандо техником. Карактеристичном употребом палца фламенко гитаристи постижу већу звучност од класичних гитариста.

Скале које се користе у фламенку настале су из штима на гитари који намеће Е, А и Де дурске и молске тоналитете и њихове тоничне, субдоминантне и доминантне акорде, па су најчешћи тоналитети у фламенку Е-дур, е-мол, А-дур, а-мол, Де-дур и де-мол. Ови тоналитети су засновани на фригијском модусу који је познат и као фламенко лествица.

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

Честом употребом каподастера значајно се повећава број тоналитета у којима је згодно свирати.³⁶

Пратња, као и соло извођење фламенко гитариста, заснива се колико на модалном хармонијском систему, толико и на тоналном, иако је најчешћа комбинација оба. Неке фламенко песме се изводе *a palo seco*, то јест без пратње гитаре. У зависности од типа изведбе, разликујемо: *Toque arioso*, *Toque gitano o flamenco*, *Toque pastueño*, *Toque sobrio*, *Toque virtuo*, *Toque corto*, *Toque frío*.

I 4.3. Плес (Baile)

Baile (плес) – Фламенко плес је, као и фламенко певање и свирање, познат по свом емоционалном интензитету, а истиче се по поносном држању играча, по својој експресивној употреби руку и ритмичном ударању стопалима (потпетицама). Иако је у фламенку најзначајније певање, данас нам је прва асоцијација на фламенко постао плес. У фламенко уметности прво се развило певање, па затим плес који је у почетку, у недостатку инструмената сиромашних извођача и твораца овог жанра, био подржан само ударцима длановима и стопалима који су давали ритам. Доста различитих стилова фламенко плеса се развило, а најпознатији су: фламенко пуро или чисти фламенко (*Flamenco puro*), класични (*Classical flamenco*) и нови фламенко (*Flamenco Nuevo*).

У традиционалном фламенку, млади људи се сматрају недовољно емотивно зрелима да би пренели душу жанра, која је оно што је у овој уметности најважније и изнад је технике и умећа. За разлику од других плесних форми, где се плесачи као јако млади професионално баве плесом, у фламенку играчи своје врхунце не достижу до тридесетих година, настављајући да се баве њиме и у својим каснијим годинама. Неки од најпознатијих фламенко играча, бајлаора (*bailaor*) су: Сара Барас (*Sara Baras*), Хоакин

³⁶ Каподастер је справа која се користи да би се на музичким инструментима са жицама скратио врат инструмента и на тај начин повисили тонови које производе жице. Жице се постављањем каподастера скраћују, па добијени тонови постају виши за полустепен по пољу у зависности од тога где је каподастер постављен.

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

Кортес (Joaquin Cortés), Кармен Амаја (Carmen Amaya), Антонио Гадес (Antonio Gades), Фаруко (Farruco), Фарукито (Farruquito) и Израел Галван (Israel Galván).



Слика 13: Антонио Гадес

I 4.3.a) Flamenco puro

Фламенко пуро или чисти фламенко је облик фламенко плеса најближи циганским утицајима и традицији. У овом стилу, играч или играчица обавезно играју соло и он је најчешће импровизиран, без кореографије коју треба испратити. Неки сматрају да у овом стилу не треба користити кастањете, али су оне ипак уобичајена пракса.

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

I 4.3.6) Classical flamenco

Класични фламенко је плесни стил који најчешће изводе фламенко трупе и заснива се претежно на карактеристикама сегидиље, традиционалног шпанског плеса. Овај стил се игра поносно и усправних леђа. За разлику од других фламенко стилова у којима је јаснији утицај циганске традиције, у класичном фламенку има мање покрета куковима, тело је право, а руке испружене и дуге, као код балетских играча. Многи играчи класичног фламенка и јесу професионални балетски играчи што не изненађује јер је фламенко утицао на развој балета, али је и сам попримио утицаје и елементе класичног балета. Ово преплитање фламенка и класичног балета очигледно је у кореографијама чувене фламенко плесачице са почетка 20. века, познате под уметничким именом Ла Архентинита (La Argentinita), а касније и Хоакина Кортеса. Реквизити као што су шалови, кастањете и лепезе у овом стилу су уобичајени.



Слика 14: Федерико Гарсија Лорка и Ла Архентинита

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

I 4.3.в) Flamenco nuevo

Нови фламенко је савремени, недавно формиран стил фламенко плеса који се најчешће изводи у пару, а и костими играча су усклађени и модерни. Играчи новог фламенка не играју у традиционалној фламенко одећи по којој су препознатљиви, већ мушкарац најчешће игра у панталонама и нагог попрсја, а жена у једноставној хаљини без типичних карнера и украса. У овом стилу се карактеристични фламенко реквизити као што су лепеза, марама и кастањете, изузетно ретко користе. Плес новог фламенка је кореографски осмишљен и укључује утицаје и других плесних стилова ван самог фламенка.

I 4.4. Облици (Palos)

Под фламенко облицима који се називају палос, подразумевају се све врсте традиционалног фламенка. Сваки пало има свој назив и јединствене музичке, хармонске, ритмичке и формалне карактеристике. Ритмичке схеме којима се одликују различити облици (палос) називају се „компас“ (compás). Облици се могу одредити према различитим критеријумима као што су: метар (компас), карактер (озбиљан или весео), географско порекло или дубина (*jondura*).

Постоји доста врста (облика) фламенка, између осталих: албореа (Alboreá), alegríjas (Alegrías), бамбера (Bambera), бандола (Bandolá), булерија (Bulerías), кабалес (Cables), кампаниљерос (Campanilleros), караколес (Caracoles), карселера (Carcelera), картаженера (Cartagenera), коломбијана (Colombiana), копла андалуса (Copla andaluza), дебла (Debla), фантазија (Fantasía), фарука (Farruca), галерас (Galeras), гаротин (Garrotín), гвахира (Guajira), хота фламенка (Jota flamenco), ливијана (Liviana), малагења (Malagueña), романса (Romance), ромерас (Romerías), саета (Saeta), солеа (Soleá), таранта (Taranta), тијентос (Tientos), вердијалес (Verdiales)...

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

I 4.4.a) Фанданго и севиљанас (El fandango y Las sevillanas)

Један од најпопуларнијих фламенко облика јесте фанданго (el fandango). Овај познати шпански, традиционални плес био је најраспрострањенији током 18. века у Шпанији. И фанданго, и једнако популарна севиљана, највероватније воде порекло из Андалузије, и то из времена пре Мавара. Скоро свако село има своју верзију фанданга. У северној Андалузији, фанданго је био праћен звуцима мандолине. Мандолина се на шпанском назива бандола (la bandola), а цео стил је по њој добио име абандолао (abandolao). Почетком 19. века, фламенко је попримио неке одлике фанданга из Андалузије.

Музика и плес, типични за Севиљу, носе заједнички назив Севиљанас (Las sevillanas). Према одређеним изворима, сматра се да воде порекло још из времена католичких краљева³⁷. Овај плес је најпопуларнији фламенко плес у Шпанији. Може се плесати споро, али и брзо. Плеше се и пева на разним забавама широм Андалузије. Може се плесати и у пару. Разликују се четири основна покрета, а то су: пасеиљос (paseillos), пасадас (pasadas), кареос (careos) и ремате (remate). Инструмент који прати овај плес је гитара.

I 4.5. Палос према географској распрострањености

I 4.5. a) Певања из Малаге (Cantes de Málaga) - У ову групу облика, спадају облици фламенка који воде порекло из Малаге и околине. Малагења (La malagueña) је врста фламенка пореклом из села Алоре. Потиче од старог стила фанданго малагењо (el

³⁷ Католички краљеви (Reyes Católicos) је заједничка титула која се у историји користи за краљицу Изабелу I од Кастиље и краља Фернанда II од Арагона. Титулу Католичких краљева је овом краљевском пару дао папа Александар VI (у историји познат и као Родриго Борџија).

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

fandango malagueño) као и већина облика који спадају у ову групу. Постала је фламенко стил у првој половини 19. века. У ову породицу спадају и рондења (la rondeña), хабера (la jabera), вердијалес (las verdiales), квалкењас (las cualaqueñas), серанас (las serranas), кања (la caña) и поло (el polo). Стручњаци за фламенко понекад у ову групацију сврставају и стил ла бандола (la bandolá).

I 4.5. б) Певања из Кадиса и Лос Пуертоса (Cantes de Cádiz y Los Puertos) - Ово су називи за групу облика фламенка који воде порекло из Кадиса и Лос Пуертоса и Хереса. У ову групацију сврставамо облике фламенка као што су alegrías (las alegrías), мирабрас (el mirabrás), кантињас (las cantinas), ромерас (las romeras), караколес (los caracoles) и росас (las rosas). Булерија (La Bulería) је настала у 19. веку у Хересу. То је брз стил који допушта импровизацију. Назив булерија потиче од шпанског глагола burlar што значи смејати се, исмевати.

I 4.5. в) Певања из Левантеа³⁸ (Los cantes levantinos) - У ову групу спадају: таранта (la taranta), минера (la minera), картахена (la cartagenera), фанданго минеро (el fandango minero), левантика (la levantica) и мурсијана (la murciana). Ови облици су се развили у 19. веку у месту Ла Сијера де Картахена где се од 1961, сваког августа, одржава фестивал под називом „Festival Internacional del Cante de las Minas“ у част рудара.

I 4.5. г) Песме одласка и повратка (Cantes de ida y vuelta) - У групу Cantes de ida y vuelta, спадају облици који потичу из културне размене између Шпаније и Јужне Америке, а то су: румба (la rumba), милонга (la milonga), видалита (la vidalita), коломбијана (la colombiana) и гвахира (la guajira). Према старом веровању, ови стилови су стигли у

³⁸ Леванте је шпански израз којим се означава источни део Иберијског полуострва у који спадају Валенсија, Мурсија, Каталонија, источни део Кастиље и Ла Манче, источна Андалузија (Алмерија, Гранада и Хаен), јужни део Арагона и Балеарска острва.

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

Јужну Америку преко шпанских емиграната, тамо су доживели неке промене, а потом су се вратили у Шпанију и опет прилагодили шпанском стилу. Поједини стручњаци сматрају да је већина ових стилова, такође, афричког порекла.

I 4.6. Термини у фламенку

I 4.6. а) „Оле“ (!Olé!)

Оле је узвик који се користи да изрази одушевљење у фламенко перформансу. Служи да се истакне важна улога коју игра публика док се изводи фламенко. Оле је дубоки израз саучесништва међу самим уметницима. Такође је назив андалузијског плеса из осмог века који је извођен уз пратњу кастањета. Адолфо Саласар (Adolfo Salazar) сматра да узвик оле, са којим се анимирају певачи и плесачи у Андалузији, може бити изведен од хебрејског глагола олах што значи попети се.³⁹ Порекло ове речи проналазимо у циганском дијалекту калу у ком реч „olá“, што значи „дођи“ (на шпанском „venga“). Без обзира на порекло и значење речи оле, постоји врста андалузијске народне песме која је названа по понављању ове речи. Мануел де Фаља је био инспирисан овом врстом песме у неким одломцима из другог чина опере *Кратак живот (La vida breve)*.

I 4.6. б) Дуенде (Duende)

Дуенде је врло специфичан осећај у фламенку. Тешко га је одредити и речима описати, али он је сама суштина ове уметности. То је духовни и емоционални појам: чаролија, магија, нешто слично чуду, откровењу или просвећењу. Постоје неки магични и пролазни тренуци у фламенку када извођач осећа дубоку духовну везу са музиком и публиком. Такви тренуци могу да се осете само кроз осећај љубави према музици. Човек

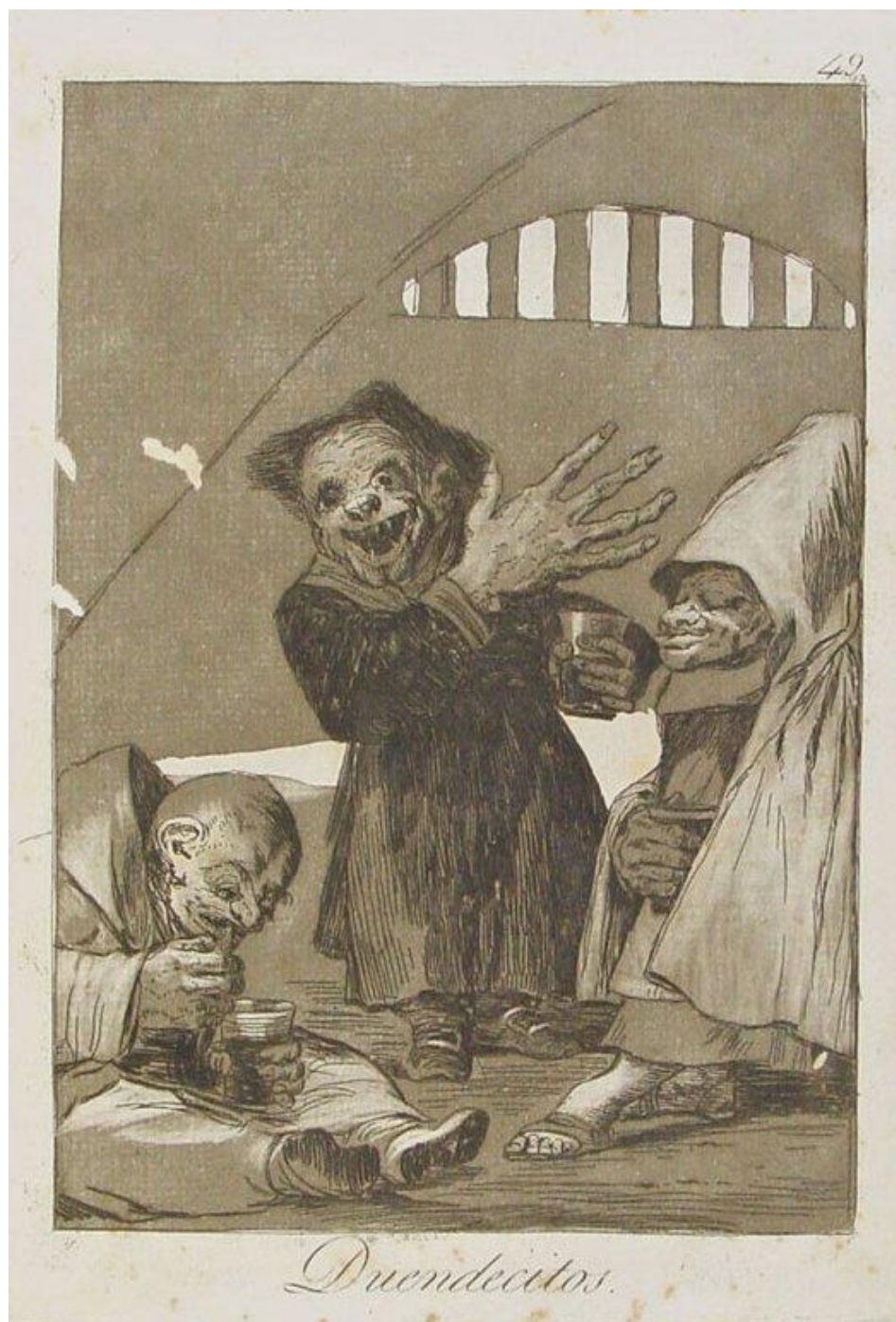
³⁹ Adolfo Salazar. *La música de España*. Madrid, Espasa Calpe, Colección Austral, 1975. 44-45.

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

мора да буде ослобођен из свог тела и средине да би се осетило такво задовољство. И то је дуенде. Оно изненада долази и пролази веома брзо. Одговор на доживљај таквог тренутка могу бити узвици „Оле!“.

„Tener duende“, што значи имати дуенде, значи имати душу, повишено стање емоција, и овај термин се често везује за фламенко. Уметнички и музички израз посебно је изведен из речи дуенде што значи вила, гоблин, мистично створење из шпанске митологије. Ова створења су некада приказана и помало гротескно као на овој Гојиној слици:

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“



Слика 15: Франсиско Гоја „Дуендеситос“ (Francisco Goya: „Duendecitos“)

Према речнику Шпанске краљевске академије, „el duende“ у Андалузији је мистериозно и неописиво биће. Федерико Гарсија Лорка, на свом предавању „Теорија и

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

игра дуендеа“ („Teoría y juego del duende“), потврђује ту неописивост цитирајући Гетеа и дефинишући дуенде као мистериозну моћ коју свако осећа, а коју ниједан филозоф не може да објасни. У фламенку, „el duende“ превазилази технику и инспирацију, и према Лорки, да бисте га пронашли, не постоји ни мапа ни вежба. Када неки уметник фламенка доживљава долазак овог мистериозног бића, користе се термини: имати, певати, играти или плесати дуенде.

Дуенде је физички и емоционални одговор на уметност. Дуенде је оно што изазива жмарце, сузе или осмех, то је телесна реакција на уметнички перформанс који је изузетно експресиван. Народна музика, а поготово фламенко, има тенденцију да обухвати и изрази људска осећања, радости и патње народа и њихову муку.

Кристофер Маурер (Christopher Maurer) који је објавио Лоркин говор „Теорија и игра дуендеа“ у књизи *У потрази за дуендеом (In Search of Duende)* издваја четири елемента дуендеа из Лоркиног говора, а то су: ирационалност, приземност, изражена свест о смрти и трунчица дијаболичног. По њему, дуенде је земаљски дух који помаже уметницима да увиде ограничења интелекта и суочава их са смрћу, а затим им помаже да створе незаборавну уметност од које публику подилазе жмарци. Према Лоркином мишљењу које је изразио у свом предавању, дуенде је алтернатива за стил и за виртуозитет, за оно што је у класичној уметности представљала муза, али за разлику од њих дуенде не обузима само уметника, већ и публику и ствара услове у којима се уметност спознаје спонтано са веома мало, или без икаквог, свесног труда.⁴⁰

Према Лорки, дуенде је моћ, а не рад. То је борба, а не мисао. Оно није ствар умећа и технике, већ истине, животног стила, крви, исконске културе, спонтаног стварања. Он чак наговештава да све што има таман (мрачни, црни) звук (мислећи притом на дубоке, мрачне емоције) има дуенде. Лорка примере ове „мистериозне моћи коју свако осећа, а ниједан филозоф не уме да је објасни“ проналази и изван фламенко уметности, препознаје је код Ничеа и код Бизеа, а повезује је са дионизијским принципом у уметности, наводећи

⁴⁰ Federico García Lorca, Christopher Maurer, Norman Thomas Di Giovanni. *In Search of Duende*. S. 1., New Directions, 1998.

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

да је дуенде произашао из грчких мистерија и улио се директно у играче из Кадиса. Он примећује и да је дуенде налик чуду које производи готово религијски ентузијазам.⁴¹ Дуенде је могуће пронаћи и остварити у свим уметностима, али је најзаступљенији у музици, плесу и изговореној поезији, што Лорка сматра природним јер ове уметности захтевају живо тело које ће их интерпретирати.⁴²

Дуенде у значењу које му Лорка придаје можемо пронаћи и у савременој уметности, и изван оквира фламенка, како је већ и сам Лорка чинио. У 21. веку, интересовање за фламенко, и то пре свега за његову теорију је појачано, па самим тим и термини као што је дуенде постају популарни, а уметници који нису везани за фламенко га преузимају и присвајају. Примере за употребу речи дуенде, али и за дуенде као циљ уметничког стварања и оно чему се тежи, проналазимо у савременој уметничкој музици, па и оној популарној. Најзанимљивији је свакако пример аустралијског музичара и песника Ника Кејва (Nick Cave), који је 1999. године у Бечу одржао предавање у ком је објаснио своје виђење дуендеа.⁴³ Ник Кејв сматра да рок музика ретко има душу о којој је Лорка у свом предавању о дуендеу говорио, али он је без икакве сумње проналази код Боба Дилана и Леонарда Коена, па и Тома Вејтса, Нила Јанга и Полија Харвија. По њему, дуенде је дубока туга и меланхолија, и потребан му је простор да дише. Савремена технологија и убрзано развијање музичке индустрије сувише су брутални за дуенде који је деликатан и са којим се мора поступати брижно.⁴⁴ Према Кејвовом мишљењу, све љубавне песме морају садржати дуенде јер љубав никада није у потпуности срећна. У љубавним песмама увек мора постојати „потенцијал за бол“.⁴⁵

⁴¹ "Teoría y juego del duende" ("Theory and Play of the Duende") in Federico García Lorca, Christopher Maurer, Norman Thomas Di Giovanni. *In Search of Duende*. S. 1., New Directions, 1998. 48-62.

⁴² *Idem.*

⁴³ http://www.everything2.com/index.pl?node_id=800055, консултовано 15.01.2016.

⁴⁴ *Idem.*

⁴⁵ *Idem.*

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

II ДОМЕНИКО СКАРЛАТИ



Слика 16: Портрет Доменика Скарлатија, дело сликара Доминга Антонија Веласка (Domingo Antonio Velasco)

II 1. Биографија

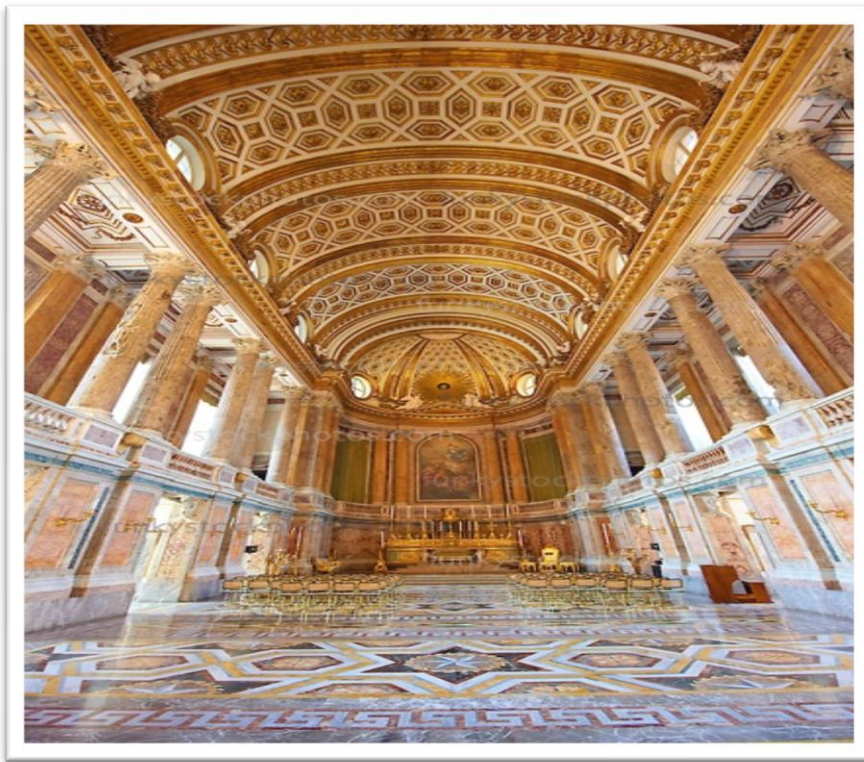
Ђузепе Доменико Скарлати (Domenico Scarlatti; Напуљ, 26. октобар 1685 — Мадрид, 23. јул 1757), или како су га у Шпанији звали, Доминго Ескарлати (Domingo Escarlati), био је италијански композитор који се међутим једнако често сврстава и у шпанске композиторе. Велики део свог живота провео је у служби португалске и шпанске краљевске породице. Званично припада епохи барока, али је његова музика извршила велики утицај на развој класицизма. Као и његов отац, чувени италијански композитор, познат надасве по операма и кантатама, Алесандро Скарлати (Alessandro Scarlatti), компоновао је различите музичке форме од којих су најпознатије 555 соната за чембало захваљујући којима је заузео посебно место у историји музике. Ове сонате допринеле су

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

развоју чембалистичке технике и развоју сонатног облика и оне представљају јединствену музичку појаву, и то не само у бароку, већ у целокупној историји музике.

Доменико Скарлати је рођен је Напуљу 1685. године, исте године као и Јохан Себастијан Бах и Георг Фридрих Хендл. Био је шесто од десеторо деце, од којих је осим њега и млађи брат Пјетро Филипо Скарлати (Pietro Filippo Scarlatti) такође био музичар. Претпоставља се да је прво учио код оца, композитора и учитеља Алесандра Скарлатија, а затим код Гаетана Грека (Gaetano Greco), Франческа Гаспаринија (Francesco Gasparini) и Бернарда Пасквинија (Bernardo Pasquini), који су утицали на његов музички стил.

Већ 1701. године постао је композитор и оргуљаш чувене Краљевске капеле у Напуљу. Три године касније, ревидирао је Поларолову (Carlo Francesco Polarolo) оперу *Ирена* за извођење у Напуљу. У родном граду остаје до 1704. када га отац шаље у Венецију. Од тада, па до 1709. године, о Скарлатијевом животу нема сачуваних података.



Слика 17: Краљевска капела у Напуљу у којој је Доменико Скарлати наследио оца као капел-мајстор

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

Након боравка у Венецији (о ком немамо података) Доменико одлази у Рим где се запошљава у служби пољске краљице Марије Казимире која је ту била у егзилу. За њу је компоновао неколико опера. У Риму је упознао Томаса Розенгрејва (Thomas Roseingrave), ирског композитора и оргуљаша, који ће касније, 1738. године објавити једину збирку Скарлатијевих соната које је овај композитор за живота објавио и захваљујући ком ће Скарлати постати популаран у Великој Британији. Већ у овом периоду Доменико је био угледан чембалиста, а Розенгрејв је његово извођење описао „као да је хиљаду ђавола ушло у чембало“.⁴⁶ У овом „римском“ периоду живота, писао је претежно опере и кантате, али иако није пуно писао за чембало, истакао се као виртуоз на овом инструменту. Године 1715. постављен је за капел-мајстора Капеле Светог Петра у Риму и на тој позицији је остао 1719. године када одлази у Лондон да би дириговао извођењем своје опере *Нарцис* у Краљевом театру.

Од Винћенца Бикија (Vincenzo Bichi), тадашњег папског нунција, сазнајемо да је Скарлати стигао у Лисабон 29. новембра 1719. године, а исти датум забележио је и Ђузепе Фирао (Giuseppe Firao).⁴⁷ Тамо је подучавао португалску принцезу Марију Магдалену Барбару. Лисабон је напустио 28. јануара 1727. и отишао је у Рим, где се оженио са Маријом Катерином Ђентили (Caterina Gentili), 15. маја 1728. године. Године 1729. преселили су се у Севиљу, где ће остати наредне четири године и упознати фламенко музику.⁴⁸

Године 1733. отишао је у Мадрид да би подучавао принцезу Марију Барбару, која је касније постала краљица Шпаније. Ту је остао наредних двадесет пет година и добио петоро деце. После смрти своје прве супруге, према Киркпатриковим наводима, негде између 1740. и 1742. године, оженио се Шпањолком Анастасијом Ксименес (Anastasia

⁴⁶ *The Musical World a Weekly Record of Musical Science, Literature, and Intelligence*, vol. VIII, New Series, vol. I, from January 5 to April 20 1838. London, Henry Hooper Ed., 1838, 211.

⁴⁷ Massimiliano Sala, W. Dean Sutcliffe. *Domenico Scarlatti adventures: essays to commemorate the 250th anniversary of his death*. S.l., UT Orpheus, 2008, 20.

⁴⁸ *Idem*, 19-20.

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

Ximenes).⁴⁹ Из тог „шпанског“ периода Скарлатијевог живота потиче чувених 555 соната за соло чембало у којима је изразио утиске, емоције и обичаје своје друге домовине.

Португалска принцеза Марија Барбара (1711-1758) која је удајом постала шпанска краљица имала је пресудну улогу у Скарлатијевом животу и стваралаштву. С обзиром на то да је била изузетно талентована за музику, волела је да компонује и изнад свега да свира чембало, па је са својим учитељем музике Скарлатијем, коме је до краја живота остала званично једина ученица, развила изузетно присан однос и он је за њу написао и посветио јој је свих 555 соната за чембало. Претпоставља се да је управо захваљујући овом блиском односу са својом ученицом, због ког су му биле дозвољене и омогућене извесне слободе, које му иначе на двору у складу са његовим статусом не би припадале, Скарлати највећи, најзначајнији и најплоднији период свог стваралаштва посветио искључиво соло чембалу. Био је инспирисан својом талентованом ученицом и композиције које је називао и вежбама (*essercizi*) писао је превасходно како би она усавршавала своју свирачку технику.



Слика 18: Портрет принцезе Марије Барбаре у младости, дело сликара Доменика Дупра (Domenico Duprà)

⁴⁹ Ralph Kirkpatrick. *Domenico Scarlatti*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1983, 116.

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

II 2. Скарлатијева Шпанија

Португалска принцеза Марија Барбара је без сумње била најзначајнија особа у Скарлатијевом животу јер је управо она директно и одредила његову судбину, захтевајући да са собом на шпански двор поведе и свог учитеља музике.⁵⁰ У јануару 1729. године Марија Барбара се удала за будућег краља Шпаније Фердинанда. Фердинанд VI је пореклом био Француз, син Филипа V, краља Шпаније који је био унук Луја XIV.⁵¹ Промена династије на шпанском трону од Хабзбурговаца до Бурбона условила је и значајне друштвено-политичке и културне промене којима Скарлати не само да је био сведок, већ је у њима и активно учествовао. Плес је на француском двору имао значајну и активну политичко-дипломатску улогу захваљујући којој и на уметничком нивоу у том периоду достиже врхунац. У Шпанији се плес у 18. веку развија на две различите стране, али обе подједнако доприносе његовој популаризацији. Поред поменутих дворских плесова, у овом периоду у Шпанији се интензивно развијала и народна плесна традиција.

Са променом владајуће краљевске династије, а под утицајем француске дворске традиције, плес на шпанском двору добија значајну улогу. Дворски плес, најчешће менует, изводило је племство, према тачно утврђеним кореографијама и протоколу. У очима Шпанаца овакав плес био је извештачен и неприродан, па су се они који су га изводили, дакле аристократија, називали помало погрдно „петиметр“ (*petimetres*, од француског израза „*petit maître*“ што значи мали господин, господичић). Овај израз је у 18. веку у Шпанији означавао мушку особу, помало феминизирану, која претерано води рачуна о свом изгледу и моди, то је био пежоративни израз за сваког ко је следио француску моду и уопште упућивао је на критику француског стила и свега што је било француско.

"Плесати га добро сматрано је за знак отмености. Иако шармантан и грациозан, менует је по много чему представљао извештаченост и надменост века⁵². Ситни кораци

⁵⁰ Ralph Kirkpatrick. *Domenico Scarlatti*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1983, 78.

⁵¹ *Idem*, 79.

⁵² Односи се на 18. век (прим. аутора).

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

петиметра као одговор на љубазност петиметре одговарали су на игру њеног бахатог самозадовољства."⁵³

С друге стране, паралелно са развојем плеса на двору на ком су владали Французи, шпански народ је покушавао да изгради и сачува од иностраних утицаја свој национални идентитет, управо кроз плес. Супротно од петиметра и извештачене француске и дворске традиције, био је „махисмо“ (*majismo*). Овај покрет, стил, традиција или мода, добио је назив по шпанској речи махо (*majo* или *maja*) у женском роду, синоним за маноло (*manolo*, то јест *manola*), изрази којима су, према најпопуларнијим личним именима, називани људи из нижих друштвених класа, поготово у Мадриду, који су се истицали својом одећом и појавом, начином држања и манирима. Они се нису истицали само начином одевања, већ и својом самоувереношћу и поносним ставом: жене су биле заводљиве, а мушкарци мужевни, смели и пркосни. Њихов стил је био традиционални, народни, шпански, али преувеличан, готово искарикан, и као такав појавио се у 18. веку као реакција на француски стил и моду. Припадници нижих друштвених слојева, који су се бавили различитим занатима, увели су у моду овај изразито народни, шпански стил, који је постао толико популаран да су убрзо почели да га копирају и припадници више класе. Стил облачења ових сиромашних људи присвојили су богати који су по узору на њихове хаљине и одела (каква данас носе тореадори) шили такву одећу од луксузних материјала и са скупим украсима. Ова мода ће се наставити и у 19. веку.

У Шпанији се у 18. веку, паралелно са жељом за очувањем сопствене културе и традиције (*el españolismo*), развија франкофобија и свеопшти отпор народа према иностраним утицајима који воде ка инсистирању на јасном националном идентитету у ком је традиционални шпански плес одиграо кључну улогу. Како је Шпанија била земља контраста у 18. веку, тако је са традиционалним, народним шпанским плесом коегзистирао француски, дворски плес. Ипак, овај традиционални стил игре се пренео међу аристократе и инфилтрирао у противнички табор, па је из тога произашао један

⁵³ Charles Kany. *Life and Manners in Madrid 1750-1800*. Berkeley, University of California Press, 1932, 275.

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

сасвим шпански, оригиналан и необичан плес, мешавина дворског менуета и народног фанданга „minuetos afandangados“. Због огромне популарности фанданга у 18. веку, како међу народом, тако и међу припадницима аристократије, композитори почињу да пишу „minuetos afandangados“, присвајајући елементе фанданга и других популарних народних плесова које су прилагођавали друштвено прихватљивијим музичким формама, пре свега дворским (француског порекла). Ни Скарлати, ни Солер, нису одолели чарима овог изазовног и сензуалног плеса, па су обојица компоновала, и данас веома популарна фанданга за соло чембало.

Док су се дворјани и владајуће класе спорили око трендова у француском стилу и имитирали исте, у другој половини 18. века културолошки покрет „ел махисмо“ достиже врхунац. Традиционални шпански плесови и гардероба, праћени народским манирима, преувеличавали су се како би парирали дворским. Чак су забележене и честе свађе, па и физички сукоби између махиста и присталица француске културе које су називали „аfrancesados“. Махизам је био велика инспирација и чувеном шпанском сликару Гоји.



Слика 19: Франциско Гоја: „Шетња по Андалузији“ (Francisco Goya: „El Paseo por Andalucía“ (1776))

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“



Слика 20: Рамон Бајеу и Субијас „Махо са гитаром“ (Ramón Bayeu y Subías „El majo de la guitarra“ (1786))

Скарлати у Шпанију долази 1729. и прво се настањује у Севиљи у којој проводи наредне четири године живота.⁵⁴ Киркпатрик ипак истиче да се шпански двор и његови дворјани којима је припадао и Скарлати, није дуго задржао у Севиљи, већ се он селио и путовао по читавој Андалузији: Сијера де Кордоба, Гранада, Кадису и дуж читаве обале.⁵⁵ Чињеница да је први сусрет Скарлатија са Шпанијом био управо у срцу Андалузије веома је утицала на развој његовог композиционог стила.

⁵⁴ Ralph Kirkpatrick. *Domenico Scarlatti*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1983, 79.

⁵⁵ *Idem*, 83.

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

Андалузија је у 18. веку била, а остала је и данас, посебна област Шпаније која се истиче својом традицијом која подразумева мешавину различитих култура: шпанско-католичке, сефардско-јеврејске, маварско-исламске, циганске и паганских. Специфични фолклор, и пре свега музика произашла из ове мешавине различитих култура и обичаја, оставили су на Скарлатија јак утисак, а утицаји андалузијског фолклора могу се чути и препознати у Скарлатијевој музици.



Слика 21: Севиља – мешавина античког римског, маварског и католичког стила у архитектури

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

У Шпанији у коју се настанио Скарлати клима националног поноса никада није била јача. Шпански плесачи су по први пут у 18. веку исказали тако велико интересовање за истицање националних одлика, као и жарку жељу да народни шпански плес истакну у први план. Плес који у овом периоду преузима примат јесте фанданго и он постаје најтипичнији плес Шпаније. Фанданго је варирао од регије до регије (постоји и португалска верзија овог плеса), али је то у општим цртама био брзи плес, троделног метра (може бити и 6/8), праћен гитаром, кастањетама и ударањем ритма рукама – *palmas*, које игра мушко-женски пар. Упркос његовој ласцивној репутацији (француски дипломата Жан-Франсоа Бургоин које је 1808. написао водич кроз Шпанију, описује га као плес који гледаоца приморава да поцрвени⁵⁶), плесачи се уопште не додирују док га играју. Фанданго има и своју певачку варијанту, која је сачињена од варијација, дводелан је у певачкој верзији и има инструментални увод. Обично се састоји од четири или пет строфа (*coplas*) од по осам стихова. Због карактера фанданга као плеса, ова реч је добила и фигуративно значење и употребљава се да означи свађу, збрку. Овај плес, који је по метру сличан болеру и сегидиљи, постаје калеидоскоп покрета, боја, традиције, обичаја и уопште шпанског духа.

Фламенко каквим га ми данас знамо у 18. веку није постојао или барем није био дефинисан као такав. У периоду у ком је Скарлати боравио у Андалузији овај музички жанр био је резервисан за ниже друштвене слојеве. Припадници ромске заједнице били су одбацивани од стране шпанског друштва и приморани да се склањају и беже пред нападима на њих, те су се групе које су изводиле фламенко могле наћи само у забаченим крајевима града, сумњивим четвртима и опасним уским улицима. Слична судбина задесила је и Арапе и Јевреје (Сефарде) које је заједничка невоља зближила, па је тако и музика коју су заједно стварали фузија различитих утицаја и музичких традиција: ромске, арапске и сефардске.

Чарлс Кени, музиколог и историчар који се првенствено бавио Шпанијом, ипак наводи да је традиционални плес који су изводили припадници нижих друштвених слојева

⁵⁶ Jean-François Bourgoing, *Modern state of Spain*. London, J. Stockdale, 1808, 301.

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

(*majos*) у 18. веку имао значајну улогу у друштвеном животу и виших класа које су такође тежиле да се идентификују са шпанском традицијом и њеним духом. У ово време постала су посебно популарна окупљања која су се називала *bailes de candil* (плесови уз фењер) на којима су се окупљали како би певали и играли млади из народа, али је то био и својеврстан друштвени догађај ком су обавезно присуствовали и чланови шире заједнице, па и неко од представника власти, то јест неко од угледних личности како би се осигурало поштовање јавног реда и мира. Ови плесови одржавали су се приликом прославе религијских празника или за време дугих зимских ноћи када у пољу није било пуно посла и људи су имали слободног времена које је требало испунити забавом.⁵⁷

Музиколози, извођачи, а и слушаоци Скарлатијеве музике, сложни су око констатације да су његове сонате за чембало својеврстан дневник композиторовог живота у Шпанији, у ком су садржани звуци, мириси, боје и атмосфера са шпанских улица и тргова. Киркпатрик то потврђује и Скарлатијеву чембалистичку музику насталу у Шпанији описује следећим речима:

Ова музика се креће од дворске до дивљачке, од готово заслађене углађености до опорог насиља. Њена веселост је појачана јер садржи подтекст трагедије. Тренуци медитативне меланхолије бивају преплављени екстровертном оперском страшћу. Он је посебно изразио онај део свог живота који је провео у Шпанији. Готово да нема аспекта шпанског живота, шпанске народне музике и плеса, који нису пронашли своје место у микрокосмосу који је Скарлати створио у својим сонатама. Ниједан шпански композитор, па чак ни Мануел де Фаља, није изразио суштину своје родне земље тако потпуно као што је то учинио странац Скарлати. Он је забележио ударце кастањета, трзање гитара, тупе ударце пригушених бубњева, грубо горка нарицања циганских јадиковки, неодољиву веселост сеоских оркестара и изнад свега оштру напетост шпанског плеса.⁵⁸

⁵⁷ https://es.wikipedia.org/wiki/Bailes_de_candil, консултовано 20.01.2016.

⁵⁸ Ralph Kirkpatrick. *Domenico Scarlatti*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1983, 114.

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

II 3. Скарлатијев композициони стил – одлике и специфичности

Скарлати је један од најоригиналнијих композитора у историји музике и његова појава је свакако веома упечатљива. Скарлатијев композициони стил није јединствен само по коришћењу елемената шпанског фолклора које је инкорпорирао у своје, по форми такође оригиналне, композиције (Скарлатијев сонатни облик), већ и по иновацијама којима је знатно обогатио технику свирања на чембалу. Овај композитор је изградио особен и аутохтони израз који изванредно одговара природи инструмента, а уједно и технику која извире из његових специфичних могућности. Ту технику одликују изразито виртуозна обележја: велики интервалски скокови у обе руке, свирање са укрштеним рукама, бриљантни пасажи, брза репетиција тонова (тремоло), занимљиви звучни ефекти изазвани наизменичним извођењем паралелних октава, терци или сексти у међусобно удаљеним регистрима, специфична употреба *non legata* итд.

Др Драгољуб Катунцац у својој књизи *Скарлатијева соната* истиче да овај облик подразумева различите аспекте које треба истражити како би се разумела, а то су: историјски, стилски, композиционо-техничко структурални, конструктивни итд.⁵⁹ Др Катунцац у својој студији детаљно анализира све ове елементе (тематизам, хармонски језик, мелодијско-ритмичке параметре, орнаментику...). Ја ћу у овом раду пажњу посветити оним елементима који су произашли из шпанског фолклора, и то пре свега из музике Андалузије, а њих проналазимо како у ритму, тако и у облику и у хармонији.

Др Катунцац Скарлатијеве сонате сврстава у пијанистичке, те говори о њиховом „пијанистичком језику“, а чембало помиње узгредно само као претечу клавира, док Скарлатија сврстава ближе преткласици него бароку. Чињеница је, ипак, да је Скарлати свих својих 555 соната компоновао за чембало, инструмент који, како данас без и трунке сумње знамо, није претеча клавира већ је потпуно самостални инструмент који је наставио да постоји и за који се компоновало (и компонује се) напореда с развојем клавира. Чињеница је такође да је Скарлати стварао у истом периоду у ком и два највећа

⁵⁹ Dr Dragoljub Katunac. *Skarlatijeva sonata*. Beograd, Savremena administracija 1990, XVI.

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

представника барока, Бах и Хендл, и да иако се његов композициони стил драстично разликује од њиховог, његово дело ипак у највећој мери остаје барокно.

Када је реч о јединственом облику Скарлатијеве сонате, она се налази између барокног дводела и класичног сонатног облика. Скарлатијев сонатни облик је извршио пресудни утицај на формирање класичног сонатног облика. То је једноставачна композиција која садржи две теме које тонално контрастирају. Постоје елементи развоја, али не и класичан развојни део, елементи рада с материјалом, као и репризе (понављање материјала друге теме у основном тоналитету што тонално заокружује облик). Тонални план барокног дводела и Скарлатијевог сонатног облика су веома блиски, само што Скарлатијев сонатни облик показује већи степен разумењености. Нови елемент је увођење другог тематског материјала (у доминантном, то јест у паралелном тоналитету) и његово репризирање у основном тоналитету.

Pièces“, „Essercizi“, „Suites“ – to su uobičajeni termini pod kojima su Scarlattieve jednostavačne kompozicije cirkulisale kroz izdavačku delatnost 18. veka. Mada se u Longovom izdanju od 11 svezaka (poslednja je dodatni Suplemento) sreću i neki drugi nazivi, danas ova dela jednostavno zovemo sonatama. To je i opravdano, jer ona premošćuju veliki istorijski prostor na čijim se krajevima nalaze barokni binarni dvodel igara iz svita, a s druge – na završnici – klasična sonatna forma kao bitematska dualistička tonska drama. Dakle, Scarlatti polazi od privlačne igračke građe baroknog dvodela, da bi sam, isključivo oštrinom i budnošću svojih čula, probudio i potom razvio u njemu klice trodela, naravno uz pomoć nove organizacije tonalnog plana i mladog homofonog tematizma koji je sve više dobijao na ceni.⁶⁰

Скарлати дакле полази од играчког карактера барокног дводела и у њему, како др Катунанц примећује, развија клице тродела. У свом сонатном облику он задржава играчки карактер, али сада инспирисан народним, шпанским, а не француским дворским плесовима који претежно чине ставове барокне инструменталне свите. Саме Скарлатијеве сонате могу се поредити са плесом по изазовима које намећу извођачу – чембалиста мора

⁶⁰ *Idem*, XIX.

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

да ангажује читаво тело како би их извео што је веома атипично за период у ком ова дела настају. Сен Ламбер (Saint-Lambert), француски чембалиста, композитор и педагог из 18. века, аутор трактата *Принципи чембала који садрже тачно објашњење свега што се тиче нотације и клавијатуре (Les principes du clavecin contenant une explication exacte de tout ce qui concerne la tablature et le clavier)* је написао да је „чембало изузетно лако свирати и да се они који га свирају уопште не уморе“⁶¹. Када са овом Сен Ламберовом констатацијом упоредимо техничке захтеве које пред извођача стављају Скарлатијеве сонате видимо колико се Скарлатијева музика и начин њеног извођења разликовао од других чембалистичких школа његовог времена.

На пример, у сонати у А-дуру К 113, чембалиста већи део сонате изводи укрштеним рукама што кулминира пред крај сонате скоковима леве руке преко десне, већим од две октаве, у паралелном силазном виртуозном пасажу, док пасажу у супротном смеру у левој и десној руци, у сонати у Де-дуру К 21, подсећају на играче фанданга који у заносу играју један ка другом, али се никад не додирују.

⁶¹ Monsieur de Saint- Lambert. *Les principes du clavecin contenant une explication exacte de tout ce qui concerne la tablature et le clavier*. Amsterdam, Estienne Roger, n.d, Preface.

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

45

The image displays a musical score for piano solo, consisting of three systems of music. Each system is written in a grand staff (treble and bass clefs) and is in the key of A major (two sharps). The first system starts at measure 95 and ends at measure 98. The second system starts at measure 99 and ends at measure 102. The third system starts at measure 103 and ends at measure 106. Below the third system, there is a measure 107 which contains a whole note chord (A major) and a fermata symbol. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests.

Пример 1: Скарлати, Соната у А-дуру К 113 (Л 345)

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

Allegro

8

15

22

Пример 2: Скарлати, соната у Де-дуру К 21 (Л 363)

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

На примеру сонате у А-дуру К 113 видимо типичан пример Скарлатијеве виртуозне фигурације, играња са укрштањем руку: лева рука (у нотном примеру означена словом G, на француском „gauche“) скоковима игра око „лелујаве“ десне руке⁶² која за то време има разложену акордску фактуру. Овако физички захтевна фактура за извођача код Скарлатија није реткост. Сличну фактуру и проблематику извођења осим у овој сонати проналазимо у још многим Скарлатијевим сонатама за чембало. Др Катунцац примећује да техника скокова представља нарочиту Скарлатијеву специјалност, али да је заправо свака њена примена случај за себе, сваки пут јединствена.⁶³

Aspekte ove vrste tehnike on redovno rešava uz bezbrojne varijante naročito organizovanja fakture. Neretko je tu upletena i tehnika ukrštanja ruku (uz skokove u jednom glasu ili oba u raznim smerovima), savlađivanje problema iznenadnog skoka, skokovito kretanje unutar melodijsko-ritmičke figure, premošćivanje određenog prostora u najraznovrsnijem brzom kretanju, skok kao element naročito oživljavanja fature (često sa sinhronim rešavanjem kolorističkih problema) itd. Ponekad je to naprosto samo insistiranje na skoku kao „proveri“ posebne elastičnosti izvođačkog aparata, ali i koloristički problem iznenadnog obrta, ili bujica raznorodnih tehničkih problema uz obavezne skokove.⁶⁴

⁶² *Idem*, 41.

⁶³ *Idem*, 40.

⁶⁴ *Idem*.

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

Др Катунац издваја следеће примере ове јединствене Скарлатијеве технике:

- соната у Бе-дур К 529 (Л 327) у којој су скокови уклопљени у специфичну организацију фактуре. У овој сонати десна рука има скокове преко леве која сада има мирну акордску фактуру.

Пример 3: Скарлати, соната у Бе-дур, К 529 (Л 327)

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

- Сонату у Де-дуру К 122 (Л 334) у којој скокови леве руке нису једини технички изазов за извођача, већ је он додат и проблему артикулације и фразирања⁶⁵

Пример 4: Скарлати, соната у Де-дуру К 122 (Л 334)

⁶⁵ *Idem*, 41.

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

- Сонату у А-дуру К 26 (Ј 368) у којој лева рука „ускаче“ на удаљене басовске тонове преко десне руке, која већ сама за себе има сложена фигурацију (скривени двоглас)

Пример 5: Скарлати, соната у А-дуру, К 26 (Ј 368)

Tako je svaki pojedini primer i poseban slučaj oštroomne primene skoka i najčešće visokih izvođačkih zahteva: uskakanje iz figura na udaljene ton diskanta ili basa (E 373 – čitava studija određenog problema sa skokom); skok na tercu (u D 210 tt. 6 i 43, uz fakturu srodnu etidama Schumanna ili Paganini-Liszta); složena promena smera i načina fraziranja (G 287 – poslednji taktovi prvog dela oblika); u organizaciji skoka postaje značajniji materijal tematskog silaznog pokreta, nego figura oko koje se skok odvija (D 261 t. 23); iz skokovite figure ponovo u skok (B 200 t. 20 – duhovit skercozan karakter sonate postiže se upravo

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

raznovrsnim premošćivanjem velikog prostora); skok započinje naglo, sa razrešenog tona trilera, povećavajući opseg (Es 17 t. 37); skokovi leve na udaljeni bas, tesno povezani sa organizovanjem komplementarne fature obe ruke (g 40 t. 15); iz skoka desne izrasta brzi niz lestvičnih duplih terci (c 157, most t. 17) itd.⁶⁶

Техника скокова и укрштања руку, која је како смо видели за Скарлатијев композициони стил типична, представља новину у чембалистичкој техници. Киркпатрик примећује да је дотадашња пракса свирања клавијатурних инструмената подразумевала технику која произлазила искључиво из шаке, то јест само од рада прстију, док је остатак руке и тела био миран. Рука се померала само да промени позицију коју су прсти већ били припремили, или је прелазила с једног на други мануал на крајевима фраза и местима која су за то била погодна.⁶⁷

Скарлатијев начин компоновања тражио је и драстичну измену чембалистичке технике и начина интерпретације. Чести скокови, глисанда, ефекти удараљки, пасажии у октавама, укрштање руку и други карактеристични елементи његовог композиционог стила захтевали су од извођача пре свега покрете целе руке, а некад и читавог торзоа. Као пример сонате која приморава извођача да је свира читавим телом, Киркпатрик наводи сонату у де-молу К 120 (Л 215).

⁶⁶ *Idem.*

⁶⁷ Ralph Kirkpatrick. *Domenico Scarlatti*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1983, 190.

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

Example 6 shows a musical score for measures 13 through 19. The score is written for a solo harpsichord in G minor (one flat). It consists of three systems of two staves each. The first system (measures 13-15) features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The second system (measures 16-18) continues the melodic and rhythmic patterns. The third system (measures 19) shows a more complex texture with trills in the treble staff and chords in the bass staff.

Пример 6: Скарлати, соната у де-молу К 120 (Л 215), пример 1

Example 7 shows a musical score for measures 36 through 42. The score is written for a solo harpsichord in G minor (one flat). It consists of three systems of two staves each. The first system (measures 36-38) features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The second system (measures 39-41) continues the melodic and rhythmic patterns. The third system (measures 42) shows a more complex texture with trills in the treble staff and chords in the bass staff.

Пример 7: Скарлати, соната у де-молу К 120 (Л 215), пример 2

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

Из позиције претпоставке да је Скарлатијева иновативна и надасве оригинална техника компоновања и свирања на чембалу произашла из утицаја поднебља у ком је стварао, дакле Шпаније, и њене музичке традиције, коју у овом раду заступам, ова техника веома је значајна јер показује да је Скарлати окружен плесом са свих страна (на двору и на улицама) у своју свирачку технику унео и елементе играчке технике. Наиме, по први пут до тада, свирање соло композиција за чембало, захтевало је од извођача да ангажује читаво тело. Идентичне захтеве проналазимо и у композицијама Антонија Солера (о којима ће бити речи у наредном поглављу) што нас наводи на закључак да је ова разноврсна и оригинална плесна виртуозност, коју налазимо у њиховим делима за соло чембало, последица утицаја разноврсног шпанског фолклора и богате играчке традиције која је у овој земљи, у време када су стварали Скарлати и Солер, била на врхунцу популарности.

Ово свакако није први пут да се инструментална чембалистичка музика инспирисала плесном музиком (тако су уосталом и настали најпознатији барокни инструментални облици), али је разлика између, на пример, галантног француског стила (француске свите за чембало састављене су од „играчких“ ставова) који је такође виртуозан, али на потпуно другачији начин, и шпанског стила, чији су представници Скарлати и Солер, очигледан већ на прво слушање. Скарлати и Солер, били су инспирисани другачијом музичко-играчком традицијом, иако је и њима на шпанском двору (француске династије Бурбона) галантна плесна традиција петиметра била доступна и позната. У музици Скарлатија и Солера, ипак, не проналазимо референце на галантну плесну традицију, већ на ону народну, на циганску, на музику и плес, који су били скрајнути на маргине друштва, који су били извођени у тајности јер су због своје смелости, ласцивног карактера и отвореног изражавања најдубљих емоција биле неприкладне за тадашње друштво. То је оно што је неопходно имати у виду при интерпретацији ове музике. Чињеница да је Скарлати био инспирисан, не музиком са двора на ком је провео највећи део свог живота, него забрањеном, чулном, путеном, народском музиком којој је једини захтев био да има душу, у великој мери утиче на начин

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

интерпретације ове музике на било ком инструменту, а пре свега на чембалу за који ју је сам аутор компоновао.

Киркпатрик је у својој књизи из 1983. цитирао Барнија (Burgoyne: *A General History of Music*), који је Скарлатијеве сонате описао као „оригиналне и срећне наказе“, истичући притом да оне никако нису наказе, већ делови савршено конзистентног и јединственог музичког језика.⁶⁸ Барни Скарлатијеве сонате описује као „наказе“ (freaks) због драстичних контраста којима се одликују. Иако је једна од основних одлика барокне музике контрастивност (у темпу, динамици, метру...), на њу не наилазимо у оквиру истог става, као што је то случај са Скарлатијевим сонатама. На те контрасте, који Барнију делују гротескно, наилазимо и у музици и традицији Андалузије. Осим што она подразумева мноштво карактерно и културолошки различитих (музичких) традиција, она врло свесно и намерно прихвата тај аспект наказног, изобличеног и гротескног који пак није стран ни барокној естетици, напротив. Киркпатрик пореди карактере композиција 18. века и њихове контрастне ставове са алегоријским фигурама непроменљиве суштине.⁶⁹ Насупрот њима, он наводи да се у Скарлатијевим једноставачним композицијама одиграва непрестани процес којим се изнова продубљују нијансе и у ком превладавају драмски (а и драматични) контрасти од радости до дубоке туге, опет карактеристични за музику Андалузије, а пре свега за фламенко.

Иберијски и италијански елементи делују једнако распоређени у збирци *Essercizi*. Поједини комади су суви и кошчати као неки медитерански пејзаж окупан сунцем. У другима се смењују лирски ехо италијанске опере и подругљив плач у силазним хроматским низовима са скерцандо скоковима и арпеђима. У неким сонатама нестабилне напетости, опојни ритмови шпанског плеса наглашени су уздасима тешких фламенко гласова који су праћени гитарама и кастањетама и подвучени узвизима „оле“ и укрштеним акцентима корака. Соната као што је *Essercizi 20* (К 20) призива звуке оркестара малих шпанских градова са својим пробојним дувачким инструментима, помпезних флаута, пиштавих провинцијских обоа, ударачких басова као што су бубњеви, или чак као пуцњи топова. Понекад је звецкање даира прекинуто звуцима тупих удараца на гитари.⁷⁰

⁶⁸ *Idem*, 159.

⁶⁹ *Idem*.

⁷⁰ *Idem*, 160.

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

67

SONATA
XV.

Presto

Пример 8: Скарлати, соната у Е-дуру К 20 (Ј 375), први део

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“



Пример 9: Скарлати, соната у Е-дуру К 20 (Ј 375), други део

Киркпатрик даље наводи пример сонате К 24 и наново примећује фасцинантну умешност Скарлатијевог композиционог стила за чембало у ком овај инструмент успева да имитира читав оркестар шпанских сеоских вашара. Чембало, како каже Киркпатрик, више није соло инструмент, он је постао „гомила“ (crowd).⁷¹ Како Киркпатрик тачно примећује, звуци које је Скарлати успео да опонаша на чембалу нису само звуци других музичких инструмената, то су и звукови свакодневног живота: улична граја, црквена звона, лупкање потпетица фламенко играча, ватромети, артиљерија... „По мени, скоро сва Скарлатијева музика има корење у искуствима и утисцима из стварног живота или

⁷¹ *Idem*, 160.

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

фантазијама из света снова, али на начин који коначно може бити цитиран само у музици.“⁷²

Из угла извођача ове музике, која треба да дочара, не само атмосферу шпанских тргова, вашара, процесија, тајних фламенко вечери, обичаје и традицију народа с друштвене маргине, већ и имагинарни свет који је из таквог окружења произашао, то досађавање ове инспиративне музике има кључну улогу. Ми никада нећемо моћи да чујемо оригиналну музику коју су Скарлати и Солер могли да чују јер фламенко традиција варира од града до града, од области до области, од извођача до извођача, али неке од њених основних одлика су нам познате и остале су до данас непромењене, па се и ми можемо инспирисати данашњим извођењима фламенка у брдима која окружују Алхамбру или у срцу Севиле, Тријани, и надати се да ће нам надахнуће одатле доћи, као што је уосталом и самом Скарлатију и Солеру. И Киркпатрик препоручује извођачу да покуша да у потпуности разуме ову музику и да се са њом идентификује и да за то искористи сав свој емотивни и имагинативни капацитет како би изразио музику и оно што је она, а не само одсвирао записане ноте.⁷³ Киркпатрик у ту сврху препоручује своју књигу, коју и ми данас сматрамо незаобилазном и неопходном сваком ко се упусти у авантуру свирања Скарлатијеве чембалистичке музике, али поред обиља информација и података које је Киркпатрик сакупио и поделио са нама, неопходно је ову музику, баш како је и он препоручио, осетити и домаштати, идентификовати се са њом како бисмо успели да изразимо њену суштину, и како бисмо, као фламенко музичари успели да осетимо, и на слушаоца пренесемо дуенде.

И сам Киркпатрик, који не само што је био велики изучавалац Скарлатијевог дела, већ је, и пре свега, и сам био чембалиста и интерпретатор његове музике, описује у својој књизи како се шетао Аранхуезом, његовом краљевском палатом и вртovima, истим оним стазама којима је ходао и сам Скарлати и како се у тим тренуцима присећао онога што је

⁷² *Idem.*

⁷³ *Idem*, 282.

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

прочитао у Фаринелијевим манускриптима, и како је у тим тренуцима могао да чује Фаринелијев глас и чембало краљице Марије Барбаре.⁷⁴

Скарлати се на шпанском двору спријатељио са својим сународником, чувеним кастратом Фаринелијем, такође Наполитанцем по пореклу, који је као и Скарлати уживао краљевски патронат у Мадриду. Скарлатијева преписка са Фаринелијем обезбеђује директне информације о њему које су сачуване до дана данашњег. Киркпатрик пише и да је након тог искуства почео да чује Аранхуез у десетинама Скарлатијевих соната.⁷⁵ На мене је на исти начин деловао боравак у Гранади, и то не само похађање мајсторских курсева чембала и свирање на концертима у оквиру Фестивала Мануел де Фаља, већ много више посета Алхамбри, парку Федерико Гарсија Лорка (саграђеном око Лоркине куће) и изнад свега фламенко вечерима у Албајсину и Сакромонтеу.



Слика 22: Башта Краљевске палате у Аранхуезу

⁷⁴ Ralph Kirkpatrick. *Domenico Scarlatti*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1983, 166.

⁷⁵ *Idem*, 167.

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

Из свега наведеног, закључак је да се морамо сложити с Киркпатриком који веома сликовито пореди технику свирања Скарлатијевих соната са техником играња шпанских традиционалних плесова. Он наводи да свирач мора да има исти осећај за простор као и играч, и да буде свестан времена потребног да се тај простор пређе и труда да се удаљеност премости. Он даље закључује да је гест, покрет, од кинестетичког значаја.⁷⁶ Дакле, према Киркпатриковом мишљењу, са којим се морамо сложити, Скарлати намерно прави скокове у различитим рукама (иако је могао да их избегне) како би ритмички и временски раздвојио њихово извођење, што значи да поента скокова није само у приказивању виртуозности и свирачке технике, већ она има музичку функцију која произлази из плесне традиције и која природно захтева да се музика у неким деловима продужи како би се извела извесна плесна фигура или покрет.

Киркпатрик у сонати у Де-дуру К 299 препознаје два поносита играча који виртуозно одговарају један другом на задати изазов.⁷⁷ А ако при интерпретацији ове сонате имамо то у виду, ми ћемо на одређеним местима оставити простора да ти поносни играчи (*los bailaores*) могу да заузму своје позиције, да један другог одмере и крену у ову плесну арену.



Пример 10: Скарлати, соната у Де-дуру К 299 (Л 210)

⁷⁶ *Idem*, 191.

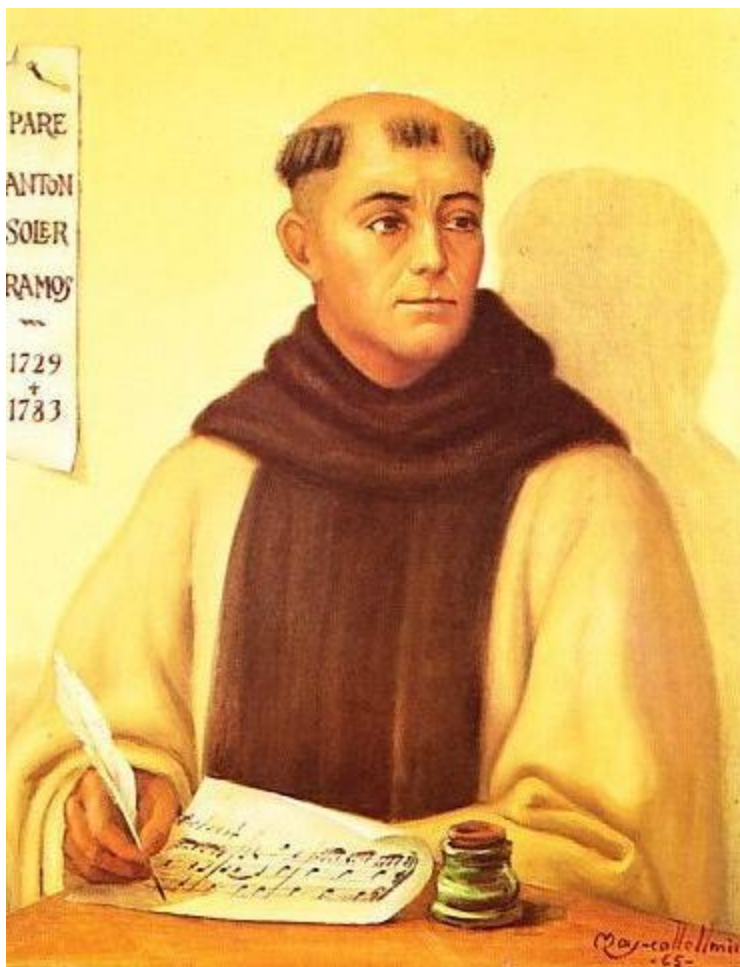
⁷⁷ Ralph Kirkpatrick. *Domenico Scarlatti*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1983, 191.

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

Скарлати често користи типичне фламенко тоналитете: Де-дур, де-мол, А-дур, а-мол, Е-дур и е-мол, а користи и фригијски модус који је такође карактеристичан за фламенко музику, као и слободније хармоније и енхармонске лествице по узору на шпанску традиционалну музику. Форме које најчешће препознајемо у Скарлатијевим сонатама су: фанданго, булерија, сегидиља и хота, али будући да су оне већ саме по себи доста блиске, музиколози и извођачи нису увек сложни око тога коју је конкретно шпанску плесну форму Скарлати применио у својим сонатама, а једнако је тешко прецизно разграничити етничко порекло народних елемената у овим сонатама. Утицај традиционалне музике Андалузије на Скарлатија препознајемо и по специфичном третману дисонанци и интензивним густим дисонантним акордима који неодољиво подсећају на гитарске и то на специфичну технику свирања фламенко гитаре *rasgado* (*rasqueo*) и *golpe*.

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

III ANTONIO SOLER



Слика 23: Антонио Франсиско Хавијер Хосе Солер и Рамос (Antonio Francisco Javier José Soler y Ramos)⁷⁸

⁷⁸ Будући да је био свештеник, одакле и потиче његов надимак „Отац Солер“ (Padre Soler) под којим је био познат, био је веома скроман и зато није волео нити дозвољавао да се сликају његови портрети, те ми данас имамо врло мало портрета за које и нисмо сигурни да ли је на њима заиста отац Антонио Солер.

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

III 1. Биографија

Антонио Солер је рођен у Олоту, у провинцији Херона у Каталонији, 1729. године (исте године које је Скарлати пратећи принцезу Марију Барбару, будућу шпанску краљицу, дошао у Шпанију). Са шест година почиње да учи школу Есколонија (Escolonia) у манастиру Монсерат, у близини Барселоне, која је једна од најстаријих институција музичког образовања у западном свету. Солер је тамо имао часове солфеђа, хармоније, компоновања, чембала и оргуља. По завршетку школе, 1752. године, замонашио се у овом истом манастиру. Када га је бискуп Ургел питао да препоручи некога за позицију оргуљаша и вође хора у манастиру Ел Ескоријал (El Escorial) код Мадрида, Солер је препоручио самог себе.⁷⁹ Пошто је његова понуда прихваћена, Солер преузима позицију капел мајстора у Ел Ескоријалу 1752. године и на њој ће остати до краја свог живота, до 1783.⁸⁰

Због функције коју је обављао, као и због своје религијске вокације, Солер је компоновао велики број религијских вокалних дела за потребе манастира Ескоријал, али оно по чему је највише остао упамћен јесу његове упечатљиве секуларне инструменталне композиције, као и сценска музика за комаде чувених шпанских драмских писаца Педро Калдерона де ла Барке (Pedro Calderón de la Barca) и Лопеа де Вега (Lope de Vega).⁸¹ Од његових соната за клавијатурне инструменте сачувано је сто тридесет, а претпоставља се да их је написао преко двеста. Осим што је преузео престижну позицију капел мајстора Ел Ескоријала након смрти Габријела Де Моратиља (Gabriel de Moratilla) Солер је био ангажован и као званични учитељ музике краљевске деце на двору Карлоса III након Скарлатијеве смрти.

Везе између манастира Ел Ескоријал и шпанског краљевског двора биле су блиске и чврсте. Сам манастир, саграђен у 16. веку, био је намењен и за потребе сахрањивања шпанских монарха, а читав двор би се сваке јесени селио из палате у Аранхуезу и боравио

⁷⁹ Ralph Kirkpatrick. *Domenico Scarlatti*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1983, 123.

⁸⁰ Klaus Ferdinand Heimes. *Antonio Soler's keyboard sonatas*. University of South Africa, 1965, 11.

⁸¹ Frederick Marvin. *Antonio Soler* in „The Consort”, no. 39, 1983, 479.

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

би у палати која је за те потребе и постојала у Ел Ескоријалу. Поред тога, манастир је имао и свој посед у Мадриду у ком је Солер боравио када је одлазио на различита музичка дешавања, али и да учи од Скарлатија и Хосеа Де Небре (Jose de Nebra).



Слика 24: Манастир Ел Ескоријал

III 2. Солер и Скарлати

Солерово име се често помиње уз Скарлатијево. Како смо видели из њихових биографија, судбине и животни путеви не само да су им били слични, већ су им се и укрштали. Скарлатијева улога у музичком животу Шпаније била је изузетно велика. За почетак треба рећи да чембало у Шпанији пре 18. века, тачније пре владавине Фелипеа V

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

није много коришћено, тако да ни литературе за овај инструмент нема много. Чембало се заједно с клавијордом користило као инструмент на ком су вежбали оргуљаша. Континуо секције изводиле су пре свега гитаре, теорбе и харфе, а чембало постаје популарно као солистички инструмент тек доласком Скарлатија на тло Шпаније. Скарлатијев музички стил је без сумње био под утицајем његове родне Италије, а не само Шпаније, и он је италијански стил 18. века пренео у своју другу домовину. Ипак, како смо већ видели, Скарлатијев композициони стил био је оригиналан и јединствен. Он је користио хармонију, ритмове и плесове народне шпанске музике и у својим чембалистичким сонатама имитирао је звуке кастањета и шпанске гитаре. Ове оригиналне одлике Скарлатијевог стила, без сумње су утицале и на Солера за ког се верује да му је био ученик. Киркпатрик наводи да се тај пренос знања и музичких вештина са Скарлатија на Солера највероватније одвијао током тих јесењих боравака шпанског краљевског двора у Ел Ескоријалу у периоду између 1752. и 1756. године.⁸²

Однос Скарлатија и Солера предмет је дебата музиколога и историчара, и у вези са њим и данас постоје извесне недоумице. Сумња у тачност податка да је Солер био Скарлатијев ђак потиче од самог Солера који у свом трактату *Кључ за модулацију (Llave de la Modulacion)* међу своје учитеље није уврстио Скарлатија.⁸³ Уместо тога он са уважавањем и поштовањем говори о њему као о „чувеном Скарлатију“.⁸⁴ Било како било, Скарлатијев утицај је без сумње препознатљив у Солеровим композицијама за соло чембало. Солер који је преткласицизму био још ближи од Скарлатија, преузео је од њега форму једноставачне сонате. Ова форма је у другој половини 18. века постала популарна широм Европе под различитим именима: *galant sonata scolastica*, *lessons* у Енглеској, *pièces* и *études* у Француској, *divertimenti* у Аустрији, *essercizi* у Италији или *toccatas* у Шпанији. Ове галантне сонате биле су, као и Скарлатијеве дводелне форме, сачињене од контрастних делова и писане су у педагошке сврхе.

⁸² Ralph Kirkpatrick. *Domenico Scarlatti*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1983, 123.

⁸³ Hayk Arsenyan. Performance guide to three keyboard sonatas of Antonio Soler. Ph.D. Dissertation, University of Iowa, 2009, 7-8.

⁸⁴ *Idem*, 8.

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

Неке од техничких специфичности Скарлатијевог стила преузео је и Солер (лествичне пасаже, скокове, укрштања руку, двозвуке, поновљене тонове, арпеђа итд.). Као што су и Скарлатијеве хармоније сматране радикалним у његово доба, исти је био случај и са Солером, који се хармонијом бавио и теоријски у свом трактату о модулацији који је својевремено изазвао скандал међу теоретичарима музике.⁸⁵

III 3. Солеров композициони стил

Солер је већину својих соната компоновао у форми барокног дводела, делећи их на два велика и углавном симетрична дела. Први део обично завршава у доминантном тоналитету, то јест у паралелном ако је соната молска, а други део почиње у доминантном то јест паралелном тоналитету како би се на крају композиције вратио у основни. И Солерове, као и Скарлатијеве сонате налазе се на прекретници између барока и класицизма. Киркпатрик и у једним и другим проналази елементе онога што ће у класичном сонатном облику бити експозиција, развојни део и реприза.⁸⁶

Као што су за Скарлатија били типични тоналитети који се везују за фламенко музику, исто је и са Солером. И у сто тридесет његових сачуваних соната најчешће наилазимо на тоналитете који су проистекли из празних жица фламенко гитаре: Е, А, Де, Ге, Ха, Е. Пако Пења је већ помињане тоналитете Е-дур, е-мол, А-дур, а-мол и Де-дур и де-мол идентификовао као најчешће у гитарској фламенко музици.⁸⁷ У Солеровим композицијама, честа је и употреба фригијске каденце, то јест фригијског обрта. Фламенко скала или модус је хармонизовани фригијски модус са дурском то јест великом терцом. Претпоставља се да је Солер, свесно или несвесно, био инспирисан звуцима

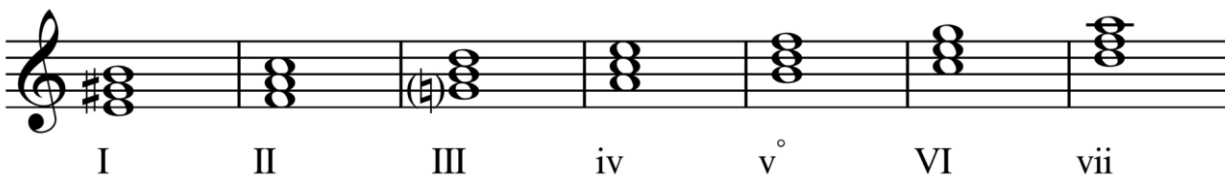
⁸⁵ *Idem*, 20.

⁸⁶ Ralph Kirkpatrick. *Domenico Scarlatti*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1983, 251-279.

⁸⁷ Paco Peña. "Flamenco Guitar" in *The Guitar: A Guide for Students And Teachers*. Oxford, New York, Oxford University Press, 1988. 227.

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

шпанске гитаре којима је био окружен, па је зато, као и Скарлати, најчешће компоновао у овим тоналитетима.



Пример 11: Фламенко модус



Пример 12: Примери узлазног и силазног тоничног акорда у фламенко модусу

Солер не ствара једну тему коју ће развијати у композицији, већ уводи више тема унутар одсека, од којих су обично најзначајније прва тема првог одсека и друга тема коју понавља на почетку другог дела сонате. Прва, или главна тема, обично се јавља два пута: на почетку и у току композиције се понавља за октаву више или ниже уз извесне хармонске измене и(ли) додате украсе. Делови ове теме, то јест мотиви, могу се појавити самостално у секвенцама. Друга тема је обично краћа од прве, а средишњи део који представља зачетак развојног дела може увести и нов материјал, али у том случају ритам уједињује две групе тема. Друга тема се такође јавља два пута, исто са додатим украсима или са изменама које упућују на развојни део, то јест у секвенци. У неким сонатама Солер пише делове који подсећају на каденцу пред репризу.⁸⁸

⁸⁸ Hayk Arsenyan. *Performance guide to three keyboard sonatas of Antonio Soler*. Ph.D. Dissertation, University of Iowa, 2009, 28.

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

Што се ритма тиче, Солер најчешће користи ритмичке обрасце од осмина и шеснаестина што се може објаснити самом природом инструмента чембала или раног форте пијана за који је такође компоновао, то јест њиховим кратким тоном. Извођачка пракса је таква да се на дужим нотама које су у Солеровим, такође врло виртуозним сонатама, ређи, додају и свирају украси, иако их сам композитор није записао. Хаик Арсенијан (Haik Arsenyan) се у својој докторској дисертацији о Солеру позива на Марвинова⁸⁹ истраживања о орнаментацији код Солера. Марвин је дошао до закључка да дужина трилера у Солеровим композицијама зависи од одлика саме композиције, као и да украсе код Солера треба изводити од горњег тона.⁹⁰ Као што је случај са Скарлатијем, орнаментација и код Солера изазива бројне дискусије. Арсенијан наводи и мишљење Мориса Есеса (Maurice Esses) који у својој докторској дисертацији из 1986. године, позивајући се на теоретичара из 18. века Назара, каже како украсе код Солера треба изводити од основног тона.⁹¹ И Марвин и Есес су сложни око тога да украсе треба свирати на добу или чак касније, али никако раније. С обзиром на то да, као и у Скарлатијевом случају, немамо конкретне податке који би нас упутили на то како је „исправно“ свирати њихове украсе, лично сам склона томе да их не изводим све на истоветан начин већ у зависности од музичког садржаја и параметара као што су хармонија, ритам, мелодијска линија и темпо. Киркпатрик и Рубио сматрају да извођач у Солеровој музици не треба да додаје украсе тамо где их аутор није написао као што би то чинио у француској музици, док Марвин верује да је у 18. веку била уобичајена пракса додавања украса и импровизације и у Шпанији.⁹² Слушајући извођења различитих чембалиста примећујемо да је данас третман украса код Солера врло разнолик и да су они у складу с недостатком прецизних података о томе како би их требало изводити третирано прилично слободно, што је довело до бројних занимљивих решења.

⁸⁹ Професор Фредерик Марвин (Frederick Marvin, 1926) је амерички пијаниста и музиколог и поред Самуела Рубија (Samuel Rubio, 1912-1986) један од најзначајнијих изучавалаца Солеровог дела, који је као и Рубио, пописао и објавио Солерове композиције. Ознаке које данас користимо: Р и М, односе се на њихове каталогизације Солеровог дела.

⁹⁰ Haik Arsenyan. *Performance guide to three keyboard sonatas of Antonio Soler*. Ph.D. Dissertation, University of Iowa, 2009, 38.

⁹¹ *Idem*, 39.

⁹² *Idem*.

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

Солер често користи и ритмове карактеристичне за шпанске плесове, као што су комбинације парних и непарних фигура, пунктирани ритмови, синкопе, нагласци на слабом тактовом делу и слично.⁹³



Пример 13: Солер, соната у Де-дуру Р 74

Ритам је код Солера, као уопште у шпанској музици, веома битан и разноврстан. Он примењује и технику ритмичког крешенда тако што појачава напетост композиције постепеним скраћивањем ритмичких вредности.⁹⁴ Осим тога, Солер такође често употребљава ритмове типичних шпанских плесова као на пример булерије, али у његовим сонатама као и у Скарлатијевим, проналазимо примере ритмичких образаца облика фламенко песме саете (пример сонате у це-молу Р 18).

⁹³ *Idem*, 30.

⁹⁴ *Idem*, 31.

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“



Пример 14: Солер, соната у це-молу Р 18

Паралелно са овим ритмичким обрасцима које Солер преузима из фламенко музике и других традиционалних шпанских плесова, он (као и његов узор Скарлати) успева да у својим композицијама за соло чембало имитира звуке кастањета, гитара и удараца потпетицама (таконео) које производе фламенко играчи. Подела јаких тактових делова на ситне мелодијске елементе, како на крајевима мотива, тако и на почетку подсећа на вокални глисандо који је типичан за традиционалну маварску и циганску музику.

Виртуозно укрштање руку које смо навели као карактеристичну технику Скарлатијевог композиционог стила можемо пронаћи и код Солера:

Пример 15: Солер, соната у ха-молу Р 10

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

Иако Солерова музика садржи елементе како каснобарокних, тако и ранокласичарских одлика, његово целокупно дело највише одликују елементи шпанског мелоса, ритма и духа. Како смо већ више пута показали, шпански фолклор, а поготово андалузијски, обилује различитим музичким и културним утицајима међу којима се истичу: ромски, маварски и сефардски. Једна од карактеристика музике Андалузије честа је и у Солеровим композицијама – употреба фригијске вођице.

Пако Пења као једну од посебности фламенко музике наводи и то да, иако је тонични акорд дурски, она опет звучи молски.⁹⁵ Хаик Арсенијан цитира Жана-Бенжамена Лаборда (Jean-Benjamin Laborde: *Essai sur la Musique Ancienne et Moderne*) који је забележио да се фригијски модус дефинисао као „ватрени, поносни, страшан и плаховит“.⁹⁶ Поноситост, ватреност и плаховитост неке су од основних карактеристика фламенко стила и то је нешто чега сваки извођач Солерове музике треба да буде свестан.

⁹⁵ Paco Peña. “Flamenco Guitar” in *The Guitar: A Guide for Students And Teachers*. Oxford, New York, Oxford University Press, 1988, 227.

⁹⁶ Hayk Arsenyan. *Performance guide to three keyboard sonatas of Antonio Soler*. Ph.D. Dissertation, University of Iowa, 2009, 43.

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

IV Утицаји технике свирања фламенко гитаре на технику свирања чембала

У овом делу рада бавићу се анализом појединачних елемената који воде порекло из шпанског, а пре свега андалузијског фолклора и фламенка, у одабраним сонатама Скарлатија и Солера, као и Солеровом *Фандангу*, који чине репертоар концерта мог докторског уметничког пројекта. Те елементе посматраћу и анализирати из перспективе извођача ове музике, тако да ћу се бавити утицајем технике свирања фламенко гитаре на (моју) интерпретацију композиција Скарлатија и Солера, а не на њихове композиционе поступке. У овом поглављу позиваћу се највише на изворе из две докторске дисертације које се баве темом утицаја фламенко гитаре на пијанистичку, односно на технику свирања класичне гитаре,⁹⁷ као и на студије Хуана Грекоса (Juan Grecos): *Фламенко гитара (The Flamenco Guitar)* и Џона Гилеспија (John Gillespie): *Пет векова клавијатурне музике: историјски преглед музике за чембало и клавир (Five Centuries of Keyboard Music: An Historical Survey of Music for Harpsichord and Piano)*.

IV 1. Фламенко гитара – историјат и технике свирања

Када пише о чембалистичкој традицији у Шпанији, Џон Гилеспи закључује да се чембалистичка шпанска школа развила на темељу три извора, а то су: Доменико Скарлати, техничке могућности гитаре и шпанска народна музика.⁹⁸ Уобичајени композициони поступци на шпанској гитари који су утицали, како на развој технике класичне гитаре,

⁹⁷ Докторска дисертација Срђана Булатовића *Утицај фламенка на развој технике свирања класичне гитаре*, Факултет музичке уметности у Београду, 2011, ментор мр Вера Огризовић, ред. проф. и докторска дисертација Јун Су Чо (Yoon Soo Cho) *The Spanish Guitar Influence on the Piano Music of Isaac Albéniz and Enrique Granados: A Detailed Study of “Granada” and “Asturias” of Suite Española by Albéniz and “Andaluza” and “Danza Triste” of Doce Danzas Españolas by Granados*, Тексашки универзитет у Остину, 2006, ментори проф. Ребека А. Балцер (Rebecca A. Baltzer) и Ненси Б. Герет (Nancy B. Garrett).

⁹⁸ John Gillespie. *Five Centuries of Keyboard Music: An Historical Survey of Music for Harpsichord and Piano*. S.I., Courier Corporation, 2013, 111.

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

тако и на технику свирања на чембалу, а касније (у 19. веку) и на клавиру су: поновљене фигуре у басу, кратки мелодијски мотиви и фразе, репетиција једног тона (тремоло), секвентно кретање пасажа наниже, узлазно свирање терци и сексти, разложени или арпеђирани акорди који се на гитари изводе у зависности од музичког контекста и жељеног ефекта, било пунтеадом, било најпопуларнијом и најрепрезентативнијом техником свирања на фламенко гитари – разгвадом.

Фламенко гитара је инструмент који се користи за инструменталну пратњу фламенко песама и плесова, а и као солистички инструмент. Већ поменуте технике свирања на фламенко гитари су лако препознатљиве у шпанској чембалистичкој и клавиранској литератури 18. и 19. века. Гитара је већ у 18. веку у Шпанији била изузетно популаран инструмент и њен звук, и ефекти који су се на њој изводили, важан су део инспирације за музику за клавијатурне инструменте. У ранијем периоду, за време средњег века и ренесансе, у Шпанији су постојале латинска гитара (*guitarra latina*) и маварска гитара (*guitarra morisca*), из којих се касније развила вихуела.

Маварска гитара је имала заобљен облик, као лаута, док је латинска гитара личила на данашњу, али је имала ужи врат и само један отвор за звук. Мавари су донели лауту у Шпанију, али она у овој земљи никада није достигла популарност коју је уживала у остатку Европе. У Шпанији је гитара била популарнија од лауте јер је била јефтинија и једноставнија за израду и свирање од лауте.⁹⁹ Маварској гитари је опала популарност у Шпанији након протеривања Мавара, па се шпанска гитара развила из латинске.¹⁰⁰

⁹⁹ Yoon Soo Cho. *The Spanish Guitar Influence on the Piano Music of Isaac Albéniz and Enrique Granados: A Detailed Study of “Granada” and “Asturias” of Suite Española by Albéniz and “Andaluza” and “Danza Triste” of Doce Danzas Españolas by Granados*. Ph.D. Dissertation, University of Texas in Austin, 2006, 9.

¹⁰⁰ *Idem*.

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“



Слика 25: Латинска и маварска гитара

У 16. веку, у Шпанији је постојала и вихуела (*vihuela* или *vihuela de mano*) која се у Италији и Португалији називала виола да мано (*viola da mano*). Вихуела се, као и гитара, користила за пратњу песама и плесова и као солистички инструмент.¹⁰¹ У 17. и 18. веку гитара је била саставни део позоришних спектакала, али су је у тој функцији заменили мањи оркестри након 1750. године и она почиње да се свира само у домовима нижих друштвених слојева све до краја 18. века када постаје део свакодневице свих класа шпанског друштва.¹⁰²



Слика 26: Вихуела

¹⁰¹ *Idem.*

¹⁰² *Idem.*

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

Основне технике свирања фламенко гитаре су разгвадо и пунтеадо (*punteado*). Разгвадо, који је најкарактеристичнија и најпрепознатљивија техника на фламенко гитари, изводи се прстима (ноктима) десне руке, брзим покретом и ударцем у оба смера (горе-доле). За разлику од разгвадо технике која подразумева ударање жице, пунтеадо техника је техника трзања жица у којој се између прсти десне руке. Гаспар Санс, чувени шпански барокни композитор, гитариста и оргуљаш из 17. века, аутор је бројних плесова за барокну гитару у којима су заступљене технике разгвада и пунтеада. Јак, груб и готово ударачки звук разгвада јасно се разликује од звука једноставног окидања жица или обичног арпеђа, такође честе гитарске технике. Док је арпеђо једнако популарна техника и код класичне и код фламенко гитаре, а и на чембалу, разгвадо се ређе користи у техници свирања класичне гитаре, и то обично у оним композицијама, или деловима композиције, који треба да подсећају на фламенко. У 17. веку разгвадо техника била је врло популарна јер се сматрало да више одговара шпанској гитари, док је пунтеадо била техника примеренија за свирање лауте.¹⁰³ Срђан Булатовић у својој докторској дисертацији наводи примере разгвадо технике у композицијама барокних гитариста Гаспара Санса и Лудовика Ронкалија (*Ludovico Roncalli*).¹⁰⁴

Гитара је била веома популаран инструмент у Андалузији у раном периоду историје фламенка, и то не само као пратња певању и игрању, већ је и соло музика за гитару постала засебна целина ове уметности. Како смо већ у делу посвећеном фламенку видели, *toque* је поред *baile* и *cante*, био посебна целина фламенко уметности која се односи готово искључиво на свирање гитаре. Као такав, овај инструмент је извршио велики утицај и био је инспирација барокним композиторима који су писали за чембало. Имајући то у виду, немогуће је негирати утицај технике свирања фламенко гитаре на технику свирања чембала. Ако су композитори као што су Скарлати и Солер, желели да у својим композицијама опонашају звук гитаре, онда је нужно и да чембалиста, са своје стране, уложи напор да ту композиторову жељу испуни.

¹⁰³ *Idem*, 11.

¹⁰⁴ Срђан Булатовић. *Утицај фламенка на развој технике свирања класичне гитаре*. Докторска дисертација, Факултет музичке уметности у Београду, 2011, 12.

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

Гитара је у фламенку била популарна јер је успевала да комбинује готово перкусионистичке звуке, ритмичке елементе са нежним и лирским мелодијским линијама, што управо представља специфичност фламенко музике. Ту комбинацију играчког ритма, ударачког, лирског и распеваног, којом се одликује *toque* фламенко, могуће је дочарати и на чембалу. Начини на које се звук производи на чембалу и гитари су слични. Жице се и на чембалу, као и на гитари, окидају и тако се производе тонови, с тим што на чембалу жицу окида перце које је повезано с дирком, па је техника свирања на чембалу, на ком музичар нема директан контакт са жицом, природно другачија од технике свирања на гитари, али њихов резултат, то јест постигнут звук може бити запањујуће сличан. Та сличност је највећа када се на чембалу свира на регистру лауте, који је, како само име каже, направљен да опонаша њен звук. Овај регистар је ипак веома мек и тих, па за имитирање најпопуларније фламенко технике разгада није најпогоднији. Ефекти разгада, чији се звук најчешће описује као груб, најбоље се могу постићи коришћењем копела, то јест укључивањем два осмостопна регистра на чембалу истовремено. Укључивањем два осмостопна регистра на чембалу (8^1 и 8^2) постиже се *forte* ефекат, а претпоставља се да су технику разгада развили фламенко гитаристи јер им је био потребан јачи и већи звук како не би били надјачани фламенко певањем, играњем (лупањем потпетицама – *taconeo*) и халеом (*jaleo* – узвици који прате фламенко наступе, најчешће „оле“).

Класична и фламенко гитара по грађи и одликама веома су сличне, обе имају по шест најлонских жица које су наштамоване у истом штиму. Оно по чему се ова два инструмента највише разликују јесте боја звука. Док класична гитара производи заобљен и нежан тон, фламенко гитара има бриљантан, пуцкетав, пробојан тон. Имитација оштрог, помало грубог котрљајућег перкусионистичког звука разгада на чембалу се може постићи веома брзим арпеђирањем акорада (поготово оних који садрже дисонантне ванакордске тонове) са површине дирке.

Ефекте још неких карактеристичних техника свирања на фламенко гитари који подсећају на звуке ударачког инструмента, као што су *golpe* (техника ударца десном

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

руком по различитим деловима корпуса гитаре) и *tambora* (техника која треба да дочара звуке откуцаја срца, а која се изводи тако што се испруженим палцем или дланом удара по жицама гитаре, тик до кобилице) није тако једноставно постићи на чембалу, али их је могуће навестити тако што ће се одређени акорди одсвирати снажно употребом већег притиска дирки него што је то на чембалу неопходно, то јест ударањем дирки с висине, што ће довести до тога да се осим окидања жице чује и звук ударца дрвета. Овај звук дрвета није препоручљив у чембалистичкој техници и интерпретацији, напротив, он упућује на лошу технику извођача, али као ефекат, нарочито у композицијама у којима треба нагласити фламенко утицај, може звучати занимљиво и постићи жељени звук који не одговара звуку галантних композиција, али свакако погодује за постизање ефекта фламенко звука.

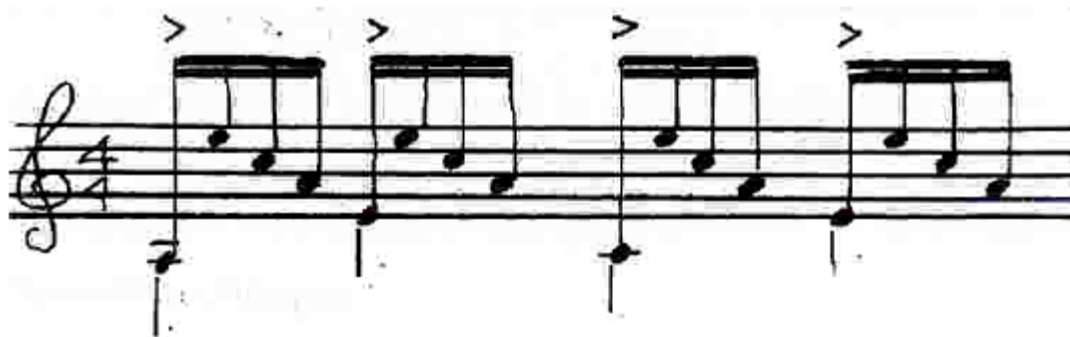
Још једна техника специфична за фламенко гитару која се може имитирати на чембалу је апојандо (*apoyando*). Приликом апојандо свирања прст се након одсвираног тона на једној жици задржава на суседној доњој жици. Ова техника се користи за пасаже у скалама, мелодијске тонове и за све тонове осим оних који спадају у технике разлагања, и даје веома чујну пуноћу тону гитаре. На чембалу се овај ефекат може постићи техником *overlegato*, то јест задржавањем тонова дуже од њиховог записаног трајања и преклапањем са тоном који следи. Претпоставља се да су и апојандо технику, као и разгвадо, у потпуности прихватили и развили фламенко гитаристи јер им је био потребан јачи звук. Пикадо (*picado*) је подврста апојандо технике којом се прстима десне руке истичу сви тонови одређеног мелодијског пасажа и изводи се у брзом тему.¹⁰⁵

Арпеђо (*arpeggio*) је техника која је у свирању чембала једнако заступљена као и у свирању гитаре. Ова техника је уобичајена у фламенку где се често изводи тако што се басов тон свира палцем апојандо техником и тиме се добије пун звук, а остали тонови који се изводе кажипрстом, средњим и домалим трзају се тирандом (*tirando* – техника супротна апојанду у којој прсти заустављају свој покрет у ваздуху уместо на суседној жици¹⁰⁶).

¹⁰⁵ *Idem*, 15.

¹⁰⁶ *Idem*.

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“



Пример 16: Пример арпеђа и ком је прва шеснаестина уједно и четвртина која се изводи апојандом како би трајала дуже



Пример 17: Пример арпеђа у секстолама

Тремоло (*Trémolo*) је такође једна од техника које се често користе у фламенку, а коју су радо примењивали и Скарлати и Солер и која се са лакоћом постиже и на чембалу. Ова техника на гитари подразумева брзо понављање (репетицију) једног тона, а на чембалу једног или два тона, или акорада. На гитари ова техника ствара илузију свирања два инструмента. Бас има мелодију у сталном ритму, док се мелодија у првом гласу свира у тремолу. Фламенко тремоло је посебно груписан у квинтуплет (групу од пет тонова на један удар), док је класичан тремоло груписан у квадруплет (четири тона на један удар).

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

The image shows a musical score for a flamenco tremolo (quintuplet). It consists of two systems of music. Each system has a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The first system contains two measures of music, with the first measure marked with a '5' above the notes. Below the staff is a guitar tablature with two lines, labeled 'T' and 'B'. The second system also contains two measures of music, with the first measure marked with a '5' above the notes. Below the staff is a guitar tablature with two lines, labeled 'T' and 'B'. The tablature uses numbers 0, 2, 3, and 5 to indicate fret positions.

Пример 18: Фламенко тремоло (квинтуплет)

The image shows a musical score for a classical tremolo (quadruplet). It consists of two systems of music. Each system has a treble clef staff with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The first system contains two measures of music, with the first measure marked with a '4' above the notes. Below the staff is a guitar tablature with two lines, labeled 'T' and 'B'. The second system also contains two measures of music, with the first measure marked with a '4' above the notes. Below the staff is a guitar tablature with two lines, labeled 'T' and 'B'. The tablature uses numbers 0, 4, 5, 6, 7, 8, and 9 to indicate fret positions.

Пример 19: Класични тремоло (квруплет)

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

IV 2. Шпанско чембало и инструменти за које су компоновали Скарлати и Солер

У следећем поглављу анализираћу примену техника свирања фламенко гитаре на конкретним примерима програма мог докторског концерта, али пре тога морам да истакнем да имитација ових техника на чембалу зависи у многоме и од типа инструмента. Фламенко гитара има пуккетав и резак звук који се често описује као „експлозиван“. Њен тон траје краће него тон на класичној гитари, али се и производи брже. Карактеристике тона фламенко гитаре генерално су блиске звуку чембала. А ако смо кроз анализу композиционих поступака Скарлатија и Солера закључили да је један од њихових циљева био да имитирају звук гитаре, морамо се осврнути и на то за који тип чембала су ови композитори писали. Овај важан податак (које су инструменте Скарлати и Солер имали на располагању) који је Киркпатрик открио, како сам каже, захваљујући „срећној случајности“¹⁰⁷, у библиотеци Краљевске палате у Мадриду, сазнајемо из тестаментa краљице Марије Барбаре.

Шпанска краљица је поседовала дванаест инструмената који су били распоређени на три места: у краљевској палати у Аранхуезу, у манастиру Ел Ескоријалу и у палати „Буен Ретиро“ у Мадриду. Од ових дванаест инструмената седам су била чембала различитих карактеристика, а чак пет фортепијана направљених у Фиренци, али су два фортепијана на шпанском двору претворена у чембала.¹⁰⁸ Овај податак сведочи о томе да чембало ипак није било изгубило на популарности, напротив, оно је и даље било омиљени инструмент на шпанском двору. Најразвијенији инструмент који је краљица поседовала имао је пет регистара, четири сета жица и педесет шест дирки од ебановине и седефа. Због материјала од ког су дирке биле направљене Киркпатрик претпоставља да се радило о шпанском типу чембала. Овај инструмент је наводно имао и шеснаестостопни регистар

¹⁰⁷ Ralph Kirkpatrick. *Domenico Scarlatti*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1983, 177.

¹⁰⁸ *Idem*, 178.

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

што је била велика реткост за чембала у 18. веку.¹⁰⁹ Нажалост, ниједно шпанско чембало није сачувано, па су сви подаци на које данас о њима наилазимо посредни.¹¹⁰

Џон Костер наводи да су чембала произведена на тлу Иберијског полуострва била комбинација северноевропских и италијанских градитељских школа. Ову своју претпоставку Костер поткрепљује одликама сачуваних португалских инструмената које дефинише као „иберио-фирентински тип“ чембала.¹¹¹ Верује се да је у 18. веку у Шпанији превладао утицај италијанске градитељске школе у односу на северноевропску. Италијански тип инструмента је упркос томе што је био мањи и имао само један мануал, опсега свега четири октаве, имао бриљантан и пробојан тон, често „гласнији“ од знатно већих инструмената француског или фламанског типа. Овај инструмент се осим као солистички користио пре свега у опери (*basso continuo*). Слично фламенко гитари која је морала да има брз, пробојан и гласнији звук не би ли се чула док прати фламенко играче и певаче, тако је и италијански тип чембала, који се користио претежно у опери, морао да буде довољно гласан не би ли се изузетно значајна деоница баса континуа, која му је била поверена, чула. Ипак, тон италијанског типа чембала сматра се прикладнијим за пратњу певача или других инструмената него за солистичку музику. Његов тон се не сматра довољно рафинираним, опет као што је случај и са тоном фламенко гитаре.

¹⁰⁹ *Idem.*

¹¹⁰ John Koster. *A Spanish harpsichord from Domenico Scarlatti's environs* in „Early Music“ Vol. 39, no. 2, 2011, 245-251. Чланак доступан на страници: <http://em.oxfordjournals.org/content/39/2/245.short>, консултовано 15.02.2016.

¹¹¹ *Idem.*

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“



Слика 27: Италијанско чембало, оригинал из 1658. године, градитељ Ђироламо Де Зентис (Girolamo de Zentis)

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

У фламенко музици, лепота тона, која је императив у изведби класичног гитарског репертоара, није циљ, нити ефекат коме се тежи. Фламенко музика треба да пробуди дубока осећања у слушаоцима и да дочара страствену природу њених стваралаца. У овој народној уметности која у себи садржи и ерос и танатос, нема места за префињеност, она је дивља и неспутана. Музика Скарлатија и Солера свакако није фламенко музика, али неке од ових (неочекиваних) карактеристика проналазимо и у њиховим композицијама, а као извођачи ми то можемо истакнути или потиснути у зависности од ефекта који желимо да постигнемо и сопственог музичког и естетског укуса.

Дуго се веровало да је Скарлати на располагању имао само једномануалне инструменте на којима није имао велики избор регистара. Сматрало се и да је он овај „недостатак“ надокнађивао својим богатим и разноврсним композиционим поступцима којима је испуњавао своје сонате, те оне нису захтевале промене регистара, већ су звучале богато и занимљиво и када су се изводиле на само једном регистру. Данас се ипак ова претпоставка, о чијој тачности нема довољно података, доводи у питање. Осим пописа инструмената које је поседовала краљица Марија Барбара, а које преноси Киркпатрик у својој књизи, теорију о једномануалном италијанско-шпанском типу инструмента за који је наводно Скарлати компоновао¹¹², оповргавају и саме Скарлатијеве сонате чији је опсег неретко досезао пуних пет октава. Киркпатрик наводи да су једини инструменти на којима су се могле одсвирати ове Скарлатијеве сонате чији је опсег био чак пет пуних октава, била три шпанска чембала, која су била распоређена по један у Ел Ескоријалу, палати Буен Ретиро и у Аранхуезу. Ови инструменти, који нажалост нису сачувани, имали су шездесет једну дирку и два регистра.¹¹³ Иако захваљујући инвентару краљичиних инструмената знамо колико су регистара они имали, нигде се не помиње како су ти регистри били распоређени, то јест да ли су инструменти имали једну или две клавијатуре.

Киркпатрик сматра да бројни елементи Скарлатијевих соната не звуче добро, то јест да не одговарају „карактеру“ фламанских, француских, енглеских или немачких

¹¹² У инвентару краљичиних инструмената наводи се и једно фламанско чембало за које се претпоставља да је га је произвео Рукерс (Kirkpatrick, 178).

¹¹³ Ralph Kirkpatrick. *Domenico Scarlatti*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1983, 179.

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

чембала.¹¹⁴ Ми данас нисмо нужно у прилици да одређени репертоар изводимо на инструменту за који је он написан и који му највише одговара, а у случају композиција Скарлатија и Солера, чак ни не знамо тачно које су биле карактеристике шпанског чембала, инструмента за који су они компоновали, нити како је оно звучало.¹¹⁵ Чињеница да ми данас немамо на располагању ни копије инструмената за које су компоновали Скарлати и Солер, с једне стране нам онемогућава да постигнемо „исправну“ интерпретацију ових композиција (ону којој теже извођачи историјски информисане праксе), али с друге стране нам даје слободу да експериментишемо и да на другим типовима чембала покушамо да постигнемо звук какав на основу само записа композиција верујемо да су желели ови аутори. На основу анализе самих соната Киркпатрик сматра да су неке од њих написане за фортепијано (иако то Скарлати нигде није записао, нити постоје било какви подаци који на то указују) и као пример за то он узима сонату у а-молу К 149, сматрајући да је фортепијано пријемчивији за деликатне звуке ове сонате¹¹⁶.

Из питања инструмената за које су компоновали Скарлати и Солер, као и њихових карактеристика, произлази и интерпретативно питање одабира регистара на којима ће се њихове композиције изводити. Као што је случај са орнаментацијом и артикулацијом, веома значајним темама за интерпретацију, о којима нам Скарлати и Солер нису оставили готово никакве трагове, тако је и са питањем регистрације. Често понављање фраза које одликује композиционе стилове ова два аутора може упућивати на *forte-piano* или ехо ефекат који би нас могао навести на помисао да при понављању идентичних фраза треба да променимо и регистар на ком их изводимо што најчешће није изводљиво осим на двомануалним инструментима. С друге стране, ова понављања кратких музичких фраза су толико честа да и на инструменту који пружа могућност да се она изведу на различитим регистрима тај ефекат делује извештачено и уместо да допринесе тонском богатству и разноликости, он само чини музику монотоним. Због тога чембалисти и када свирају на двомануалним инструментима не користе увек могућност промене регистара код

¹¹⁴ *Idem*, 177.

¹¹⁵ Претпоставља се да је било гласније од других инструмената тог доба (Киркпатрик, 175-176).

¹¹⁶ Ralph Kirkpatrick. *Domenico Scarlatti*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1983, 184.

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

поновљених фраза. И Киркпатрик сматра да ова честа понављања истог музичког материјала сугеришу извођачу да треба да промени артикулацију или фразирање, а не само боју (регистар). То наравно не значи да никада не треба мењати регистре код поновљених музичких фраза, већ да тај поступак сам по себи није довољан. Када је реч о регистрацији и учесталости промене регистара, као уосталом и у свим другим питањима интерпретације, неопходно је пронаћи праву меру.

Мој циљ није потрага за „аутентичним“ звуком шпанског чембала 18. века. Инспирирана музиком и традицијом Андалузије, а препознавши могућност да су и Скарлати и Солер у њихово време били инспирирани музиком ове регије, у својој интерпретацији њихових композиција, ја трагам за начинима којима бих кроз ову музику пренела дух Андалузије и дуенде на слушаоце.

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

IV 3. Анализа елемената шпанског фолклора у композицијама за чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера

У претходним поглављима упознали смо се са историјатом музике Андалузије, њеним одликама и специфичностима, са композиционим стиливима Скарлатија и Солера, и са техникама свирања фламенко гитаре. У овом поглављу анализираћу поменуте елементе који су карактеристични за музику Андалузије у једанаест одабраних Скарлатијевих соната, три Солерове сонате и Солеровом *Фандангу*, који чине репертоар мог докторског концерта.

Следеће Скарлатијеве сонате одабрала сам за извођење на концертном делу мог докторског уметничког пројекта јер сам у њима препознала утицај музике Андалузије, која као инспирација заузима значајно место у мојој интерпретацији Скарлатијеве музике: соната у Де-дуру К 33 *Allegro*, соната у де-молу К 9 *Allegro*, соната у А-дуру К 208 *Andante e cantabile*, соната у А-дуру К 209 *Allegro*, соната у Е-дуру К 206 *Andante*, соната у а-молу К 149 *Allegro*, соната у а-молу К 175 *Allegro*, соната у Де-дуру К 490 *Cantabile*, соната у Де-дуру К 492 *Presto*, соната у де-молу К 213 *Andante*, соната у де-молу К 141 *Allegro*. Ове сонате нисам бирала према тоналитету, већ по карактеру и духу музике Андалузије који сам у њима препознала, а показало се да су све оне написане у тоналитетима типичним за фламенко музику (Де-дур, де-мол, Е-дур, А-дур и а-мол).

Прва соната на репертоару овог концерта јесте К 33 у Де-дуру, која обилује шпанским духом и елементима типичним за музику с тог подручја. Уводни одсек ове сонате неодољиво подсећа на *tacconeo* (лупање потпетицама у фламенко плесу) и, иако то Скарлати није забележио, овај увод од седамнаест тактова треба извести рубато (*rubato*). Ово није *arbitri*¹¹⁷, слободан метар какав налазимо у неметричким композицијама (прелудијумима). Извођач овде мора имати у виду карактер и метар ове композиције који

¹¹⁷ Ово је једини термин који је Скарлати записао како би обележио рубато (у сонатама К 508 и К 544), где је ова ознака употребљена, како Киркпатрик примећује (стр. 398) на исти начин као што је то Солер учинио у својим прелудијумима у *Llave de la modulacion*.

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

упућују на играчку музику. Извођач мора бити свестан и чињенице да је у фламенко музици, чије утицаје и елементе препознајемо у овој сонати, ритам један од најважнијих чинилаца, те и агогика која ће се у интерпретацији овог дела употребити мора бити подређена метру (3/8). Рекли смо да уводни део ове сонате подсећа на специфичне фламенко кораке, а за њих је карактеристично то да почињу спорије, затим убрзавају ритам и на крају се враћају у почетни темпо. Управо ову ритмичку схему уводног таконеа треба опонашати и при свирању уводног дела Скарлатијеве сонате.

(Allegro)

7 *tr*

10 *tr*

15 *tr*

19

Пример 20: Скарлати, Соната у Де-дурџу К 33 (Ј 424)

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

На почетку ове сонате преплићу се непарни и парни метар (триола и четири шеснаестине, за чим следи краткотрајна промена такта из 3/8 у 4/4), што је типично за фламенко музику. Затим, у деветом такту у левој руци имамо разложени тонични акорд Де-дура који се свира као арпеђо, који је појачан трилером на тону доминанте, а у следећем такту лествични пасаж наниже, што је такође једна од карактеристика фламенко музике.

Дилему око начина извођења Скарлатијевих трилера, Киркпатрик је разрешио, навевши да је пракса у 18. веку била таква да се трилери изводе од горње ноте.¹¹⁸ Упркос томе, у чембалистичкој пракси се и данас поставља питање да ли је исправно Скарлатијеве трилере свирати од горњег или од основног тона. Киркпатрик, ипак, наводи да је погрешно изводити трилере од основног тона у Скарлатијевој музици, и да та погрешна пракса потиче од издавача, а међу њима наводи и Лонга, који су ову праксу 19. века приписали музичарима 18. века.¹¹⁹ Ипак, у седамнаестом такту ове сонате, Скарлати је исписао трилер (шеснаестине и тридесетдвојке, то јест прве две добе које затим прелазе у трилер на половини) који почиње основним тоном. С обзиром на то да постоје бројни докази (које наводе и Киркпатрик и Дин Сатклиф¹²⁰) да је Скарлати био непрецизан и немаран када је записивање украса у питању, као и на то да су бројна правила о изведби украса код Скарлатија посредна и не односе се конкретно и искључиво на овог композитора, ипак не можемо са сигурношћу тврдити шта је исправно. Оно што преостаје данашњем извођачу јесте да сваки украс у Скарлатијевим сонатама посматра као засебан случај, и да на основу хармонско-ритмичког контекста одлучи на који начин ће га извести.

Након увода у ком је представљен упечатљиви фламенко дух, кроз ритам и мелос, Скарлати излаже прву тему и одавде креће изразито играчки карактер композиције. На

¹¹⁸ Ralph Kirkpatrick. *Domenico Scarlatti*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1983, 251-379.

¹¹⁹ *Idem*.

¹²⁰ Видети поглавље о орнаментацији у Ralph Kirkpatrick. *Domenico Scarlatti*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1983, стр. 365-398, и поглавље „Ornamentation“ у Dean Sutcliffe. *The Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti and Eighteenth-Century Musical Style*. Cambridge, Cambridge University Press, 2008, стр. 256-265.

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

призвук Шпаније, наилазимо опет у 31. такту. У овом молском одсеку (а-мол) акорди у левој руци подсећају на фламенко гитару и то је оно што извођач мора да има на уму када их изводи. Ови акорди се на чембалу изводе веома брзим арпеђом, то јест први акорд се свира арпеђирано, и то тако што се басов тон задржава (као што је најчешћи случај у гитарским арпеђима) како би звук деловао богатије и гласније, док се друга два акорда у такту могу одсвирати и симултано, кратко, али не стакато, с површине дирке, прецизним атаком тако да жице буду брзо окинуте, што ствара ефекат сличан разгваду на фламенко гитари. На крају ове реченице, која почиње у 31. такту, примећујемо и апођатуру у десној руци. Апођатуре су честе у Скарлатијевој музици и начини на које се изводе су бројни. Оно око чега су теоретичари и већина извођача сагласни јесте да се апођатуре код Скарлатија свирају на удар, али питање њихове дужине, остаје, као и код осталих украса, остављено осећају и процени извођача.

31

38

(b)

Пример 21: Скарлати, Соната у Де-дуру К 33 (Л 424)

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

И када су апођатуре у питању, Скарлати није превише пажње посвећивао њиховом доследном записивању, па су исте, другачије записане у различитим рукописима (из Парме и Венеције), што се може приписати и омашкама преписивача, али и Скарлатијевој немарности према записивању украса. Према Карлу Филипу Емануелу Баху, кратке апођатуре се изводе уз кратке нотне вредности, триоле или друге ноте које треба да задрже свој ритмички идентитет. Киркпатрик примећује да се многи Бахови примери кратких апођатура односе на ноте које са неком другом нотом чине дисонанцу¹²¹ (какав је случај у поменутом примеру из сонате К 33).

У Б делу ове сонате, овог пута у истоименом молу (де-молу), Скарлати понавља део са акордима који одишу шпанским звуком и духом.

Пример 22: Скарлати, Соната у Де-дуру К 33 (Л 424)

¹²¹ Ralph Kirkpatrick. *Domenico Scarlatti*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1983, 251-369.

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

За разлику од сонате К 33, која је изразито играчког карактера, соната у де-молу, К 9, садржи елементе који упућују на музику Андалузије, али је она лирског карактера и ако је упоредимо са фламенком, она одговара кантеу, то јест фламенко певању. Киркпатрик ову сонату издваја како би на њеном примеру показао Скарлатијеве исписане апођатуре.¹²²



Прмер 23: Скарлати, соната у де-молу, К 9 (Л 413)

Ова соната има ознаку за темпо *Allegro moderato* и написана је у ритму 6/8 чиме је наговештен њен играчки карактер, али она има и поднаслов „Pastorale“ који указује на смиреност (темпа). Управо тај спој мисаоног карактера и играчког метра чини ову сонату занимљивом, а тоналитет и хармоније (нарочито акорди на почетку Б дела, пример 22) упућују на фламенко стил. И у мелодијској линији ове сонате можемо препознати елементе шпанског народног мелоса.



¹²² *Idem*, 376.

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“



Прмер 24: Скарлати, соната у де-молу, К 9 (Л413)

Многи музиколози и теоретичари бавили су се хармонском анализом Скарлатијевих соната, а међу њима се истиче чувени немачки композитор, пијаниста, музички аналитичар и теоретичар Хајнрих Шенкер (Heinrich Schenker). Оно што привлачи посебну пажњу теоретичара, али и што је интересно и извођачима, јесу авангардни третмани хармонија и структуре акорада, смеле модулације, којима се одлаже устаљење тоналитета на одређено време, и употреба дисонанци.

И соната К 9 пример је смелих и посебних модулација које Скарлати примењује. Пре него што модулира у паралелни Еф-дур, Скарлати га наговештава пасажима у паралелним терцама (т. 9-11). Оваква врста кретања терци среће се у фламенко музици. Али и када модулира у Еф-дур, Скарлати поново доводи у питање тоналитет, користећи низ апођатура. Та тонална нестабилност траје све до двадесет четвртог такта и лествичног пасажа којим се потврђује тоналитет Еф-дура.

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“



Прмер 25: Скарлати, соната у де-молу, К 9 (Л413)

Други део сонате почиње у Еф-дуру, али Скарлати убрзо и изненађујуће модулира у ге-мол преко молске доминанте Еф-дура.

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

5

10

15

20

25

Прмер 26: Скарлати, соната у де-молу, К 9 (Л 413)

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

Соната у А-дуру К 208 спада у *Cantabile* Скарлатијеве сонате¹²³ и једна је од најпознатијих и најизвођенијих Скарлатијевих соната. У овој сонати препознајемо елементе фламенко канте хонда. Она изражава дубоке емоције, обилује украсима који подсећају на мелизме, апођатурама, које нису карактеристичне за *bel canto* стил, али су типичне за фламенко певаче. Певачи фламенка, кантаореси, немају класично школован глас, већ је део њихове традиционалне технике певања да до жељеног тона долазе преко других тонова.¹²⁴ Апођатуре заузимају централно место у првој теми ове сонате и одмах уводе у стил канте хонда. Киркпатрик ову сонату описује као „дворску фламенко музику“ („courtly flamenco music“): „Ово је дворска фламенко музика, која је направљена да буде елегантна и у складу с ограничењима краљевског двора, као што је био случај и са играчима и певачима које им је Гоја довео на својим цртежима неколико година касније.“¹²⁵ Киркпатрик сматра да је ова соната одраз Скарлатијевих импресија након слушања „вокалних арабески“, украшених трилерима у једном даху, а праћених акордима на гитари какве је могао да чује од Цигана на југу Шпаније, то јест у Андалузији.¹²⁶



Прмер 27: Скарлати, соната у А-дуру, К 208 (Ј 238)

¹²³ Овом темом бавила се Розалинд Халтон (Rosalind Halton) у чланку *Доменико Скарлати и његове Cantabile сонате (Domenico Scarlatti and his Cantabile Sonatas)*, у Musicology Australia, Volume 25, no. 1, 2002, доступан на сајту http://www.academia.edu/1335618/Domenico_Scarlatti_and_his_Cantabile_sonatas, консултовано 03.02.2016.

¹²⁴ Francisca Merchán Higuera. *Expressive characterization of flamenco singing*. Master Thesis, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 2008, 19.

¹²⁵ Ralph Kirkpatrick. *Domenico Scarlatti*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1983, 167.

¹²⁶ *Idem*.

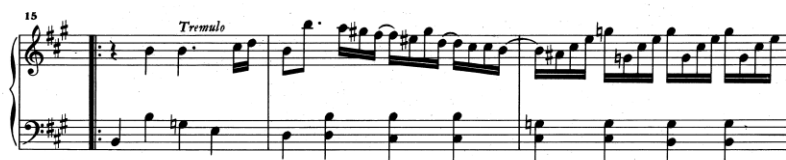
Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

Лонго је у свом издању „исправио“ неке од карактеристичних Скарлатијевих хармонских поступака, који нису били у складу са правилима, али свакако чине део специфичности Скарлатијевог композиционог стила. Тако је, на пример, у четвртом такту избрисао паралелне квинте које постоје у оригиналу.



Прмер 28: Скарлати, соната у А-дуру, К 208 (Ј 238)

У петом такту Скарлати уводи тон дис, који наговештава модулацију у доминантни тоналитет, али уједно ствара и дисонанцу која овој музици даје посебну боју и дух и којом Скарлати наставља да се поиграва и у наредном такту. Б део ове сонате почиње тремолом, који је, како смо видели, типичан за фламенко музику. Многи чембалисти (Жан Рондо, Скот Рос, Петер Јан Белдер и други) овај тремоло изводе као трилер. Међутим, с обзиром на то да је сам Скарлати направио разлику између обичне ознаке за трилер и украса који жели на местима која је означио са *Tremulo*, сматрам да овде ипак треба направити дистинкцију између трилера и тремола који подразумева понављање једног тона. Употреба тремола уместо трилера на местима која је Скарлати за то означио даје им посебност и много јасније упућује на инспирацију у шпанској народној музици.



Прмер 29: Скарлати, соната у А-дуру, К 208 (Ј 238)

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

Следећа соната, која чини пар са сонатом К 208, јесте соната К 209, такође у А-дуру. Ови „парови“ соната најчешће су контрастног карактера и такав је случај и са ове две сонате. Након ове кантабиле сонате, која обилује звуцима Андалузије и канте хонда, следи соната инспирисана једним плесом, хотом (jota). Овај плес је пореклом из Арагона, али његове варијанте проналазимо и у другим шпанским покрајинама, па и у Андалузији. Ово је брз плес, веселог карактера и троделног метра и од инструмената га изводе гитаре, лауте, бандурије (инструмент налик мандолини), бубњеви и кастањете. Постоје и верзије хоте у којима се поред плеса и пева. Текстови певаних хотя били су најразличитијих карактера, од патриотских до религиозних, па и до сексуално експлицитних.

Овај плес се најчешће изводио на сеоским прославама, вашарима на трговима и изводили су га сеоски оркестри. И Киркпатрик сматра да се у овој сонати могу осетити, ако не и буквално чути, ударци кастањета и потпетица играча, као и различити инструменти и карактер сеоских оркестара.¹²⁷ Он констатује да ова соната показује да је шпанске Бурбоне од Версаја делило много више од Пиринеја јер је ова музика дијаметрално супротна галантној музици гавота и менуета који су се изводили на чембалу на француском двору.¹²⁸ Ова огромна разлика у стилу, звуку и духу чембалистичких композиција играчког карактера мора се истаћи и применом различитих свирачких техника. Ова музика која обилује ударцима кастањета, потпетица и бубњева (и све то се мора чути на соло чембалу) не може се изводити техником коју су препоручивали француски композитори у својим трактатима. Техника свирања ове врсте музике мора бити у складу са њеним карактером, па ће и она бити мање елегантна и више народска, неће се свирати само из прста и са површине дирке, већ из читавог тела. Извођач мора имати у виду да је ово један веома физички захтеван плес, пун скокова и да то треба да дочара и својим свирањем, па и да те скокове опонаша својом техником. Извођач такође мора да, користећи се агогичким средствима, (замишљеним) играчима остави време и простор да изведу ове захтевне кораке и скокове.

¹²⁷ *Idem.*

¹²⁸ *Idem.*

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

Allegro

[2 da]

10

18

27

35

42

Прмер 30: Скарлати, соната у А-дуру, К 209 (Л 428)

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

Једна од специфичности које чине Скарлатијев стил оригиналним и авангардним јесте и то што су у његовим сонатама садржани различити карактери. Савршен пример за то је соната у Е-дур, К 206. Структура ове сонате је фрагментарна. Сачињена је од кратких целина, контрастног карактера, што је одлика фламенко музике. Ова соната такође обилује звуцима који одсликавају Андалузију и богатство њених култура и различитости. Почетак ове сонате је, како каже Киркпатрик „сунчан“¹²⁹ (Е-дур), а затим Скарлати вештом и неочекиваном модулацијом у ес-мол „затамни“ атмосферу у седамнаестом такту.

Andante

[2^{da}]

5

9

¹²⁹ *Idem*, 165.

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

The image displays three systems of musical notation for a piano solo. The first system, starting at measure 13, shows a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The melody features a series of eighth notes with a characteristic acciaccatura ornament. The bass line consists of chords and single notes. The second system, starting at measure 17, continues the melody with similar ornaments and includes a fermata over a note. The third system, starting at measure 22, shows further development of the melodic line with ornaments and a change in the bass line's harmonic support.

Прмер 31: Скарлати, соната у Е-дуру, К 206 (Ј 257)

Ова соната обилује ачакатурама (*acciaccatura*), које су типичне за гитарску музику, а као и две претходне (К 208 и К 209) и она се често изводи на гитари. С обзиром на то да су ови украси исписани као апођатуре, морамо се још једном позвати на Киркпатрика, који је анализирајући различита издања и сачуване Скарлатијеве рукописе, дошао да закључка да Скарлати ову врсту украса записује произвољно, некад као прецртану осмину, само осмину (четвртину), а некад и као шеснаестину. С обзиром на недоследност и немарност у записивању украса, морамо се сложити с Киркпатриком да њихово извођење зависи искључиво од музичког контекста, осећаја интерпретатора и ефекта који украсима желимо да постигнемо. У издању које је приредио Кенет Гилберт, а које користим за нотне

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

примере у овом раду, ачакатуре су записане као такве (шеснаестина пред четвртинама и триолама, то јест осмина пред половинама).

The image displays four systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is E major (three sharps). The first system begins at measure 60 and includes a first ending bracket with a '2^a' sign above it and a '[1^a]' sign below it. The second system starts at measure 66. The third system starts at measure 71. The fourth system starts at measure 76. The notation includes various rhythmic values, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. There are also dynamic markings like 'mf' and 'f'.

Прмер 32: Скарлати, соната у Е-дуру, К 206 (Ј 257)

За сонату у а-молу, К 149, Киркпатрик верује да ју је Скарлати написао као експеримент за рани модел клавира (фортепијано). Он верује да је, иако је чембало било неприкосновен инструмент солистичког репертоара, фортепијано био коришћен на

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

шпанском двору за пратњу вокалне музике. Ову своју тврдњу Киркпатрик поткрепљује изазитом љубављу Фаринелија, који је живео на шпанском двору, према овом инструменту.¹³⁰ Структура ове сонате је прозачна. Али, иако она не садржи густе, дисонантне, готово кластерске акорде, којима обилују претходно анализирани сонате, она садржи друге елементе због којих звучи „шпански“, а то су пре свега ачакатуре и поновљени тонови.

The image displays a musical score for a solo harpsichord piece, identified as Example 33. It consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. The first system begins at measure 3, the second at measure 6, the third at measure 8, and the fourth at measure 11. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and repeated notes, reflecting the 'chacatura' and 'repeated tones' mentioned in the text. The key signature is one flat (A minor), and the time signature is 3/8.

Прмер 33: Скарлати, соната у а-молу, К 149 (Л 93)

¹³⁰ *Idem*, 184.

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

Фактура сонате у а-молу, К 175, знатно је гушћа и она је једна од оних Скарлатијевих соната, које од првог до последњег тона, одишу духом и обилују звуцима Шпаније. У овој сонати су посебно занимљиви густе дисонантни акорди којима се постиже тензија и динамика. И у овој сонати је Лонго „исправљао“ Скарлатијеве хармоније, ублажавајући њихову тензију изbacивањем ванакордских тонова¹³¹ као што је, на пример, случај са првим тоничним акордом а-мола којим почиње ова соната.

The image displays a musical score for the beginning of Domenico Scarlatti's Sonata in A minor, K. 175. The score is written for a solo keyboard instrument and is in 2/4 time, marked 'Allegro'. It consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). The first system shows the initial chords and melodic lines. The second system starts at measure 6 and includes dynamic markings 'p' and 'G'. The third system starts at measure 11 and includes dynamic markings 'w'.

Прмер 34: Скарлати, соната у а-молу, К 175 (Л 429)

¹³¹ У извођачкој пракси ови ванакордски тонови могу се изводити као апођатуре (тамо где прсторед то дозвољава).

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

Ова соната обилује густим, кластерским акордима, чији звук у интерпретацији треба да подсећа на ефекте тамборе и разгада на фламенко гитари, као и трилерима и тремолом (који је Скарлати записао како би се разликовао од обичног трилера), скоковима и укрштањима руку, пасажима у паралелним терцама и секстама (типичним за фламенко).

Measures 58-63 of the sonata. The music is in treble and bass clefs. Measure 58 features a tremolo (tr) in the right hand. The piece is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

Measures 64-68 of the sonata. Measure 68 features a tremolo (Tre) in the right hand. The music continues with complex chordal textures.

Measures 69-73 of the sonata. Measure 73 features a tremolo (Tre) in the right hand. The piece shows intricate rhythmic patterns.

Measures 74-79 of the sonata. Measure 74 features a tremolo (Tremulo) in the right hand. The music concludes with a final cadence.

Прмер 35: Скарлати, соната у а-молу, К 175 (Л 429)

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

Соната у Де-дуру, К 490, има ознаку *Cantabile* и написана је у форми саете (saeta) – шпанске религиозне песме (настале у Андалузији) која спада у канте хондо стил. Саета је својеврстан облик тужбалице и изводи се најчешће за време јавних процесција у току Свете недеље пред Ускрс, а поготово на Велики петак. Саете могу бити изузетно богато орнаментиране, а ачакатура је украс типичан за ову врсту певања. Пре 19. века, саета није садржала елементе фламенко стила које је касније усвојила, али је стил *a capella* певања ове тужбалице неоспорно близак стилу *a palo seco* канте хонда. Иако се најчешће изводи без инструменталне пратње, има примера у којима певача прате бубњеви и неки народни дувачки инструменти. Претпоставља се да саета пројекло води од јеврејских религијских песама из 16. века.¹³²

Данас саету изводе професионални певачи и то је увек организован догађај, за разлику од ранијих времена када је саету у току процесције могао да запева било ко из народа ко је осетио тај специфични дух дуендеа, ко се осетио посебно дирнутим призором Христовог страдања. Саету певач и данас, као и пре, пева са балкона док гледа процесију у улици. Процесија застаје и спушта тешке и богато украшену носиљку на којима се носи фигура Богородице, како би саслушала певање саете. Обележавање Свете недеље, не само да је једна од најстаријих традиција Андалузије, већ је и данас једна од њених главних туристичких атракција. Посебно је популарна прослава у Севиљи, али истичу се и оне из Малаге и Хереса. И саете се, као уосталом и сви облици фламенка, разликују од места до места, од извођача до извођача. Анселмо Гонзалес Климент, у својој књизи *Фламенкологија*, саету описује на следећи начин: „Саета чини антрополошку синтезу Андалузије (дубина, прилагодљивост, господство, метафизичка патња) која је крунисана светошћу. Саета захтева максимум истинске страсти (...)“¹³³

Да би чембалиста дочарао ту „антрополошку синтезу Андалузије“ више није довољно само да покуша да имитира гитарски звук и технику. Као што смо видели у претходним примерима, у Скарлатијевим сонатама није довољно само опонашати ефекте

¹³² <http://www.andalucia.com/flamenco/saeta.htm>, консултовано 05.02.2016.

¹³³ Anselmo González Climent. *Flamencología*. Madrid, Editorial Escelicer, 1964, 317.

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

(фламенко) гитаре. У неким сонатама неопходно је дочарати таконео фламенко играча (као што смо видели на примеру сонате К 33), у другима глас кантаора праћен гитаром (што смо могли видети у сонати К 208), а некада је, као у случају ове сонате написане у форми саете, потребно на слушаоце пренети атмосферу са улица Андалузије. С обзиром на то да је саета вокални облик (најчешће без инструменталне пратње), осим целокупне атмосфере процесције, најважније је на чембалу постићи ефекат „певања“.

Украсе (апођатуре и ачакатуре) и лествичне пасаже у овој сонати треба посматрати воклано, а не инструментално, па их у складу с тим и интерпретирати. Ритмички образац карактеристичан за саету провлачи се кроз читаву сонату, почев од трећег такта у сопрану, а од тринаестог такта у акордима леве руке, док лествични пасаж, почев од другог такта упућују на глисандо и мелизме у певању овог жанра. Ова „глисанда“ која потичу из вокалне технике саете, нећемо изводити ритмизовано, прецизно како су записани, него супротно, користећи се агогиком покушаћемо да их на чембалу изведемо онако како би их отпевао певач. Исто тако треба третирати и украсе у овој сонати. Да бих одсвирала ову сонату инспирисала сам се врло специфичним начином *a capella* певања певача саете који се зове саетеро (*saetero*). Специфичност певања саете не заснива се толико на вокалној техници (која се и не разликује од канте хонда) већ потиче из извора инспирације, а то је приказ Христовог страдања. Сматра се да саета никад не може бити испуњена емоцијама на диску или у кафеу, као када је саетеро изводи гледајући процесцију и инспиришући се мирисом тамјана на улицама и читавом атмосфером. Сама реч саета потиче од латинске речи „*sagitta*“ што значи стрела. Ова етимологија упућује на то да саета треба да погоди слушаоца у срце као стрела.

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

н. 490

Cantabile

5

9

12

17

21

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

The image displays a musical score for solo harpsichord, consisting of six systems of music. Each system is numbered at the beginning: 25, 29, 33, 38, 42, and 45. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'w' (accrescendo) and 'f' (forte). The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the sixth system.

Прмер 36: Скарлати, соната у Де-дуру, К 490 (Л 429)

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

Две сонате које према Киркпатриковом каталогу Скарлатијевих соната следе након К 490, са њом чине триптих. Дин Сатклиф се на примеру ове три сонате бави проблематиком дистинкције онога што у Скарлатијевој музици води порекло из Андалузије, у односу на оно што долази из остатка Иберијског полуострва. Закључак је да је ова дилема одувек присутна, али не до краја разрешена јер су се и фолклори и традиције различитих шпанских, па и португалских регија, међусобно мешали и асмилирали елементе других.¹³⁴

Колико је тешко јасно разграничити фламенко од андалузијског фолклора видели смо на примеру саете, која данас припада фламенко традицији, а верује се да порекло води од јеврејских, а можда чак и маварских, религиозних песама. На примеру соната К 491 и К 492 видимо да је и у другим облицима, овог пута, не певачким, већ играчким, јако тешко одредити њихово прецизно порекло. Тако музиколошкиња Џејн Кларк (Jane Clark) сматра да је К 491 типичан пример сегидилје из Севиље (*seguidilla sevillana*), а К 492 булерије. Са овим се не слаже чувени шпански чембалиста Рафаел Пујана (Rafael Puяana) који верује да је К 491 по форми ближа болеру са Мајорке, а да је К 492 облик португалског фанданга.¹³⁵

Без обзира на различита мишљења, оно што је извесно у вези са сонатом у Де-дуру, К 492, јесте да је у питању једна брза соната, изразито играчког карактера и препознатљивог шпанског мелоса и ритмова, у којој недвосмислено можемо чути звуке кастањета (т. 26-28). Ова соната такође обилује паралелним октавама, ачакатурама, као и виртуозним лествичним пасажима (т. 36-42) који упућују на везу ове сонате са сонатом К 490. И у овој сонати, као и у осталим Скарлатијевим сонатама које су инспирисане андалузијском (шпанском) народном музиком, наилазимо на необичне хармонске поступке, као што је, на пример, изненадна модулација у истоимени мол у двадесетом такту.

¹³⁴ Dean Sutcliffe. *The Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti and Eighteenth-Century Musical Style*. Cambridge, Cambridge University Press, 2008, 110.

¹³⁵ *Idem*.

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

Presto

6

11

16

21

26

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

31

35

38

41

44

49

Прмер 37: Скарлати, соната у Де-дуру, К 492 (Л 14)

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

Један од тоналитета у којима је Скарлати најчешће компоновао јесте де-мол. Соната у де-молу, К 213, једно је од његових упечатљивијих дела. Ознака за темпо ове композиције је *Andante*, и иако је њен општи темпо релативно спор, ова соната је пуна тензија и узбуђења. Њен општи карактер је таман и дубоко емотиван (као канте хондо). Ипак, у овој композицији фрагментарне структуре, има и момената у којима Скарлати разбија ту мрачну атмосферу напетих и дубоких емоција. Од већ анализираних елемената за које смо рекли да су типични за музику Андалузије, и у овој сонати наилазимо на ачакатуре и апођатуре, пасаже у паралелним терцама и секстама, арпеђа..

Прмер 38: Скарлати, соната у де-молу, К 213 (Л 108)

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

Соната К 141, такође у де-молу, једна је од најпознатијих и најзахтевнијих Скарлатијевих соната за чембало, али је и једна од необичнијих. Она је уствари токата и читава се заснива на поновљеним тоновима којима је покушао да имитира звук гитаре (мандолине). Поред тога, ова соната је технички врло захтевна за извођача, брзог је темпа и обилује пасажима који садрже „акробатско“ укрштање руку. Соната почиње брзим тремолом у десној руци и акордима у левој који подсећају на разгвадо технику. Оваква фактура асоцира на гитарску, а ритам и хармоније на фламенко.



Пример 39: Скарлати, соната у де-молу К 141 (Л 422)

Како смо већ видели, Скарлатијеве и Солерове сонате имају доста сличности (у форми, стилу, композиционим поступцима, техничким захтевима и пре свега у шпанском духу). Иако Солерове сонате садрже неке од општих карактеристика чембалистичке музике 18. века, његово дело се ипак пре свега одликује елементима шпанског фолклора. Гилберт Чејс (Chase, Gilbert), чувени амерички музиколог и етномузиколог, сматра да је то зато што је Иберијско полуострво богатије фолклором него било која друга област у западном свету.¹³⁶ Он наводи како су различите регије Шпаније задржале, не само сопствену музичку индивидуалност, већ су задржале и јаке маварске и циганске утицаје. Сви ти утицаји, као и они Скарлатијеви, приметни су у Солеровим сонатама за чемабло.

У сонати Р 10 у ха-молу, наилазимо на многе елементе које смо већ издвојили у анализираним Скарлатијевим сонатама као типичне за шпански фолклор. Ова виртуозна соната почиње лествичним пасажима у десној руци који се претвара у низ паралелних

¹³⁶ Gilbert Chase. *The Music of Spain*. Dover Publications, New York, 1959, 222.

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

октава у левој руци. Ове силазне пасаже у десној руци треба одсвирати тако да се постигне ефекат сличан оном који се на фламенко гитари добија пикадом. Пикадо је, како смо видели, техника која омогућава да се брзи лествични пасаж изводе врло ритмично и артикулисано. Применом ове технике на гитари се сваки тон у брзом темпу чује разговетно, што значи да ћемо на чембалу када желимо да постигнемо овај ефекат, артикулисати сваку тридесетдвојку уместо да цео низ одсвирамо као глисандо. За разлику од лествичних пасажа које смо имали прилике да видимо у Скарлатијевој сонати К 490, а које је требало извести тако да подсећају на вокализе, пасаже у овој Солеровој сонати треба одсвирати ритмички прецизно и артикулисати сваку ноту како би се она јасно чула (као у пунтеадо гитарској техници).



Пример 40: Солер, соната у ха-молу, Р 10

Ова соната обилује лествичним пасајима и паралелним октавама. Хаик Арсенијан у својој дисертацији примећује да Солер паралелне октаве најчешће поверава левој руци, за разлику од Скарлатија који их једнако користи у обе.¹³⁷ Још један од карактеристичних поступака у Скарлатијевим сонатама, проналазимо и код Солера и конкретно у овој сонати у великој мери, а то су виртуозни скокови и укрштање руку. Технички захтеви у Солеровим сонатама врло су блиски онима у Скарлатијевим што значи да и оне од извођача захтевају ангажовање читавог горњег дела тела.

¹³⁷ Hayk, Arsenyan. Performance guide to three keyboard sonatas of Antonio Soler. Ph.D. Dissertation, University of Iowa, 2009, 36.

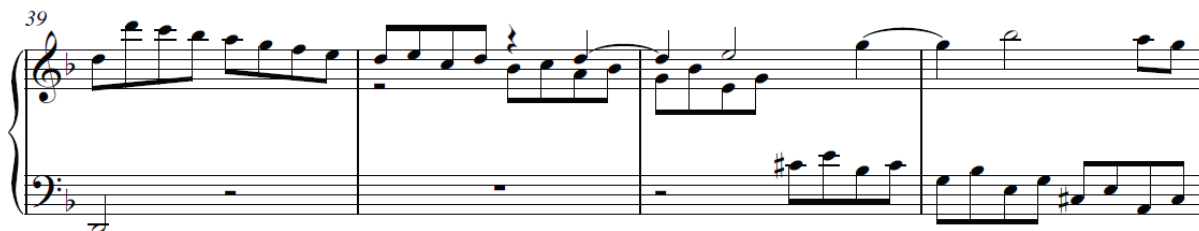
Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“



Пример 41: Солер, соната у ха-молу, Р 10

И у сонати у Еф-дуру, Р 6, примећујемо елементе који упућују на шпанску плесну традицију, као што су комбинације парних и непарних ритмичких образаца (осмине и триоле), синкопе које померају нагласак на слаб део такта, ачакатуре, апођатуре и пунктирани ритам.

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“



Пример 42: Солер, соната у Еф-дуру, Р 10

Други део ове сонате је хармонски знатно богатији и занимљивији. Након што је први део завршен у паралелном молском тоналитету, де-молу, други део почиње низом брзих модулација (у којима се пролази кроз Ге-дур, А-дур и ха-мол), које воде до доминантног Це-дура у педесет осмом такту.

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

The image displays three systems of musical notation for a solo harpsichord piece. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system begins at measure 51, the second at measure 56, and the third at measure 61. The music is written in E major, indicated by two sharps (F# and C#). The notation includes various rhythmic values, trills (marked 'tr'), and melodic lines in both hands. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the third system.

Пример 43: Солер, соната у Еф-дуру, Р 6

Из Це-дура, Солер одлази у еф-мол и завршава сонату у истоименом молу у односу на основни тоналитет, понављајући почетну тему само у молској верзији. Модулација која води из Це-дура у еф-мол, одише шпанским духом, густим акордима и неубичајеним хармонијама (т. 66-76).

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

The image displays three systems of musical notation for a piano solo. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system (measures 66-70) features a treble clef staff with trills and a bass clef staff with block chords. The second system (measures 71-75) continues with similar textures, including a melodic line in the treble and chords in the bass. The third system (measures 76-79) shows a more active bass line with triplets and a melodic line in the treble.

Пример 44: Солер, соната у Еф-дуру, Р 6

Соната у де-молу, Р 49, има ознаку за темпо *Andantino*, која упућује на мирнији карактер у односу на претходне две Солерове сонате, од којих је прва, у ха-молу, изузетно виртуозна, а друга, у Еф-дуру, играчког карактера. Ова соната такође одише духом Шпаније. Осим тоналитета типичног за фламенко музику, шпански дух препознајемо и у апођатурама, хармонијама, пасажима у паралелним октавама и секстама, као и мешању парних и непарних ритмичких образаца.

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

Andantino

8

14

20

25

29

Пример 45: Солер, соната у де-молу, Р 49

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

Као што смо већ видели, фанданго је био један од најпопуларнијих облика фламенко уметности који је инспирисао и Скарлатија и Солера, као и друге композиторе овог периода (једна од најпознатијих верзија фанданга јесте Бокеринијева за гитарски квинтет, која се често изводи у верзији за два чембала). Фанданго је брз плес троделног метра који игра пар плесача. Трајање овог плеса зависи од расположења играча.¹³⁸ Прве писане податке о појави овог плеса у Шпанији налазимо у 18. веку, а теорије око његовог порекла су различите, верује се да је он настао негде у Латинској Америци и да је одатле пренет у Шпанију.¹³⁹ Фанданго је брзо постао изузетно популаран. Неке од основних музичких карактеристика овог плеса, који је могао бити праћен певањем (сами играчи су певали без текста на неки вокал), јесу изненадни прекиди (цезуре) у току композиције (који су између осталог служили да играчи запевају и свирају кастањете) и постепено убрзање темпа. За овај плес се каже да је израз љубави, жеље и уживања и као такав својевремено је био и забрањиван од стране католичке цркве.

Солеров фанданго је заснован на остинатном обрасцу у левој руци, виртуозан је и веома технички захтеван. Написан је у де-молу и обилује свим оним елементима шпанског фолклора које смо препознали и у Скарлатијевим и у Солеровим сонатама, као што су: пунктиран ритам, паралелне терце, поновљени тонови и синкопе (пример 46), комбинације парних и непарних ритмичких фигура (пример 47), виртуозни лествични пасажии (пример 48), пасажии у паралелним секстама и октавама (пример 49), апођатуре (пример 50), скокови и укрштање руку (пример 52), исписани арпеђо акорди (пример 51). Ова исписана арпеђа треба свирати по узору на гитарску технику свирања арпеђа која, као што смо видели, подразумева свирање првог тона апојандом. Тако и на чембалу први тон треба задржати како би се истакао ритам 3/4 који након преласка са четири шеснаестине на секстоле у шеснаестинама лако може постати непрепознатљив.

¹³⁸ Maurice Esses. *Dance and Instrumental Diferencias in Spain During the 17th and Early 18th Centuries: The notes in Spanish and other languages from the sources*. Stuyvesant, NY, Pendragon Press, 1994, 135.

¹³⁹ *Idem*, 134.

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

Извођач ове композиције треба да јасно раздвоји артикулацију леве и десне руке. Остинатни бас у левој руци мора бити ритмички прецизан и доследан од почетка до краја композиције. Насупрот њему, деса рука је „слободна“. Мелодија у десној руци, у којој постоје бројна понављања кратких фраза, оставља могућност за различите артикулације, као и за агогику. Док остинатни бас у левој руци одржава изразито играчки карактер ове композиције, експериментисање са агогиком, фразирањем, артикулацијом и тушеом у десној руци пружају могућност да се дочара специфичан дух Андалузије.



Пример 46: Солер, Фанданго

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

46

52

Пример 47: Солер, Фанданго

tr *tr* *tr*

Пример 48: Солер, Фанданго

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

85

90

95

Пример 49: Солер, Фанданго

158

164

Пример 50: Солер, Фанданго

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

The image displays two systems of musical notation for a solo harpsichord piece. The first system, starting at measure 295, consists of two staves. The right-hand staff (treble clef) features a melodic line with eighth-note patterns, including triplets and sextuplets. The left-hand staff (bass clef) provides a rhythmic accompaniment with similar triplet and sextuplet figures. The second system, starting at measure 299, continues this style with more intricate rhythmic combinations and rests in the bass line.

Пример 51: Солер, Фанданго

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

117

122

127

132 loco

137

142

147

Пример 52: Солер, Фанданго

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

ЗАКЉУЧАК

Сваки чембалиста у својој интерпретацији трага за средствима и техникама којима би постигао жељене ефекте на свом инструменту. У случају моје интерпретације композиција Скарлатија и Солера, то су ефекти фламенко гитаре, песама и игара, који су анализирани у овом раду, а начин њиховог постизања зависи између осталог и од инструмента који имам на располагању. Различити типови инструмента захтевају другачији *toucher* или употребу других регистара. Ипак, оно за чим у својој интерпретацији трагају фламенко музичари, дуенде, тај неописиви занос, тренутак препуштања музици, до те мере да све остало на свету постаје неважно, по мом мишљењу јесте оно чему и чембалисти морају да теже када изводе дела Скарлатија и Солера.

Ми највероватније никада нећемо сазнати како су тачно свирали Солер, Скарлати, или њихови ученици, али знамо да су били инспирисани музиком Андалузије и шпанским фолклором када су компоновали за овај инструмент. Знамо такође да ту инспирацију они нису пронашли ни у трактатима, ни у делима својих великих савременика или претходника, већ су за њом трагали по улицама и трговима Андалузије, сеоским прославама, завученим пећинама у брдима у којима су живели Мавари и Цигани. Како бисмо ми данас пронашли инспирацију која одговара њиховој, није нужно да присуствујемо фламенко извођењима на аутентичним локацијама на којима је истински дух ове уметности очуван тако што је преношен с генерације на генерацију без прекида, као што су Тријана или Сакромонте (иако је то нешто што бих свакоме препоручила). Као што не знамо како је звучало Скарлатијево или Солерово музицирање, ми не знамо ни како су тачно звучали фламенко уметници које су они имали прилике да чују. Што значи да ћемо се ми данас инспирисати оном фламенко уметношћу која је нама доступна. То не мора бити традиционални фламенко, инспирацију можемо пронаћи и у новом фламенку, или у оригиналним кореографијама уметника као што је, на пример, Израел Галван.

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

Ако трагамо само за инспирацијом, а начине и технике свирања ових композиција проналазимо искључиво у њима самима и у свом инструменту, онда можда није нужно теоријски познавати фламенко уметност. У случају да нам музика Андалузије само помаже да у себи пронађемо дубока осећања која желимо да пренесемо слушаоцима кроз своје музицирање, можда није неопходно знати историју ове регије или све детаље у вези с њеном богатом (музичком) традицијом. Међутим, ако као извођач, осим инспирације, у овој музици проналазите и звучне ефекте које желите да постигнете на свом инструменту, морате се упознати са техникама свирања, певања, па и играња фламенка, како бисте покушали да сличности (хармонске, ритмичке, формалне...) које сте препознали у овим толико различитим стиловима, истакнете.

У овом раду смо видели да су Скарлати и Солер у својим композицијама за чембало користили форме музике Андалузије као што су саета, булерија, хота, фанданго и друге. Иако за интерпретацију ових композиција на чембалу није неопходно да познајемо све кораке ових плесова, ми као извођачи ове музике морамо увек бити свесни њеног играчког порекла и важности коју ритам има за ову врсту музике. Колико год да су ови плесови били „стилизовани“ и прилагођени солистичком инструменталном извођењу, они су ипак задржали своју ритмичку, а донекле и формалну структуру. Оно о чему такође морамо да водимо рачуна јесте чињеница да се овде ради о „стилизацији“ народних плесова, а не дворских као што је то био случај са чембалистичком музиком у Француској. Скарлати и Солер су се инспирисали директно народном музиком и то се препознаје у њиховим композицијама, па је тај народски карактер оно што чембалисти у својој интерпретацији треба да покажу.

Анализирајући композиције Скарлатија и Солера у њима недвосмислено проналазимо ударце кастањета, ефекте таконеа, звуке гитаре, гласове кантаора и саетера. А поред тих наговештаја атмосфере и духа шпанских улица и живота, у овим композицијама наилазимо и на конкретне музичке елементе који упућују на гитарске технике које сам у овом раду анализирала (разгадао, голпе, пунтеадо, апојандо...) и чији сам звук покушала да постигнем на чембалу.

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

Чувена чембалисткиња Ванда Ландовска (Wanda Landowska) је рекла да када чујемо Скарлатијеву музику знамо да се налазимо у сунчаној и топлој клими, то је Италија, то је Шпанија, то је дух латинских земаља.¹⁴⁰ Ја бих на то додала да је, када свирам Скарлатијеву и Солерову музику, моја душа у Андалузији. Изводећи ову музику ја желим да слушаоцима пренесем атмосферу врелих вечери у Тријани испуњених звуцима фламенка, мирисима мора и зачина и јарким бојама шпанских хаљина. Свирајући ову музику ја осећам да играм заједно с поноситим фламенко играчима у традиционалним ношњама или падам у религијски занос пред призором величанствених ускршњих процесија. Баш као што је Киркпатрик након посете Аранхуезу почео да чује звукове овог града и његове краљевске палате у Скарлатијевим сонатама, и ја сам након посете Андалузији ову фасцинантну шпанску регију богате и разнолике културе почела да препознајем у композицијама Скарлатија и Солера. Од тада је Андалузија за мене постала непресушни извор инспирације.

¹⁴⁰ Цитирано у Nancy Bachus, Daniel Glover. *The Baroque Piano: The Influence of Society, Style, and Musical Trends on the Great Piano Composers*. S.l., Alfred Music Publishing, 2006, 33.

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

Списак коришћене литературе:

- Bachus, Nancy, Glover, Daniel. *The Baroque Piano: The Influence of Society, Style, and Musical Trends on the Great Piano Composers*. S.l., Alfred Music Publishing, 2006.
- Borrow, George. *The Zincali - An account of the gypsies of Spain*. London, John Murray, Albemarle Street, 1843.
- Bourgoing, Jean-François, *Modern state of Spain*. London, J. Stockdale, 1808
- Caballero, Ángel Álvarez. *El cante flamenco*. Madrid, Alianza Editorial 1994.
- Caballero, Ángel Álvarez. *Historia del Cante Flamenco*. S.l., Alianza Editorial, 1981.
- Chase, Gilbert. *The Music of Spain*. Dover Publications, New York, 1959.
- Climent, Anselmo González. *Flamencologia*. Madrid, Editorial Escelicer, 1964.
- Esses, Maurice. *Dance and Instrumental Diferencias in Spain During the 17th and Early 18th Centuries: The notes in Spanish and other languages from the sources*. Stuyvesant, NY, Pendragon Press, 1994.
- Fajardo, Eduardo Molina. *Manuel de Falla y El "Cante Jondo"*. Granda, Universidad de Granada, 1998.
- Fernandez, Lola. *Flamenco Music Theory: Rhythm, Harmony, Melody, Form*. Madrid, Acordes Concert, 2004.
- Gillespie, John. *Five Centuries of Keyboard Music: An Historical Survey of Music for Harpsichord and Piano*. S.l., Courier Corporation, 2013.
- Infante, Blas. *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo: (1929-1933)*. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 1980.
- Kany, Charles. *Life and Manners in Madrid 1750-1800*. Berkeley, University of California Press, 1932.
- Katunac, Dragoljub, dr. *Skarlatijeva sonata*. Beograd, Savremena administracija 1990.
- Kirkpatrick, Ralph. *Domenico Scarlatti*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1983.

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

- Lorca , Federico García, Maurer, Christopher, Di Giovanni, Norman Thomas. *In Search of Duende*. S. l., New Directions, 1998.
- Menocal, María Rosa, Scheindlin, Raymond P, Sells, Michael Anthony. *The literature of Al-Andalus_Cambridge history of Arabic literature. 4 Arabic literature to the end of the Umayyad period (illustrated ed.)*. Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- Pedrell, Felipe. *Cancionero popular musical espanol*. Tomo II, ISBN: 978-84-9862-471-7.
- Perez, Éric. *Flamenco: parcours d'un art*. Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1992.
- Monsieur de Saint- Lambert. *Les principes du clavecin contenant une explication exacte de tout ce qui concerne la tablature et le clavier*. Amsterdam, Estienne Roger, n.d.
- Sala, Massimiliano, Sutcliffe, Dean W.. *Domenico Scarlatti adventures: essays to commemorate the 250th anniversary of his death*. S.l., UT Orpheus, 2008.
- Salazar, Adolfo. *La música de España*. Madrid, Espasa Calpe, Colección Austral, 1975.
- Shannon, Jonathan Holt. *Performing al-Andalus: Music and Nostalgia across the Mediterranean*. Bloomington, Indiana University Press, 2015.
- Sutcliffe, Dean. *The Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti and Eighteenth-Century Musical Style*. Cambridge, Cambridge University Press, 2008.
- The Musical World a Weekly Record of Musical Science, Literature, and Intelligence*, vol. VIII, New Series, vol. I, from January 5 to April 20 1838. London, Henry Hooper Ed., 1838.
- Vega, José Blas. *Los cafés cantantes de Sevilla*. S.l., Cinterco, 1987.

Чланци:

- Halton, Rosalind. *Domenico Scarlatti and his Cantabile Sonatas*. in *Musicology Australia*, Volume 25, no. 1, 2002.
(http://www.academia.edu/1335618/Domenico_Scarlatti_and_his_Cantabile_sonatas)
- Koster, John. *A Spanish harpsichord from Domenico Scarlatti's environs*. in „Early Music“ Vol.

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

39, no. 2, 2011, 245-251. (<http://em.oxfordjournals.org/content/39/2/245.short>)

Marvin, Frederick. *Antonio Soler* in „The Consort”, no. 39, 1983, 479-488.

Miller, Samuel D. *Guido d'Arezzo: Medieval Musician and Educator* in “Journal of Research in Music Education” 21 (3), 1973, 239–45.

Peña, Paco. “*Flamenco Guitar*” in *The Guitar: A Guide for Students And Teachers*. Oxford, New York, Oxford University Press, 1988, Chapter 13.

Serrera, Ramón María. *Falla, Lorca y Fernando de los Ríos: tres personajes claves en el Concurso de Cante Jondo de Granada de 1922*. Студија доступна на сајту: http://institucional.us.es/revistas/rasbl/38/art_28.pdf

Докторске дисертације:

Arsenyan, Hayk. Performance guide to three keyboard sonatas of Antonio Soler. University of Iowa, 2009.

Булатовић, Срђан. *Утицај фламенка на развој технике свирања класичне гитаре*. Факултет музичке уметности у Београду, 2011.

Cho, Yoon Soo. *The Spanish Guitar Influence on the Piano Music of Isaac Albéniz and Enrique Granados: A Detailed Study of “Granada” and “Asturias” of Suite Española by Albéniz and “Andaluza” and “Danza Triste” of Doce Danzas Españolas by Granados*. University of Texas in Austin, 2006.

Heimes, Klaus Ferdinand. Antonio Soler's keyboard sonatas. University of South Africa, 1965.

Мастер радови:

Francisca Merchán Higuera. *Expressive characterization of flamenco singing*. Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 2008.

Софија Перовић: „Утицај музике Андалузије на интерпретацију композиција за соло чембало Доменика Скарлатија и Антонија Солера“

Интернет странице:

www.andalucia.com

www.britannica.com

www.imslp.org

www.everything2.com

www.etymonline.com

www.rae.es

www.revistalaflamenca.com

www.wikipedia.org

www.youtube.com