

UDK:7.034.7:78.071.1Trajković V.

781.6:784/789.04(497.11)

DOI: 10.2298/MUZ120401016S

**Ана Стефановић**Факултет музичке уметности, Београд  
ast@eunet.rs**БАРОКНЕ РЕФЕРЕНЦЕ  
У ДЕЛИМА ВЛАСТИМИРА ТРАЈКОВИЋА\***

**Апстракт:** Чланак је усмерен на разматрање барокних референци у три Трајковићеве композиције: *Arion, Le nuove musiche per Chitarra ed Archi* op. 8 (1979), *Le retour des zéphyres ou "Zefiro torna"*, оп. 25 (2001) и у песми *Renouveau* из циклуса *Cinq poèmes de Stéphane Mallarmé*, оп. 29 у верзији за глас, флауту у клавир (2003). Све композиције су обједињене идејом *модерности* и *новине*, метафорички садржаном и у идеји *обнављања природе*, која повезује музику *модерних* на почетку XVII века и Трајковићево трагање за новим путевима музике у односу на 'готичке' заплете авангарде. Сложене и вишеструке, референце на барокно доба музике у Трајковићевим делима одражавају битно генерички, архитектстуални однос. Композиције *Arion* и *Zefiro torna* постављене су на експлицитним референцама на италијанско извориште барокне епохе, како у теоријском, тако у стваралачком домену (на Качинијеву /Caccini/ збирку мадригала *Le Nuove Musiche*, 1601, и Монтевердијев мадригал *Zefiro torna* /1614/ према сонету Петrarке). *Zefiro torna*, с примарно француским насловом и поднасловима 'сцена' према античким митолошким изворима, упућује, опет, на двоструки генерички однос према италијанској мадригалској традицији и француској традицији опере/балета, додатно посредован референцама на стваралаштво Дебисија (Debussy) и Равела (Ravel). Вишеструке литерарне и музичке трансисторијске везе остварују се у песми *Renouveau*. Но, у овим композицијама се, много више од експлицитних паратекстуалних референци, остварује имплицитан, генерички однос с читавим корпусом тема, форми, текстова, дискурса, као и битних концепата музике XVII века.

**Кључне речи:** Властимир Трајковић, модерност, барок, *ostinato*, *concertato*, *affetto*

Референце на музички XVII век у делу Властимира Трајковића откривају сложене и вишеструке историјске односе који се сажимају у више равни: естетичкој, идејној и стваралачкој. Ове су референце, међутим, такође вишеструко посредоване, тако да у једном стваралачком

\* Овај чланак је рађен у оквиру научног пројекта *Идентитети српске музике у светском културном контексту*, који подржава Министарство просвете и науке Републике Србије.

презенту стапају хоризонте далеке и ближе прошлости, с једне стране, али и пројектују визију будућности музике, с друге. Утолико се у њима сажимају осврт на античку тематску и сижејну парадигму, поетику и стваралаштво композитора италијанског раног XVII века, поетику француских музичко-сценских жанрова XVII века, али, исто тако, поетику и стваралаштво на почецима француског музичког модернизма: Дебисија (Claude Debussy) и Равела (Maurice Ravel). Опет, може се утврдити да је у свим постхеленским, италијанско-француским референцама Трајковићевих дела садржан заједнички, антички темељ<sup>1</sup>, који се у једном дијалектичком обрту појављује као основа идеје модернитета; или, из другог угла, да је у ‘рестаураторском’ гесту у односу на далеки антички узор садржана идеја обнове актуелног стања музике. Античко, као класично, у овим се историјским обртима појављује у свом „привилегованом“ (Gadamer 1965: 270) виду, као супстанца, као корен и постоље уметности саме, па се у сваком новом хуманизму, позивање на њу изједначава с обновом бића уметности.

Отуда је разумљиво да је аналогна мисао Властимира Трајковића, ствараоца заокупљеног питањима о суштини уметности и њеним историјским путевима и остваривањима, пронашла значајну додирну тачку са стањем музике на почетку и током XVII века, која се управо препознаје у снажној, никада раније, и никада касније с таквом убедљивошћу исказаној, мисли о *новој музици*, једнако снажно, међутим, утемељеној на идеји обнове античког узора. Формулисане на начин својеврсне ‘негативне поетике’, као супротност старом, односно, превазиђеном, ове су претпоставке исходиле у бројним дебатама које су се око питања музике водиле кроз цео XVII век, у сукобима између *antici e moderni* у Италији, *anciens et modernes* у Француској, у дебатама вођеним унутар књижевног, колико и унутар музичког поља, као и између ова два поља уметности, и у којима су значајну улогу имале теолошке, филозофске, националне, најзад, стилске и жанровске парадигме. Без могућности да на овом месту улазимо у те, више него сложене – и променљиве – односе, можда једино треба подсетити са Фумаролијем

<sup>1</sup> Видети о античкој грчкој парадигми у делима Властимира Трајковића: Milin (2012).

(Marc Fumaroli) да је Петраркин (Petrarca, 1307–1374) протохуманизам, на позицијама Старих, дакле, супротстављен схоластичким и теолошким учењима Модерних и готици у уметности, иницирао дух антагонизма наслеђен у наредним вековима и преузет на почетку модерног доба европске уметности:

„Та полемика, у име уметности говора, против формализма и апстракције модерног клера, остаће агонизујући принцип модерне културе у Европи, чак иако ће се, из генерације у генерацију, терен и улози у бици стално премештати, мењати, чак ће се и његов смисао обрнути. Схоластички Модерни нападани од стране Петрарке... нису исти као картезијански Модерни против којих су се борили Лафонтен и госпођа Дасије. Једни и други су сада подељени наследници исте ренесансе, ‘грађани’ исте посвађане републике европске хуманистичке мисли“ (Fumaroli 2001: 7–8).

Хуманисти XVI века су, управо на основама Петраркине ‘анти-модерности’, започели потрагу за античким духом као основом саме модерности, да би на том, наслеђеном трагу музичари с почетка XVII века изградили идеју о „новој музици“, о *musica moderna*, трансформишући жанровске обрасце наслеђене управо из времена уметности италијанске ренесансе и супротстављајући им нове. Но, упркос свим тим сложеним заплетима, може се утврдити да се и у ‘музичкој републици посвађаних хуманиста’ расцеп ипак догодио унутар наслеђене античке парадигме, и да је привилеговање аркадијског, пасторалног, уместо трагичког модуса антике, или унутар њега, увело нове жанрове. Они су се појавили у опсегу естетике субјективности, деликатности и укуса, инсистирајући на паганској, космичкој концепцији света, на митској, не линеарној, већ циркуларној концепцији времена, на хармонији закона природе и љубави као огледала сањаног орфичког идентитета музике и поезије, идентитета који се отвара имагинарном и фантастичном, легендарном, натприродном и галантном. (Захваљујући том естетичком опсегу се и могло догодити да у чувеној француској *Querelle des Anciens et Modernes*, која је букнула 1674. после премијере Лилијеве (Jean-Baptiste Lully) *Alceste*, њен либретиста и композитор, који су античку трагедију увели

као модел за жанровски образац *tragédie lyrique*, буду нападнути као *modernes* од стране бранитеља исте, античке трагедије у литерарном домену: Боалоа (Nicolas Boileau) и Расина (Jean Racine). Нова естетика је и у музичком простору формулисала специфичну разлику садржану у новим концептима као што су *affetti, passione, concitato, rappresentativo, curioso*, концептима који су извирали, као и сам појам *moderno*, из свих, небројених трактата, предговора, наслова збирки или чак, појединих композиција на почетку XVII века, и који је требало да подрже нову, сензибилну и чулну, субјективну и афективну, барокну интерпретацију античког и ренесансног аркадијског пејзажа; интерпретацију сажету у идеји *di stile moderno*.

Овај свет, XVII века, дакле, садржан је у референцама Трајковићевих дела на *Le Nuove Musiche* (1601) Качинија (Caccini) и на Монтевердијево мадригалско стваралаштво према Петраркиној поезији. Те референце су експлицитно садржане у композицијама *Arion, Le nuove musiche per Chitarra ed Archi* оп. 8 (1979) и *Le retour des zéphyres ou „Zefiro torna”*, оп. 25 (2001), на начин паратекстуалних индикација. Композиције Властимира Трајковића не остварују хипертекстуалне односе са својим барокним референцама, оне нису плод палимпсестичног, било имитирајућег, било трансформишућег односа према њима: „...тај термин (*хипертекстуалне релације*) изгледа да упућује на *експлицитну релацију* једног текста према *једном* другом тексту... генеричка релација је често... било имплицитна, било индексирана једноставним паратекстуалним ознакама“ (Schaeffer 1986: 201). Између Трајковићевих дела и њихових далеких референци успоставља се, дакле, битно архитектстуални, генерички однос, једна трансисторијска сродност чак не ни са појединачним делима, већ са читавим корпусом тема, форми, текстова, дискурса, са укупном стилистичком матрицом која одражава стање духа и стање музике. Због тога је и било могуће да се у овим делима успостави, заправо, много више генеричких, дакле, структурних веза, од оних које су експлицитно изражене њиховим насловима, али и да се оне успоставе и тамо где нема паратекстуалне индикације. Како би рекао Женет (Gérard Genette): „Архитект је свеprisутан, испод, изнад, око текста који ствара своје платно прикачињући га, овде и онде, на ту архитектонску мрежу“ (Genette 1979: 89). Идеја *новине*, која се односи

на само поље музике у Качинијевом наслову, метафорички је садржана у идеји *обнове природе* у Монтевердијевим мадригалима, али и у песми *Renouveau (Препород)*, из циклуса *Cinq poèmes de Stéphane Mallarmé*, оп. 29 у верзији за глас, флауту у клавир (2003), која, иако без експлицитних упућивања, посредује вишеструке генеричке, литерарне и музичке везе између Трајковићеве музике и *нових музика* XVII века.

### ARION – OSTINATO

Качинијеве *Le Nuove Musiche* на више су начина присутне у *Arion*. Пре свега, у естетичкој и програмској равни садржаној у разради новог концепта музике у предговору познате збирке мадригала и арија са самог почетка XVII века. Она се може сажети у појмовима који на неки начин обједињују Качинијеву поставку, ка којима она, као крајњем циљу, тежи: (*intera*) *grazia* („потпуна/ отменост /љупкост/ лакоћа“) и *nobile spezzatura* („племенити немар“):

„...affine che, non essendosi nel moderni tempi passati costumate (ch'io sappia) musiche di quella *intera grazia* ch'io nel mio animo risonare, io ne possa in questi scritti lasciare alcun vestigio, e che altri possa giungere alla perfezione, che Poca favilla gran fiamma seconda“ [„Тако да, с обзиром на то да у овим модерним временима није уобичајена (колико ја знам) музика такве потпуне љупкости каква одзвања у мојој души, могу о њој да оставим у овом спису неки траг који ће други моћи да доведу до савршенства, као што велики пламен следи малој варници“];

„...mi vene pensiero introdurre una sorte di musica, per cui altri potesse quasi che in armonia favellare, usando in essa (come altre volte ho detto) una certa *nobile spezzatura* di canto, trapassando talora per alcune false, tenendo pero la corda del basso ferma...“ [„...дошло ми је на ум да уведем једну врсту музике у којој се може скоро говорити у тоновима, употребљавајући у њој (као што сам раније рекао) одређени племенити немар у певању, некада пролазећи кроз више алтерација, држећи притом басов тон...“] (Caccini 1601: 4).<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Наша подвлачења. Реч је о ренесансним појмовима који се први пут појављују у познатом спису Балдасареа Кастиљонеа (Baldasar /Baldassare/ Castiglione). Видети: Castiglione 1528. (Цитате аутора XVII и XVIII века дајемо упоредно у оригиналу и преводу, с обзиром на њихов значај као извора).

Овим појмовима је кључно подржана Качинијева идеја „нове музике“, формулисана на начин ‘негативне поетике’, и исказана кроз супротност модерног стила како према сложености и прекомерности, тако и према нормативности која лежи у њиховој основи. Карактеристике наслеђеног и ‘затеченог’, тада савременог стања музике, музике *dei moderni tempi*, која је била извориште ове негативне поетике, проналазе се у преобиљу украса (*passagi*), било у полифоној, било у музици за соло глас, као и у самом контрапункту, који је за Качинија представљао „цепање поезије“ (*laceramento della Poesia*), спречавајући разумевање текста и остваривање платонистичке поставке музике и њеног дејства:

„...e che non potevano farsi per il contrappunto nelle moderne musiche, e particolarmente cantando un solo sopra qualunque stromento di corde, che non se ne intendeva parola per la moltitudine de i passaggi, tanto nelle sillabe brevi quanto lunghe, & in ogni qualità di musiche pur che per mezzo di essi fussero dalla plebe esaltati, e gridati per solenni cantori“ [„...и то није могло да буде остварено контрапунктом модерне музике, а посебно не у соло гласу уз пратњу неког жичаног инструмента, где се не може разумети ниједна реч од мноштва *passagi*, како на дугим, тако на кратким слоговима, и у свакој врсти музике, иако је баш то неким а омогућавало да буду од стране пука уздигнути и извикани као велики певачи“] (Caccini 1601: 4).

Могло би се рећи да су једноставност, непретенциозност, лакоћа, с једне стране, и антинормативност, ‘лежерност’ у односу на правила, с друге, представљали темеље Качинијевог новог концепта.

Трајковићева идеја „нове музике“ може се сажети у ова два Качинијева појма, и може се, такође, разумети као својеврсна ‘негативна поетика’ у односу на аналогно, затечено стање музике: како у односу на преобиље и ученост ‘готичких’, полифоних заплета авангарде, тако на њихов нормативни аспект. *Arion*, лакоћом и непретенциозношћу, повученошћу и једноставношћу исказа, и одбацивањем ‘правила’, па чак и правила која би регулисала саму једноставност<sup>3</sup>, афирмише како

<sup>3</sup> Код Качинија, *la nobile spezzatura di canto* се на другим местима додатно прецизира: „...e non sono passaggi, ma un certo accrescimento di grazia, si possono permettere, & anco’ per che il giudicio speciale fa ad ogni regola parere qualche eccezione“ [„...и то нису *passagi*, већ један додатак љупкости, и они се могу дозволити, и још због тога што добро расуђивање чини да се код сваког правила појави неки изузетак“] (Наша подвлачења) (Caccini 1601).

качинијевску *grazia*, тако *spezzatura*. Но, ‘нормативност’ ове композиције, као и Качинијеве „нове музике“, и уопште музике барокних Модерних – *Camerate* и Монтевердија – долази с друге стране, из сужејне основе, из идеје, не из ‘програма’: из алегоричке о моћи гласа да „покрене афект духа“ (*di muovere l'affetto dell'animo*) (Caccini 1601: 5) и, још значајније, о моћи музике да умилостиви богове и „пружи утеху пред смрћу“ (Ricoeur 1983: 111). Херодотова и Овидијева прича о музичару Ариону који, пре него што ће од стране пљачкаша бити бачен у море, добија допуштење да последњи пут свира на китари, јесте пандан митској сужејној парадигми, прича о Орфеју која, не случајно, стоји у основи скоро свих првих, значајних опера с почетка XVII века.<sup>4</sup>

Из те, тематске и сужејне везе произлазе и генеричке и структурне везе *Ariona* са *le nuove musiche* XVII века. *Arion* у жанровском смислу одражава сродност, како с инструменталном *canzonom*, тако с вокалном, *arijom*, најпре, с формом коју Качини назива *canzonette composte à aria* (Caccini 1601: 3); он, заправо, готово парадигматски слика фузију инструменталног и вокалног идиома и стила на почетку XVII века. Трајковићева композиција битно почива на фактури уопштено поларизованој на *canto* и *basso*, фактури која стоји у основи, како вокалних, тако инструменталних жанрова раног барока, при чему гитара доминантно има улогу монодијског гласа, а оркестар – *continua*. Повремено, у току композиције, ове улоге се обрћу, или прожимају, тако да деоница виолина преузима улогу дисканта (парт. озн. 5, 8), а гитара се, као жичани инструмент прикључује парту *continua* разложеним акордима (парт. озн. 7) (у барокним, посебно инструменталним формама, више инструмената, међу којима су *chitarrone*, односно, *theorba*, изводе деоницу *continua*); повремено, гитара и деоница виолине концертантно ‘ривализирају’ као *concertino* инструменти (парт. озн. 8), тада, дакле, у *trio* концепцији. Но, карактеристичан ранобарокни *continuo* је остварен захваљујући дугим, педалним хармонијама оркестра. На самом почетку *Ariona*, у издржаним, дисонантним хармонијама (карактеристично, на интервалу кварте или квинте у најдубљим слојевима), и у једном ‘окамењеном’ звуку, оркестар

<sup>4</sup> Caccini, *Euridice* (1600); Peri, *Euridice* (1600); Monteverdi, *Orfeo* (1607).

делује као уводни наступ оргуља у *ricercaru* или некој *toccati* „per L'elevazione“, или пак као спора, *Grave* „Entrata“ у *balettu*, а у наставку, он се понаша на карактеристичан, неудајајући начин.

Ипак, кључна генеричка веза *Ariona* и ранобарокних вокалних и инструменталних форми садржана је у његовом доминантном, остинатном принципу, који се у епохалном контексту додирује и меша с минималистичком репетитивношћу. Све Качинијеве арије, њих десет у *Le Nuove Musiche*, писане су у форми строфичне варијације, на непроменљиви бас. Остинатни принцип је уграђен у мишљење новог стила на почетку XVII века и у бројне поджанровске, вокалне и инструменталне врсте и њихова прожимања, између два, у погледу карактера и значења, супротстављена краја: од плесних, ритмичких квази-остината, до *lamentatio* монодијских *ciaconna*. Сви слојеви, од басовских до гитаре, у Трајковићевој композицији подвргнути су, алтернативно или истовремено, овом принципу. Но, оно што њу темељно везује за историјско искуство *della musica moderna* јесте варијациони принцип који премрежава тај понављајући ток, барокна разлика коју он гради на самом себи. У Трајковићевој композицији, овај је принцип присутан на доследан начин, управо у тим готово неухватљивим, стално вишеструким, нитима промена, и примењује се на моделу било да се, као на почетку композиције, он појављује као ритмички, квазиплесни, остинато, када је и подвргнут ритмичком варирању у деоници гитаре, или у средишњем делу, у којем се као доминантни (не и једини) модел појављује фигура од три тона на анапестичкој ритмичкој основи (парт. ozn. 3). Она се или непосредно варира, у јукстапозицији, или се, по привременом напуштању, варирана враћа у даљем току. Надаље, овај модел има ‘акордско’ или ‘мелодијско’ профилисање, и варирање између та два вида допушта, такође, било ‘излажење’ мелодије из разложеног акорда, било њено ‘уливање’ у акордску структуру. У том смислу, целостепена хармонска основа која га одређује (с једним, најчешће басовим тоном који се ‘не уклапа’ у линеарни низ), омогућава да се скоро при сваком његовом ‘обновљеном’ понављању артикулише другачија, али увек вишеструка терцна структура (било на акорду дијатонског или хроматског типа). Мелодијско варирање је посебно упечатљиво када се фигура од



три тона актуализује као трихорд на анапесту (4 и надаље), који се затим транспонује, осцилира између тоналне и целостепене основе алтеровањем терце, па самим тим и улази у ‘битоналне’ односе с окружујућим слојевима; или ритмички варира појавом триоле уместо анапестичке фигуре, или аугментацијом.

Но, колико је барокни принцип фиксиран у остинату, који заузима фундаментални слој где год он био постављен, он није мање присутан у дисканту, и то, опет, на качинијевски начин, у смислу употребе *affetta* (украса).<sup>5</sup> Барокни смисао „нове музике“ и јесте у присуству, не у одрицању од *affetta*, као украса, али извученог из контрапунктског ткива и ослобођеног прекомерности – тако да уистину може да покрене *affetto dell' animo*. У предговору за *Le Nuove Musiche*, Качини је дао својеврсну систематизацију украса (Caccini 1601: 7–12). У том смислу се деоница гитаре у *Arionu* и профилише као *canto*, јер се у њу (алтернативно с виолинама у средишњем делу композиције), паралелно с репетитивним и варијационим процесом, постепено укључују сви Качинијеви украси: од *gruppo* у поменутом трихордалном моделу, преко *trillo* (тремоло на истом тону), уведен својеврсним *portamentom* (парт. ozn. 11); (томе треба додати и један пентатонски *passagio* у виолинама између две појаве трихордалног модела (парт. ozn. 5).

Оваква унутрашња организација *Ariona* се, међутим, осмишљава пре свега у његовом укупном спором, понављајућем, као удаљеном току, час кружећи, час идући напред у микропроменама и разликама. Као и барокна композиција заснована на неком од остинатних модела, и *Arion* је, заправо, својеврсно искушавање искуства времена, напетост између његовог кружећег, митског, и психолошког, наративног, и у том смислу „афективног“, аспекта. Ова је напетост присутна у самом процесу понављања, који међутим, има кумулативну, ‘историјску’ путању, бергсоновску *durée*, упијајући у себе претходне видове појављивања, али је, сам, као (стално) понављање расуто по деоницама фактуре, неутралност – и неумитност хронолошког времена или *espace*. С

<sup>5</sup> Качини у два, наравно, међусобно повезана, значења у свом предговору користи термин *affetto*: као украс (технички термин), и као афект (којим се денотира емоционално стање). Видети коментар о овоме: Hitchcock 2009: 2–5.

друге стране, композиција у два момента изолује ове две временске перспективе, перспективу времена и перспективу простора, изолујући истовремено два поларизована слоја фактуре *stila moderno*: у средишњем делу тока у једном тренутку у виолинама преовлада мелодијски принцип, као „пробијање времена музиком“,<sup>6</sup> принцип усмереног кретања и приче, увлачећи у то, битно мелодијско, одвијање и сам репетитивни модел (парт. ozn. 5); с друге стране, пред крај композиције (10) нестају свака мелодија, сваки *canto* и свако варирање, и у понављању акорда, па сазвука, остаје само „монументално“ откуцавање као материјализована вечност, јасно арбитарно прекинута, на барокни начин, на начин ‘геста’, или, још пре, на начин „искрсавања“ (*émergence*) (Imberty 2005: 168), последњом варијацијом модела у гитари (11).

### ZEFIRO TORNA – CONCERTATO

На посредан начин, *ostinato* је присутан и у композицији *Zefiro torna* за флауту, виолину и клавир, и то преко њене референце. Овога пута, сложени музички универзум Монтевердија представља паратекстуалну референцу, експлицирану у Петраркином сонету и истоименом Монтевердијевом *a capella* петогласном мадригалу (Monteverde 1614): *Zefiro torna, e 'l bel tempo rimena, / e i fiori e l'erbe, sua dolce famiglia, / et garrir Progne et pianger Filomena, / e primavera candida e vermiglia...* (*Зефир се враћа, лепо време води / и цвеће, траве – слатку пратњу своју – / Црк ласте и плач што га славуј роди, / пролет у белом и руменом споју*<sup>7</sup>). Међутим, она се генерички у значајној мери повезује и с другим Монтевердијевим мадригалом с истим насловом (Monteverde 1632), према Ринучинијевом<sup>8</sup> (Ottavio Rinuccini) меланхоличном сонету: *Zefiro torna e di soavi accenti / l'aer fa grato e 'il pié discioglie a l'onde / e, mormoranda tra le verdi fronde, / fa danzar al bel suon su 'l prato i fiori...* (*Зефир се враћа, и благим*

<sup>6</sup> Видети: Imberty 2005.

<sup>7</sup> Препев Љубомира Симовића према издању: Петрарка, *Канцонијер*, избор и предговор Ерос Секви, Београд: Просвета, 1974, 99.

<sup>8</sup> Члан *Camerate*, либретиста опере *Euridice*, Перија и Качинија, као и аутор стихова према којима су настале арије из Качинијевих *Le Nuove Musiche*.

тоновима / ваздух чини лаким и стопала зарања у таласе / и, мрморећи у зеленим гранама, / цвеве у пољу на плес покреће уз лене звуке). Ту је реч о монодијској композицији за два тенора и *continuo*, о дугој и једнако меланхоличној Монтевердијевој *ciacconi*. Генеричка веза Трајковићевог *Zefira* и Монтевердијевог *ciacconne a due* на Ринучинијев текст лежи пре свега у чињеници да се ова Монтевердијева композиција темељи на *concertato* поставци која подржава нови *stile rappresentativo* (термин који се први пут појављује управо у оквиру збирке у којој је објављен *Zefiro torna: Scherzi musicali cioè arie et madrigali in stile rappresentativo con una ciacconna a 1 e 2 voci*), стил који је, поготово од Седме књиге Монтевердијевих мадригала под називом *Concerto* (1619) означио превазилажење старог, ренесансног мадригалског жанровског обрасца. Ту је *concertato*, у свим својим значењима, од употребе инструмената, малог броја солистичких гласова, до опште структурне биполарности, стављен у функцију сугестивног приказивања текста, посебно, приказивања страсти (*le passione*), битно ослоњеног на дејство хармоније, односно, дисонанце.

Трајковићев *Zefiro torna* одражава, дакле, како ову концепцију *a due* која, уз подразумевани *continuo* (у овом случају, клавир) представља трио деоница и у том смислу се може сматрати *trio-canzonom*, али, не у мањој мери, и с њом повезани *rappresentativo*. Композитор ово прецизира поднасловом композиције на француском: *Trois tableaux vivants des Scènes mythologiques*, позивајући се тиме на укупну барокну традицију музичког представљања и укључујући у своју композицију још један битан, театарски аспект барока кроз његову француску традицију, пре свега оперу друге половине XVII века. Овај барокни принцип *ut pictura musica* сажео је касније у свом познатом спису Шарл Бате (Charles Batteux):

„Il y a deux sortes de la musique: L'une qui n'imité que les sons et les bruits non passionnés: elle répond au paysage dans la peinture; l'autre qui exprime les sons animés, et qui tiennent aux sentiments: c'est le tableau au personnage“. [„Постоје две врсте музике: једна, која подражава само звукове и буку без страсти: она одговара пејзажу у сликарству; друга, која изражава живе звукове повезане с осећањима: то је слика са личностима“] (Batteux 1746 /изд. 1989/: 241).

Три митолошке сцене: *Céphale et Aurore aux doigts de rose* (Кефал и Еоја ружопрста), *Mars et Vénus Anadyomène* (Арес и Афродита из мора што је изронила) и *Danaé et Jupiter, pluie d'or* (Данаја и Зевс, киша злата) насловававају три става Трајковићевог дела, којима се, и даље према старој конвенцији, као код Петрарке и Ринучинија, љубавна осећања и љубавна приповест уклапају, готово инкрустрирају у слику обнављања природе. Као у толико Монтевердијевих мадригала, и овде је ефектив који је ослонац *concertatu* стављен у службу музичке слике пејзажа и љубавног заплета у њој, а концертантна биполарност у функцију петраркистичке, ринучинијевске ‘дијалектике’ љубави. Ово је остварено захваљујући присуству свих генеричких црта Монтевердијевог *concertato* мадригала: односом фактурних слојева, темпа и динамике, концертантним третманом солистичких инструмената и дејством хармоније, и додатно сугерисано композиторским дескриптивним знацима у току ставова.

У првом ставу, концертантни *contrario* је осигуран контрастом темпа, као у *canzoni*. Узбуркан, динамичан ток првог дела става, који свакако сугерише драматичан и пасионирани заплет приче о Кефалу и Еоји, нагло се зауставља и премеће у спори, ‘развучени’ ход (парт озн. 8), најављујући слику коју композитор назначаваче текстом: *Les astres pâlisent...* Тада се прекида и дисонантни хармонски језик ослоњен на секундна сазвучја, на узнемирана клавирска остината, тремолирајуће ефекте, који одговарају још једном Монтевердијевом појму: *conciato genere*, којим је стари мајстор не само дефинисао разлику модерне музике према старој већ је суштински повезао с поступком контрастирања:

„...& come l'arte di Musica lo notifica chiaramente in questi tre termini di *conciato*, molle & temperato, ne havendo in tutte le compositioni de passati compositori potuto ritrovare esempio del *conciato genere*, ma ben si del molle e temperato... & sapendo che gli *contrarii* sono quelli che movono grandamente l'animo nostro, fine del movere che deve havere la buona Musica“. [„...и како музичка уметност то јасно означава у три термина: узбуђено, благо и умерено, међу свим композицијама ранијих композитора нисам могао да нађем пример узбуђеног жанра, већ само благог и умереног... и знајући да су супротности те које у великој мери покрећу наш дух, тај циљ, да покрене (дух), треба да има добра музика“] (Monteverde 1638).

Овај се монтевердијевски *concitato*, дакле, премеће најпре у *temperato*, модалну (еолску) мелодију флауте и виолине, затим, у квази-корално, споро низање трозвука у секундним и терцим везама, и најзад, код саме текстуалне назнаке о *звездама које бледе* (12), у тоналну, рекли бисмо, трајковићевску мелодију изразито вокалног профилисања, попут Качинијеве или Монтевердијеве кратке строфичне арије. Композитор ово остварује секвентним понављањем структуре која носи мелодију у флаути и виолини, тоналном транспозицијом по тоновима целостепене лествице (B-As-Fis-E), али тако да сама структура увек, као у Монтевердијевим секвенцама, подвлачи тонично-доминантни однос. Но, има у овом, за композитора не мање карактеристичном *stasisu*, у овој појави мелодије *Aurora* на ‘демобилисаној’ акордској фактури у клавиру, као и у опште узлазној тенденцији мелодијског одвијања, нешто од рађања *de l’Aube... sur la mer* Дебисија.

Утолико је референца на Дебисија у посвети другом ставу логичнија, чиме се усложњава паратекстуални, референцијални однос. Ако је први став (посвећен Драгутину Гостушком) спој приповести и слике, други, ‘Дебисијев’, доминантно је слика, и слика Хармоније. После низа, у дословном смислу *émergences*, узнемираних ‘пробијања времена’ у слици бога Марса, са наступом *Vénus* у композиторовој знаци, и у солистичком наступу флауте у терцим и септимним скоковима, најављује се рађање Хармоније – као тоталитета (17 и даље). Композитор ово остварује у првом реду комбиновањем хроматске и целостепене лествице, било да се оне стапају у јединствен линеарни низ из којег се изводи мелодијска контура, било да једна или друга основа однесу превагу у одређеним моментима. Сама *Naissance d’Harmonie* (20) у потпуности је, очекивано, хроматски заснована, како у тетрахорду остинатне фигуре у клавиру тако у линијама флауте и виолине. Занимљиво је пратити како се, пред крај става, ова ‘хармонска свеукупност’ одражава на не мање сликовитој анабази „рађања“, узлазном кретању флауте у комбинацији целостепеног и дурског тетрахорда и умањеног низа (22), који се разрешава у хроматском, једнако узлазном ‘клижењу’ деонице виолине. Но, колико је с Афродитом у сужејној потки тешко не асоцирати слику мора, и у Трајковићевим ‘валовитим остинатима’ који је фиксирају

препознаће се звучне слике Дебисија, али не мање, *rappresentativo* Монтевердија. У мадригалу према Ринучинијевом сонету издвајају се дуга мелизматична таласања мелодијских контура гласова управо на реч *onde* (пример 1а и 1б).

Трећи став, посвећен Морису Равелу (Maurice Ravel), *Похвала Персејевој победи над Горгоном Медузом*, добија вид плесног аркадијског славља – попут завршног *Ballo* у многим збиркама мадригала и *canzona* (па и у Монтевердијевој Седмој књизи). Ово се расположење пре свега испољава у мелодији у два солистичка инструмента, формираној *con grazia* и орнаментисаној *con nobile spezzatura*, пасторалног, фригијског оријентисања и играчког ритма, која на равеловски начин улази у битоналне односе са деоницом клавира. Но, можда још и више него у истакнутој мелодијској контури, њеном плесном и модалном профилисању, референца на Равела је присутна и у њеном варирању и концертантном преузимању из једног инструмента у други, над остинатним жамором клавира у великим регистарским распонима. Ако је други став био доминантно слика, онда је трећи, недвосмислено, догађај, што потврђује да је, без обзира на различиту барокну референтну раван, додатно посредовану у композицији *Zefiro torna*, композитор у оба дела заокупљен осама времена и простора, односно, приповести и слике, и њиховим односом. Као у пејзажима Клода Лорена (Claude Lorrain), тако су и у Трајковићевим *tableaux vivants*, истовремено присутни далека перспектива пејзажа и усамљени митски песник/певач и његова приповест.

*RENOUVEAU (CINQ POÈMES DE  
STÉPHANE MALLARMÉ) – AFFETTO*

Ова слика поготово произлази из *Cinq poèmes de Stéphane Mallarmé*, циклуса соло песама које немају непосредну референцу на барокно раздобље музике. Но, генеричке везе са њом се ипак остварују у самом тексту, захваљујући спектру мотива који формирају Малармеове поетске слике и њиховом симболиком која спаја ренесансно-барокну и симболистичку поетску традицију; захваљујући њиховој заједничкој,

аркадијској парадигми, античком темељу њихове модерности. Отуда и Малармеов сонет у првој песми циклуса, *Renouveau (Препород)*, стоји у јакој генеричкој вези како с Петраркиним, тако с Ринучинијевим *Повратком Зефира*. И у њој се у слику обновљене природе утква меланхолично осећање: *Le printemps maladif a chassé tristement / L'hiver, saison de l'art serein, l'hiver lucide, / Et, dans mon être à qui le sang morne préside / L'impuissance s'étire en un long bâillement...* (Пролеће болесно, одагна жалосно, то, / Хладно доба за рад благ дато, ту зиму јасну, / Док у моме телу крв пак тмурна спласну / И шири се немоћ у зевању дугом<sup>9</sup>). Штавише, може се рећи да, ако је у композицији *Zefiro torna* овај поетски смисао посредован митолошким сценама, он овде, преко Малармеа, добија властити музички *tableau*. На моменте је задивљујуће пратити све те вишеструке генеричке поетске и музичке везе сплетене око идеја обнове, буђења, модерности, које ни у Трајковићевом опусу, као ни у историји, нити индивидуалној афективној путањи, нису лишене меланхоличног предзнака, малармеовске „зебње“. Трио концепција: флаута, глас и клавира, следи везе с одговарајућим барокним жанровима већ присутне у *Zefiro torna*, истичући у први план, разуме се, због присуства гласа, монодијски аспект и представљање текста. Захваљујући томе, овде је прави нагласак на *passioni ed affetioni del animo* (Monteverde 1638) и на њихов музичко-реторички пандан, који су утолико убедљивије присутни уколико се музички ток, као у монодијском мадригалу или *canzoni*, подвија под кривуљу наглих промена расположења и стања и монтевердијевског варирања речитативних стилова у тој функцији: променама темпа, фактурне поставке, профилисања деонице гласа.

Песму *Renouveau* отвара узнемирена слика буђења природе, као драматично збивање изгона зиме, у правом *stile rappresentativo* оствареном дисонантним сазвучјима,<sup>10</sup> великим скоковима и наглим регистарским променама у гласу и узнемиренем, фигуративним и тремолирајућим слојевима инструменталних деоница у концертантном дијалогу, но, не

<sup>9</sup> Композиторов препев Малармеових стихова.

<sup>10</sup> Опширнији коментар о хармонском језику Трајковићевих *Cinq poèmes de Stéphane Mallarmé*, видети у: Стефановић 2006.

без илустративних трилера, противтеже простора – пејзажа у флаути. Преласком на песничку исповест – и приповест (*Et, dans mon être que le sang morne préside... / Док у моме телу крв пак тмурна спласну...*) (парт. ozn. 4), аналогно поступку у Монтевердијевом-Ринучинијевом *Zefiru* (*Sol io, per selve abbandonate e sole... / Сам сам, за шуме напуштене и саме...*, т. 113, *Lento*), успорава се кретање и глас се претвара у чисту декламацију, у „тужни и троми“, како назначавач Трајковић, *narrativo*, и то над једнако дугим, ‘непокретним’ педалним хармонијама у *continuu* (пример 2а и 2б). На новом контрастном платоу, којим се музички прати појачавање афективног садржаја Малармеових стихова: *Et triste j’erre après un rêve vague et beau... (А тужан у сну ја празном, дивном, тражим спас...)* (7), опет се монтевердијевски (*Come vuol mia ventura, hor piango, hor canto / Како моја судбина хоће, сад плачем, сад певам.*, т. 140, *Lento*) активира *pathos*, силазна хроматика у деоници гласа, подвучена једнако статичним хармонијама у клавиру (*continuu*) (пример 3а и 3б). Но, исто је толико карактеристично како се, као и у претходне две Трајковићеве композиције, и овде кулминација исповедног, психолошког времена, времена наратије, која исходи у оштрим дисонантним скоковима тритонуса и велике септимае у гласу (*J’attends, en s’abîmant que mon ennui s’élève / Чекам, ту закопан, да бол ми сад замре...*) (13), у великом динамичком успону и убрзавању покрета, намах потпуно раствара у динамички ‘притајено’, ‘арионско’ хронолошко и монументално време, у иронијско ‘откуцавање’ осмина (14), и његов пандан отворен у простору, фигуративном и илустративном остинату флаути (15): *Cependant, l’Azur rit sur la haie et l’éveil / De tant d’oiseaux en fleur gazouillant au soleil.* (–*Ал’ ипак Плавет се смеје на ограду и на пој од / Тол’ких птица у цвету на сунцу што жаморе*). Композитор овај прелазак индикативно подвлачи знацима за извођење: „...raide et monotone... en observant rigoureusement la mesure“, односно, „Tout cet éveil d’oiseaux et tout ce soleil n’ayant aucun rapport avec le dépaysement intérieur“ („ујачено и монотонно... строго се придржавајући метра“... „Све то буђење птица и све то сунце нису ни у каквој вези с унутрашњом отуђеношћу“).



Ова, трагичка и неразрешена, напетост спољашњег и унутрашњег, линеарног и нелинеарног времена, ‘празног’ простора и приповести у њему, пејзажа и *affetto*, ‘чистог’ звука и његовог дејства на дух, у суштинском смислу одређује модернизам Трајковићевих композиција, као и свих његових референци. *Renouveau*, *Arion (Le nuove musiche)* и *Zefiro torna* естетички су, али и поетички обједињени идејом *новине*, а генерички повезани многоструким нитима, које дотичу сам структурни аспект ових дела. Трајковић, на неки начин, у једном, како би Шефер (Schaeffer) рекао, „реинстанцираном“ (Schaeffer 1999: 92–103), качинијевском, монтевердијевском, лилијевском, као и дебисијевском и равеловском виду, у једномбитном „односу припадања“ (Schaeffer 1986: 196) и трансисторијској повезаности, формулише идеју модерности у аналогном историјском стању духа и музике.

léger, laissez la flûte  
sortir un peu en dehors

pp ff

Пример 1а. Трајковић, *Zefiro torna* (2001)

de di - scioglie a l'on -

glie di - scioglie a l'on -

de

de

Пример 1б. Monteverdi, *Zefiro torna* (1632)

En revenant peu à peu pour retrouver le Mouvt du début peu à peu

Mouvt du début (1:58) triste, morne et monotone comme auparavant

En revenant peu à peu pour retrouver le Mouvt du début

Mouvt du début (1:58) triste, morne et monotone, comme auparavant

PRENEZ LA FLUTE EN SOL (p) (mf en sol)

avec plus men- té - la si le plus mor-ne, pré - si - de -

pp ma non tanto (sans péd droite)

péd gauche (sans péd droite toujours)

Пример 2а. Трајковић, „Repouveau“, *Cinq poèmes de Stéphane Mallarmé* (2003)

*mf*

*p* Sol *mf*

Sol i - o per sel - ve abbando - na - te e so - le l'ar -

(Lento)

*p* *mf*

i - o per sel - ve abbando - na - te e so - le

- dor di due be - gli oc - chi el mio tor - men - to

Пример 2б. Monteverdi, *Zefiro torna* (1632)

Ralentissez en peu

Encore plus lent ♩ = 69  
 écrasé d'émotions et pour-  
 tant tout à fait contrôlé -  
 d'une sévérité extraordinaire  
 quand à la précision des  
 rythmes et du mètre.

(fl. en sol)

f

poco f

f

f

fer sette ain - si qu'un vieux tom - beau Et tric - te y'enre a - près un  
 коло (бо - жа) ко троду - ца крв - ти пдс. А мау чмј ја пре - зноу.

Ralentissez  
en peu.

Encore plus lent ♩ = 69, écrasé  
 d'émotions et pourtant tout à fait  
 contrôlé - d'une sévérité extra-  
 ordinaire quand à la précision  
 des rythmes et du mètre.

5 4 5

1 2 1

\*Ped. \*Ped. \*Ped. \*Ped.

(fl. en sol)

3

ra - ve vague et begu, ra - ve vague et begu,  
 qu - bнем, tra - мн енас, qu - бнем, tra - мн енас,

\*Ped. \*Ped.

Пример 3а. Трајковић, „Renouveau“, *Cinq poèmes de Stéphane Mallarmé* (2003)

Co.me vuol mia ventura hor pian . . . . . go

Co.me vuol mia ventura hor pian . . . . .

(Lento) (A Tempo)

p

Пример 3б. Monteverdi, *Zefiro torna* (1632)

## ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

Batteux Ch. [1746] (1989) *Les beaux arts réduits à un même principe*, Paris: Durand; Édition critique par Jean-Rémy Maution, Paris: Aux amateurs de livres.

Caccini G. (1601) “All’ Illustrissimo Signor Lorenzo Salviati, suo Signore Osservandiss”; “A i lettori”, *Le Nuove Musiche di Giulio Caccini, detto Romano*, Firenze: Appresso I Marescotti, 4–12.

Castiglione B. (1528) *Il libro del cortegiano*, Venetia: nelle case d’Aldo Romano e d’Andrea d’Asola suo suocero.

Fumaroli M. (2001) *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Paris: Gallimard.

Gadamer H. G. [1960] (1965) “Das Beispiel des Klassischen”, *Wahrheit und Methode*, Tübingen: Mohr, 269–275.

Genette G. (1979) *Introduction à l’architextualité*, Paris: Seuil.

Hitchcock H. W. (yp.) (2009) *Giulio Caccini, Le Nuove Musiche* (Second edition), Middleton, Wisconsin: A-R Editions Inc.

Imberty M. (2005) *La musique creuse le temps*, Paris: L’Harmattan.

Monteverde C. (1606) *Il Quinto libro de madrigali a cinque voci*, Venetia: Ricciardo Amadino.

Monteverde C. (1614) *Il sesto libro de madrigali a cinque voci e un dialogo a sette*, Venetia: Ricciardo Amadino.

Monteverde C. (1632) *Scherzi musicali cioè arie et madrigali in stile rappresentativo con una ciaccona a 1 e 2 voci*, Venetia: Cardano.

Monteverde C. (1638) “Claudio Monteverde a’ chi legge”, *Madrigali guerrieri et amorosi, Libro ottavo*, Venetia: Alessandro Vincenti, непагинирано.

Milin M. (2012) “Ancient Greek mythology mediated by Latin culture: on Vlastimir Trajković’s *Arion and Zephyrus returns*”, *Музикологија* 12: 165–182.

Ricœur P. (1983) *Temps et récit, I*, Paris: Seuil.

Schaeffer J.-M. (1986) “Du texte au genre”, у: G. Genette и Tz. Todorov (yp.) *Théorie des genres*, Paris: Seuil, 174–205.

Schaeffer J.-M. (1999) *Pourquoi la fiction?*, Paris: Seuil.

Стефановић А. (2006) „Пет песама Стефана Малармеа од Властимира Трајковића“, *Нови звук* 28: 166–174.

Ana Stefanović

BAROQUE REFERENCES IN WORKS OF VLASTIMIR TRAJKOVIĆ  
(Summary)

The article examines Baroque references in three Trajković's compositions: *Arion*, *Le nuove musiche per Chitarra ed Archi* op. 8 (1979), *Le retour des zéphyres ou "Zefiro torna"* op. 25 (2001) and solo song *Renouveau* from the cycle *Cinq poèmes de Stéphane Mallarmé* op. 29, in its version for voice, flute and piano (2003), all these compositions being unified by the idea of *modernity* and *novelty*, metaphorically contained also in the idea of *renewal of nature*, which connects music of the *moderns* from the beginning of the 17<sup>th</sup> century and Trajković's search for new paths in music, opposite to "gothic" tangles of the Avant-garde. Complex and multi-layered, the references to the Baroque era in Trajković's works reflect fundamentally generic, arche-textual relations. Compositions *Arion* and *Zefiro torna* are set upon explicit references to Italian origins of the Baroque epoch, in theoretical, as well as in the creative domain (to Caccini's collection of madrigals – *Le Nuove Musiche*, 1601, and Monteverdi's madrigal *Zefiro torna*, 1614, after Petrarch's sonnet). *Zefiro torna*, with a primarily French title and subtitles of the "scenes" given after antique mythological sources, indicates, again, a twofold generic relation: to the Italian madrigal tradition (including another Monteverdi's madrigal with the same title composed after Rinuccini's sonnet, from 1632) and the French tradition of opera/ballet, additionally mediated by references to the opuses of Debussy and Ravel. Multiple literary and musical trans-historical relations can be observed in the solo song *Renouveau*. However, from these compositions, implicit generic relations, far more than explicit para-textual references, with the whole corpus of themes, forms, texts, discourses as well as crucial poetic concepts of the 17<sup>th</sup>-century music can be inferred.