

Јована Дамњановић

**Тропирање меланхолије на примеру мадригала *Vigi, умрећу!*
(*Ecco, morirò dunque*) Карла Ђезуалда***

Сажетак: Циљ овог рада је приказ начина на који је остварена веза између поезије и музике у ренесанси у композицији *Vigi, умрећу!* (*Ecco morirò dunque*), мадригалу Карла Ђезуалда писаном на текст непознатог аутора из Четврте књиге мадригала. Кључ за разумевање поменутог проблема крије се у третману меланхолије у виду тропирања и преношења њеног значења, што је у музици приказано разним конвенционалним поступцима, својственим за ренесансу.

Кључне речи: Ђезуалдо, *Ecco morirò dunque*, меланхолија, тропирање, ренесанса.

Топос меланхолије заузимао је значајно место у стваралаштву периода ренесансе, како књижевном, тако и музичком. За кључан преокрет у схватању меланхолије одговоран је фирентински философ, композитор и доктор, Марсилио Фичино (Marsilio Ficino, 1433–1499), који је живео у петнаестом веку. Наиме, меланхолија је испрва била разма-трана из угла медицине, као извесни душевни поремећај праћен тугом, а настао услед искварености жучи када она постаје црна, помутити дух и изазива бунило, на шта указује етимологија саме грчке речи *melaina chole* у значењу црне јетре. Као једна од телесних течности или хумора, црна јетра се везивала за идеју смрти, жудње за њом, туговања, ла-ментирања и плакања, иза чега уопштено стоји губитак, и специфично љубавни губитак, што нас наводи да размишљамо о вези између Танатоса, митског божанства смрти, и Ероса, митског божанства љубави, који су, према грчкој митологији, били браћа.¹ У пе-риоду ренесансе створен је велики корпус мадригала који третирају топос меланхолије и семантику смрти, такозвани *madrighali melancholici*. Ипак, треба имати у виду да значење смрти не мора бити дословно, већ да оно код неких песника (посебно Ђованија Батисте Гваринија /Giovanni Battista Guarini, 1538–1612/) неретко испољава амбигвитет. Наиме, смрт може представљати својеврстан троп, односно може бити доведена у пренесено зна-чење на различите начине.

Мадригал *Vigi, умрећу!* (*Ecco, morirò dunque*) непознатог песника прави је пример тропирања и довођења смрти у неко сасвим другачије значење, уз истицање повезаности Танатоса и Ероса (видети пример 1).^{*} Из угла поетске форме, *Ecco, morirò dunque* припада типу *cinquecento* мадригала. Састоји се од седам стихова различитих дужина са јасном дистинкцијом између дужих (*endecasilabo*) и краћих (*settenari*) стихова, који се претежно наизменично смењују. Ове стихове краси парна рима, уз појаву *capoversa*, иницијалног неупареног стиха. Дакле, добијамо римовану схему: *a b B C C d D*. Из угла лирског жанра, *Ecco, morirò dunque* открива све карактеристике типичног гваринијевског епиграма, са почетном ситуацијом, датом овде на начин антитезе између прва три и наредна два стиха, у

* Рад је реализован под менторством др Милене Медић, у оквиру наставног предмета Анализа вокалне музике, на трећој години основних академских студија, академске 2017/2018. године.

¹ Upor. Milena Medić, From Pain to Pleasure: Troping of the Elegy in the Renaissance Italian Madrigal, *Musicology*, No. 22 (2017), 151–175.

* У даљем тексту (пример ...).

функцији експозиције, и оштроумним и довитљивим закључком (*accutezzom*) у последња два стиха. Све главне поделе песме обележене су узвиком (*ecco, ahì, o*).

Пример 1: Непознати песник, *Ecco, morirò dunque*, текст и превод.

Ecco, morirò dunque!	a	Види, умрећу!
Né fia che pur rimire,	b	Немој, онда, гледати.
Tu ch'ancidi mirando, il mio morire.	B	Ти, чије, очи убијају, како умирем.
Ahi, già mi discoloro; oimè vien meno!	C	Ах, већ бледим; ах јао мени!
La luce a gli occhi miei, la voce al seno.	C	Светлост једва допире до мојих очију, глас до груди,
O che morte gradita,	d	Ох, смрт је тако добродошла,
Se almen potessi dir: "Moro, mia vita!"	D	Кад бих само могао да кажем: „Умирем, животе мој!“

Очигледно је да је у средишту ове песме идеја умирања. Лирски субјект говори у првом лицу: обзнањује своје умирање, описује чин свог умирања и слави своје умирање као сам живот. Почетак епиграмског мадригала је грандиозан (*Vigi, умрећу!*), као најављивање нечег веома значајног. Глагол у императиву *vigi* (*ecco*) има функцију скретања пажње на нешто и додатног наглашавања узвичног исказа. У складу са тим, први стих је представљен као *capoverso*, римовано независан од осталих стихова. У наставку, следећа мисао се протеже кроз наредна два стиха, уводећи – помоћу поетске технике опкорачења и стилске фигуре апострофе – новог актера, означеног као *тхи* (*Tu*). Постаће јасно да је у питању она, женска фигура, као узрок његовог уздисања и умирања. Лирски субјект је моли да га не гледа док умире, јер њен поглед убија. Овде као да се евоцира песнички мотив *sguardo di durezza estrema* или девастирајућег ефекта погледа вољене који баца у тугу и очај, у горки бол (*amaro dolor/amaro penare*), тако чест у италијанском ренесансном песништву. Јер, кроз средишња два стиха, лирски субјект са афективним уздасима (*ah, ahime*) описује своју љубавну „муку”, напрегнуто телесно стање у које га је довела особа којој се обраћа, (бледило, губитак светлости у очима, губитак гласа, груди) у којем он, дакле, не види, не чује, не може да контролише себе, да би у последња два стиха изразио добродошлицу смрти. Идеја умирања се тако развија дуж три песничко-логичке слике. Пут лирског субјекта је циркуларан, јер се његово почетно узвично најављивање умирања у будућем времену испуњава у завршном узвичном живљењу умирања у садашњем времену: *Vigi, умрећу!* и *Умирем, животе мој!*

Међутим, испод површинског слоја садржине овог епиграма, приметимо заправо девијацију у односу на основно и природно значење идеје смрти, јер је само умирање лирског субјекта тропирано. Када каже да ће умрети и да умире, он то не мисли у дословном смислу, већ у смислу умирања од жеље за вољеном женом. Према томе, умирање је представљено на почетку као метафора жудње за вољеном. Обраћајући јој се, он открива да њен поглед који убија заправо распламсава у њему муку жудње и жеље (*Немој, онда, гледати/Ти, чије очи убијају, како умирем*). Њене очи, с једне стране, осим што су персо-

нификоване (убијају), употребљене су као троп синегдоха, који према принципу *pars pro toto* приказује целину (овде, вољену жену) једним њеним делом (овде, очима). С друге стране, очи су истовремено симбол женске заводљиве моћи над мушкарцем, јер лирски субјект, упркос жудњи, тражи од очију да не гледају његову муку жудње. Овде постаје јасно да је и сам меланхоличан топос *sguardo di durezza estrema* преиначен, да се у основи испољава други типичан песнички мотив амбигвитета смрти – *sguardo tutto desire* или поглед који ‘рађава’ или ‘убија’, јер позива на љубавни чин и слатки бол (*dolce dolore/dolce penare*) – нарочито карактеристичан за позноренесансног песника Гваринија, као уосталом и епиграмски мадригал. Према томе, мука коју лирски субјект све време описује, кроз коју пролази, јесте слатка мука, слатко умирање, као још један троп у низу, а то је оксиморон. На крају, у свом слављењу умирања као живљења, постаје јасно да је смрт метонимија сексуалне екстазе. Идеја умирања је тако представљена у овој песми у сва „четири мајсторска тропа”: као метафора, синегдоха, оксиморон и метонимија.

У својој мадригалској композицији из Четврте књиге мадригала, писаној на стихове поменуте песме, Карло Ђезуалдо (*Carlo Gesualdo*, 1566–1613) раздваја поетско-музички ток на два дела. *Prima Parte* обухвата прву песничку слику (најаву умирања) у прва три стиха, док *Seconda Parte* обухвата антитезу (чин умирања) у средишња два стиха и довитљив закључак (екстазу умирања) у последња два стиха. Избор еолског модуса у *cantus durus* прикладан је за артикулисање амбигвитетног значења идеје умирања, због своје тетрахордалне двострукости: његов доњи тетрахорд (*a-xa-ce-ge*) је дорски (са етосом озбиљности, достојанства, али и радости), а горњи (*e-ef-īe-a*) је фригијски (са етосом туге, муке, смрти).

Сам почетак мадригала, његовог првог дела, звучи грандиозно, значајно и тешко, пратећи карактер првог стиха (пример 2). Необично је да оно што се прво чује јесте пауза. Наиме, иницијалне речи првог стиха одвојене су паузама, што конвенционално осликова уздахе, само је овде та конвенција употребљена на нешто другачији начин: уместо да уздаси у музици буду приказани уз реч уздаха у тексту (на пример, *sospirir, sospirando*), овде се уздисање одвија уз реч *esso*, која је одвојена паузама, па су речи које следе, *morirò dunque* (умрећу) посебно истакнуте, добијајући на тежини. На овај начин, приказан је занос субјекта док говори о умирању, уз уздахе жудње. Оно што је такође карактеристично за музику *capoversa* јесте одбацивање класичног имитационог полифоновог континуума у корист снажног присуства хомофоније у дужим нотним вредностима, из ког поступка је јасно да је у питању висок стил, стил *grave*. При томе, употребљена контрастна акордска сазвучја (*E durus, h mollis, g mollis, d mollis, A durus*) откривају висок степен хроматизације звука у првој музичкој фрази, средством акцидентала *џис*, *фис*, *де* и *цис*. Још једна појава везана за изражавање идеје смрти јесте такозвана фригијска инфлексција, испољена у овој фрази, испрва у деоници тенора у силазном хроматском покрету (*ха-де-а*), а потом, у самој каденци, у деоницама два сопрана као двострука полустепенска задржица (*еф-е, ге-цис*) над тоном финалиса, *А*.

Како знак узвика и рима раздвајају *capoverso* од преосталих стихова, тако се ова дистинкција поткрепљује у музици променом текстуре, у музичком току који следи. Реперкусија гласова није више истовремена; са почетком наредне фразе јавља се блага имитациона полифонизација гласова. Паузе су и даље присутне, али у различито време у различитим гласовима; у горња два гласа наставља се подражавање уздисања, уз извођачко раздвајање речи *Ne fia* (Немој) и *che pur rimire* (онда илегајџи). Ритмизација

је усложњена са употребом краћих нотних вредности и синкопа, тако да је музички ток за други и трећи стих оживљен, да би у тренутку када лирски субјект први пут помиње жену и када јој се обраћа (*Tu ch'ancidi mirando* – *Tu, чије очи удијају*), опет четири гласа наступила заједно на дужој нотној вредности и хомофону, уз поновну појаву фригијске инфлексije, истичући пресудност поменуте особе на живот лирског субјекта (пример 3). Ово је додатно поткрепљено потоњом десценденцијом оствареном кроз мелодијску фигуру *catabasis* у унутрашњим гласовима, што води до каденце на *Це*, у којој се у алту чује изолован фригијски полустепен *фа-ми*, као ренесансна конвенција повезивана са експресивним знацима туговања или умирања.²

Пример 2: Карло Ђезуалдо, мадригал *Ecco, morirò dunque (Prima Parte)*, тактови* 1–5.

У целом досадашњем току нису се, међутим, јавили сви гласови; тачније, басову деоницу красиле су паузе. Са музичким понављањем првог стиха, које следи од 13. такта, *gravita* ефекат појачан је дубином регистра баса. Сви остали ефекти су надаље задржани: паузе, уздаси, дуге нотне вредности, десценденција, *musica ficta*. Још једна промена у другој појави *capoversa* у музичком току у односу на прву јесте транспонована линија из тенора у бас. У првој појави, тенор силази од *E* до *A*, док се у другој појави бас, као својеврстан одговор, спушта са *A* на *E*. Управо тада, тежини друге појаве првог стиха доприноси у каденци наглашен фригијски полустепен *фа-ми* у басу. Други и трећи стих у својој другој, транспонованој појави такође су подвргнути благо полифонизованој текстури и измењеној реперкусији. На исти начин одвија се наглашавање стихова апострофе кључној особи, али сада уз додатне ефекте. Управо певајући реч *Tu* (*Tu*), јавља се највиши тон композиције, *a*². Како се музички ток креће према крају првог дела, тако фигура уздаха са карактеристичним паузама и пре свега силазна мелодијска фигура са фригијским полустепеном преплављују ток. Завршна фраза (пример 4) води ка каденци на конфиналису еолског модуса, дуго држаном тону *ми*, над којим се фригијски полустепен удвостручује у виду двоструке задржице у највишим гласовима (*це-ха, а-џис*).

* У даљем тексту користиће се скраћеница „т.”.

² Upor. William Kimmel, *The Phrygian Inflection and the Appearances of Death in Music*, *College Music Symposium*, Vol. 20, No. 2 (1980), 47.

Пример 3: К. Ђезуалдо, мадригал *Ecco, morirò dunque (Prima Parte)*, т. 8–12.

Пример 4: К. Ђезуалдо, мадригал *Ecco, morirò dunque (Prima Parte)*, т. 27–31.

Ако смо у првом делу мадригала говорили о примени конвенција уздаха на неке друге речи, у његовом другом делу можемо приметити да су оне употребљене у свом примарном контексту: паузе прате узвике *Ahi* и *Ohime*. Снажном утиску уздисања посебно доприноси бас, у чијој деоници се у првих пет тактова јављају само речи *Ahi* између дугих пауза (пример 5), са размакнутих скоком терце *a-ef*, чији се потез касније, на завршетку фразе завршава на конфиналису *E*, као фригијски потез. По свим у досадашњој анализи проучаваним параметрима крешендо експресије је неоспоран. Снага музичког израза меланхолије експоненцијално расте како субјект описује своје стање у другој песничко-логичкој слици, а заправо аналогно порасту његове жудње. Читав мелодијски ток показује тенденцију силаска (хроматску или дијатонску), испрва трију горњих гласова на начин фобурдона (*e-de-ce-de*), са разновременим завршним покретом фригијског полустепена (*de-a* у сопрану 1, *ef-e* у сопрану 2), а потом у дуету доњих гласова, у паралелизми терци, све до каденце на конфиналису *E*. Опште присуство фригијске сфере и фигуре *catabasis*, уз сталну појаву акцидентала подвлачи овај стих, у којем субјект говори о томе како бледи (*discoloro*), такође и приликом његовог непосредног понављања, које, међутим, води ка каденци на финалису *A*.

Пример 5: К. Ђезуалдо, *Ecco, morirò dunque (Seconda Parte)*, т. 1–5.

Seconda Parte

Ипак, када лирски субјект након новог уздаха, *Ohime*, са фригијским полустепеном *фа-ми* у басу, почне са описом помањкања светлости (могуће, свести), хармонија се за-мрачује из *E durus* у *e mollis* (тактови 20–21), а текстура се нагло мења са појавом *nota nera*. Музички ток се убрзава и изразитије квазиимитационо полифонизује у групама гласова, пошто сваки глас доноси тему за себе. Смањује се учесталост акцидентала и наглашава узлазни покрет, и овакав музички третман траје све док субјект ближе описује промењено стање свога тела (у очима, гласу, грудима).

Када се, међутим, у закључку, уз нови уздах *O*, лирски субјект поново дотакне смрти, као свог метонимијског циља, у стиху *O che morte gradita* (*Ох, смрт је њако добродошла*), враћа се иницијална хомофонизација текстуре, гравитирање музике наниже те стално присуство мале сексте, која конвенционално представља експресивни знак патње, и то, као што се може видети у 31. и 32. такту, у свим гласовима истовремено, да се повежу најјава умирања у непосредној будућности и умирање у садашњости. Паузе поново прекидају звучни ток, пошто субјект поново и упорно уздише. Изразито супротстављање краћих „црних” и дужих „белих” нота, за субјектов индиректан исказ *кад бих само могао да кажем* и директан исказ *умирем, живојће мој* (пример 6), поентира завршни амбигвитет смрти, осветљавајући умирање на метонимијски начин као љубавну екстазу. Претходно припремана вишеструким поентирањима на тону $\bar{e}^2$ кључних телесних промена лирског субјекта у чину љубавног умирања (на речи *умрећу, ahi, ohime, свейлоси, без њаса, о, умирем*), тада управо реч *vita* (*живојће*) доноси кулминацију са поновним достизањем највишег тона у композицији, a^2 , у највишем гласу и у целој ноти, чиме се успоставља музичка веза љубавног уодношавања између ‘убиственог’ погледа женског Ти и љубавне екстазе мушког Ја.

Посредством ових нарочитих тонских, текстуралних, кинетичких и ритмичких веза у широком поетско-музичком луку, Ђезуалдо нам открива да у оној мери у којој *Eros* лако може да буде первертиран (лат. *pervertere*: преврнути, изопачити, искварити – у смислу љубавне болести, лудила) у меланхоличном подручју *Thanatosa*, у истој мери и *Thanatos* може бити инвертиран (лат. *invertere*: преокренути, обрнути у супротност – у смислу смр-

ти у живот) у подручју љубавне екстазе свог митског брата. Ренесансни епохални циљ тропирања меланхолије у једнако великом корпусу *madrigali erotici* било је исцеђење од ове, како су је називали, болести века.

Пример 6: К. Ђезуалдо, *Ecco, morirò dunque (Seconda Parte)*, т. 35–39.

35

"Mo - ro, mia vi - - ta",

Se al-men po-tes-si dir: "Mo - ro, mia vi - - ta",

Se al-men po-tes-si dir: "Mo - ro mia vi - - ta",

Se al-men po-tes-si dir: "Mo - ro, mia vi - - ta",

Se al-men po-tes-si dir: "Mo - ro, mia vi - - ta",

Литература

- Ammann, Peter, Music and melancholy: Marsilio Ficino's archetypal music therapy, *Journal of Analytical Psychology*, Vol. 43 (1998), 571–588.
- Kimmel, William, The Phrygian Inflection and the Appearances of Death in Music, *College Music Symposium*, Vol. 20, No. 2 (1980), 42–76.
- Medić, Milena, From Pain to Pleasure: Troping of the Elegy in the Renaissance Italian Madrigal, *Musicology*, No. 22 (2017), 151–175.
- Watkins, Glenn, *Gesualdo. The Man and His Music* (London: Oxford University Press, 1973).

