

Павле Пауновић

## Меланхолични патос и фригијска инфлексија у мадригалу *Проли Смрѝ (Sparge la Morte)* Карла Ђезуалда

**Сажетак:** У раду се полази од чињенице о свеприсутности меланхоличног топоса и патоса у позноренесансној уметничкој пракси шеснаестог века. Мадригал *Проли Смрѝ (Sparge la Morte)* Карла Ђезуалда на парадигматичан начин, помоћу крајње специфичне конфигурације мелодијско-интервалских, ритмичких, регистарских, текстуалних и синтаксичких поступака, репрезентује и изражава садржајни, семантички и афективан слој песме. Та конфигурација, позната под именом фригијска инфлексија, на трансстилистички начин је у разним епохама и композиторским поетикама повезивана са естетиком и семантиком смрти. Посматрана кроз призму музичко-теоријског гледишта позне ренесансе о модалном етосу, она доприноси тумачењу Ђезуалдове композиције у светлу корпуса *madrigali melancholici*.

**Кључне речи:** Карло Ђезуалдо, меланхолија, фригијска инфлексија, модални етос, семантика смрти.

Према речима музиколога Дорис Зилбер (Doris Silbert), „од свих расположења људског духа, оно које је било најближе повезано са музиком јесте меланхолија”.<sup>1</sup> Она даље каже да је „још од античких дана музика била прихватана и као узрок и као исцељење меланхолије, било као пролазног расположења било као лудила, и у шеснаестом веку испитујући сваки извор за проучавање људског духа, уметници, философи, научници и педагози поново су обратили пажњу на моћ музике да развесели ожалошћено срце”.<sup>2</sup> Топика и патос меланхолије је свеприсутан у уметничкој пракси ренесансног шеснаестог века захваљујући новом оживљавању лирског песништва Франческа Петрарке (Francesco Petrarca, 1304–1374), укоренењеног у августиновској и боетијевској институцији исповести и хришћанском концепту ацидије. Ово оживљавање дугује утицају књижевног теоретичара Пјетра Бемба (Pietro Bembo, 1470–1547). У италијанској композиторској пракси мадригала, посебно у позном шеснаестом веку, можемо пратити бројне примере репрезентације патоса меланхолије. Мадригал *Проли Смрѝ (Sparge la Morte)* Карла Ђезуалда (Carlo Gesualdo da Venosa, 1566–1613), објављен је на самом заласку шеснаестог века, тачније 1596. године, у његовој Четвртој књизи мадригала (*Il quattro libro di madrigali*). Ако узмемо у обзир Монтевердијево (Claudio Monteverdi, 1567–1643) објашњење промењеног односа између музике и поезије потеклог још од Чипријана де Рореа (Cipriano de Rore, 1515/1516–1566), у смислу да поетски предлошак постаје водич музичке експресивности и, исто тако, да Монтеверди међу модерне композиторе наводи такође и Ђезуалда, онда мадригал *Проли Смрѝ* свакако треба сагледавати у контексту принципа друге праксе (*la seconda prattica*), пре свега у погледу на третман дисонанце и хроматизма. У аналитичком фокусу овог рада биће стога начини на које Ђезуалдова концепција музике означава меланхоличан патос поетског предлошка. Ти начини су интервалско-мелодијски, ритмички, текстуални, регистарски и синтаксички. С тим у вези, топос и патос меланхолије имали су у позноре-

\* 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.

<sup>1</sup> Doris Silbert, *Melancholy and Music in the Renaissance, Notes*, Vol. 4, No. 4 (1974), 413.

<sup>2</sup> Исто.

несансној мадригалској музици материјализацију у специфичној конфигурацији композиционих поступака које је музиколог Вилијам Кимел (William Kimmel) назвао фригијска инфлексција, повезујући је, трансстилистички, са естетиком и семантиком смрти.<sup>3</sup>

У основи песничке визије анонимног песника, чије је стихове Ђезуалдо музички поставио у свом мадригалу, јесте идеја смрти. У поетско-метричкој форми такозваног *cinquecento* мадригала, са типичним *capo verso* и парно римованим краћим (*settenari*) и дужим (*endecasyllaba*) стиховима (*AbbVVG*), песник развија крајње мрачан портрет свог господара у последњим, тешким тренуцима његовог живота.

Sparge de la Morte al mio signor nel viso  
tra squallidi pallori  
pietosissimi orrori;  
poi lo rimira e ne divien pietosa,  
geme, sospiri, e più ferir non osa.  
Ei, che temer la mira,  
inchina il capo, asconde il viso, e spira.

Проли Смрт на лице мога господара  
туробно бледило,  
најмучније страхоте;  
затим, пажљиво погледа и доживе милост,  
јецаје, уздахе, и да га још види не усуди се.  
А он, плашећи се намере,  
погну главу, сакри лице и издахну.

Почетна три стиха излажу слику непојмљивог ужаса на лицу господара: туробног бледила и најмучнијих страхота које је по њему пролила Смрт. Наредна два стиха доносе, међутим, промену, јер Смрт, пажљиво посматрајући човека у агонији јецаја и уздаха, *доживе милост* и не усуди се да га још више повреди, како се излаже у петом стиху. Занимљиво је да ову промену песник изражава опречним значењем двеју речи које имају исти корен, *pietosissimi* и *pietosa* (највећа мука и самилост). У последња два стиха, претходно успостављена антитеза између патоса *miseria* (несрећа, јад, беда) и *misericordia* (милосрђе, сажаљење) разрешава се ипак у корист првог, јер господар, плашећи се намере Смрти, *погну главу, сакри лице и издахну*, како је исказано у последња два стиха. Ђезуалдо прати смисаоно-граматичке поделе у песми и развија троделну концепцију форме, са делом *A* који обухвата прва три стиха и каденцира на финалису фригијског модуса, затим делом *B* који укључује два пододсека (један за стихове 4–5 са каденцом на *Г*е и други за стихове 6–7 са каденцом на субконфиналису *A*), при томе дословно понављајући у наставку део *B*, тако да се добија формална концепција *ABB*.

Значајно је указати на то да постоје различита тумачења стихова овог мадригала. Она се позиционирају на супротним крајевима интерпретативног спектра, од теолошког до еротолошког, и концептуално од *ѿанѿјоса* до *ероса*. На једном крају, према тумачењу Глена Воткинса (Glenn Watkins), реч *ѿосѿодар* (*signor*) треба да се схвати у духовном, хришћанском контексту као алузија на муке распетог Христа, што онда сврстава овај мадригал у категорију ренесанских *madrigali spirituali*. Овакву интерпретацију Воткинс поткрепљује објашњењем да је мадригал био намењен извођењу на Велики петак.<sup>4</sup> На супротном крају, Џозеф Ијан Ноулс (Joseph Ian Knowles) посматра ове стихове из перспективе ренесансне еротологије, а чин умирања као алузију на еротски чин, по чему онда

<sup>3</sup> William Kimmel, The Phrygian Inflection and the Appearances of Death in Music, *College Music Symposium*, Vol. 20, No. 2 (1980), 42–76.

<sup>4</sup> Glenn Watkins, *Gesualdo. The Man and His Music*, the second edition (Oxford: Clarendon Press, 1991), 553.

лирско Ја, говорећи о свом господару, мисли заправо на свог љубавника. У светлу тога, прва три стиха он тумачи као иницијацију у еротски чин, наредна два као пролонгацију и, коначно, последња два стиха, са епицентром у уздаху (*spira*), као завршетак еротског чина,<sup>5</sup> што онда сврстава ову песму у категорију ренесансних *madrigali erotici*. Насупрот овим екстремним тумачењима, мој приступ је обликован изворним ренесансним гледиштем неоплатоничког филозофа, Марсилија Фичина (Marsilio Ficino, 1433–1499), о меланхолији, и исто тако изворним гледиштем ренесансних музичких теоретичара о модалном етосу. Мој циљ је препознавање ефекта ренесансног принципа стилског декорума између меланхоличног патоса и фригијског модалног етоса, што овај мадригал сврстава у категорију *madrigali melancholici*.

Ђезуалдо смешта своју музику у подручје фригијског модуса у *cantus durus*, дакле, са финалисом *mi*. У ренесансној музичкој теорији позног шеснаестог века, опште је познат ламентозни карактер фригијског модуса. Тако је Пјетро Понтио (Pietro Pontio, 1532–1596) у својој књизи (*Ragionamento di musica*, 1588) писао управо о томе да би „композитори требало брижљиво да бирају модус у складу са речима, то јест, уколико су речи тужне, да изабере тужан модус”,<sup>6</sup> сугеришући тако, у духу античког наслеђа, да модуси испољавају карактеристичан етос или карактер. Тек Царлино (Giuseffo Zarlino, 1517–1590) у *Образовању хармоније* (*Le Istitutioni harmoniche*, 1558) експлицитно доводи карактер фригијског модуса у везу са тужним речима, када каже да су за овај модус „музички практичари рекли да је чудесно прикладан ламентозним речима или темама које садрже тугу или молитвену ламентацију, као што су питања љубави, и речима које изражавају тромост, тишину, спокој, обману, оцрњивање”.<sup>7</sup> И даље, да је овај модус „тужнији од првог, нарочито када протиче у покрету супротном првом, речју, наниже и у лаганом темпу”.<sup>8</sup> Јоханес Нуцијус (Johannes Nucius, 1556–1620) још увек на почетку седамнаестог века, у свом спису *Музичка њоеџика* (*Musices poeticae*, 1613) указује да је „овај модус тужан и оплакујући и најприкладнији за ламенте”.<sup>9</sup> Још касније у седамнаестом веку, Јохан Андреас Хербст (Johann Andreas Herbst, 1588–1666) у свом теоријском делу *Музичка њоеџика* (*Musica Poetica*, 1643) истиче да је „овај модус по природи безнадежан, јадан, понизан и инклинира ка плакању, јер његова природа изражава тужан плач и предане ламентације”.<sup>10</sup>

Чини се, ипак, да је тек савремени музиколог Вилијам Кимел продубио и уобличио гледиште о вези карактера фригијског модуса са афектом туге и ламентацијама. У свом познатом чланку, он је сковао израз *фригијска инфлексija* да укаже на

кластер мелодијских, хармонских и структуралних конфигурација, које, појединачно или у комбинацији, производе музичке гестове које су композитори универзално прихватили, барем у периоду тоналне и прототоналне музике, као повољне и одговарајуће гестове у контексту смрти: смрти као онтолошке силе, смрти као чињенице или догађаја (физичког, ритуалног,

<sup>5</sup> Joseph Ian Knowles, *Eroticism in Gesualdo's Madrigal Sparge la Morte*, *The Musicology Review*, issue 8 (2013), 20–37.

<sup>6</sup> Наведено према: Ann Smith, *The Performance of 16th-Century Music* (Oxford: Oxford University Press, 2011), 183.

<sup>7</sup> Исто, 170.

<sup>8</sup> Исто, 189.

<sup>9</sup> Исто.

<sup>10</sup> Исто, 191.

симболичког, психолошког) или смрти као егзистенцијалног проблема – морати да се умре, плашити се смрти или чезнути за њом, патити због смрти или искусити смрт, итд.<sup>11</sup>

Овај аутор даље образлаже да појам *фригијски* користи мислећи на карактеристичан тетраход одликован покретом два цела степена и завршним полустепеном *фа-ми*, односно да је фригијски тетраход основна форма испољавања *фригијске инфлексције*.<sup>12</sup>

Управо, како Кимел прецизира, дистинктивна позиција и висок енергетски напон завршног дисонантног полустепена *фа-ми*, као мелодијског геста и као места фригијске инфлексције, одлучујући су у креирању „непогрешивог осећаја делимичног или крајњег повратка, терминације или финалитета”.<sup>13</sup> Конфигурација фригијске инфлексције у Ђезуалдовом мадригалу *Проли Смрћ*, не само у погледу избора модуса, већ и мелодијских, ритмичких, хармонских, текстуалних, регистарских поступака, развија у музици и помоћу музике танатолошку оријентацију стихова. Поред тога, важно је увидети и садејство ове конфигурације са цртама високог стила, *stile grave*, испољеним у техници *note longe*, као и перфекцијама тонова помоћу акцидентала што је одлика *musica ficta* и *genus chromaticum*.

Ако сагледамо мелодијски и регистарски опсег првог дела мадригала (тактови 1-18), чија су три стиха обједињена у један граматички период, приметимо да Ђезуалдо гради степенасту сукцесију музичких фраза са тенденцијом општег постепеног спуштања од тона конфиналиса (*си*) до тона финалиса (*ми*) у деоници канта. Како сваки следећи стих/фраза, односно песничка слика, показује мрачнију и тежу атмосферу (проливена смрт на лицу, туробно бледило, најмучније страхоте), Ђезуалдо посеже за премештањем хексахорда од тврдог (*hexachordum durum*, *сол-ла-си-го-ре-ми*) за први стих према меканом (*hexachordum mollis*, *фа-сол-ла-си-го-ре*) за трећи стих. Иако раздвојени паузама и заокружени каденцама, ови стихови су ипак на специфичан начин повезани, с једне стране, техником тонског надовезивања (наредни стих почиње тоном којим је претходни завршио), а с друге, доминирајућом карактеристиком дугих нота *stile grave* и нарочитим гестовима фригијске инфлексције. У првом стиху/фрази, бас се креће на дисјунктиван начин, захватајући, као граничне тонове фразе, тонове непотпуног фригијског тетрахода (*ми...го-си*) пошто изостаје тон *ге*, и каденцирајући помоћу фригијске клаузуле на тону конфиналиса *го-си*. Кретање осталих гласова, унутар хоморитмичке хомофоне текстуре овог стиха/фразе, вишесмерно је и разноврсно у поступности или скоковитости, као да је Ђезуалдо желео да ширење смрти на све стране по господаревом лицу репрезентује ширењем гласова по звучном простору. У другом стиху/фрази, који почиње карактеристичним, експресивним силазним скоком квинте према тону финалиса (*си-ми*) у канту, Ђезуалдо надомешта изостанак тона *ре* у претходном стиху/фрази, позиционирајући га сада као каденцирајући тон. Према томе, држећи тај тон у каденци у трајању две половине, композитор спроводи инверзију узлазног хроматског полустепена *еф-фис* у басу на речи *смрћ* (*morte*), из претходног стиха/фразе, у силазни хроматски полустепен *фис-еф* у канту на речи бледило (*pallori*). У трећем стиху/фрази, Ђезуалдо мења вокални стил у правцу хоморитмичке и монотонске декламације са опором (*durus*) звучношћу на *де*, као

<sup>11</sup> William Kimmel, *The Phrygian Inflection*, 44.

<sup>12</sup> Исто.

<sup>13</sup> Исто, 46.

тачком највећег удаљења од иницијалне мекше (*mollis*) хармоније, и завршава овај стих/фразу плагалном каденцом на финалису *E* (прилог, тактови 1-18).

Наредна два дужа стиха, где Смрт показује своју самилост према господару у агонији, заснивају други део мадригала у концепцији три издиференцирана пододсека (прилог, тактови 19-45). Ироничан обрт, са променом емоције, у четвртом стиху/фрази условљава контраст у погледу на ритам, који је сада оживљен у краћим нотним вредностима, затим интензивирани мелодијску кинетику, која је сада узлазна (*anabasis*) те ослобађање петогласне текстуре на четири гласа без *grave* гласова, баса или тенора, још дубље, промену хексахорда у природни (*hechacordum naturale, go-re-mi-fa-sol-la*), а модуса у лидијски у *canuts durus*. Музички теоретичари, од Франкина Гафурија (Franchinus Gaffurius, 1451-1522; *De harmonia*, 1518) преко Глареана (Heinrichus Glareanus, 1488-1563; *Dodecachordon*, 1547) до Царлина и касније, сложни су у ставу да је овај модус - због веселог или, како често наводе, „јовијалног” карактера, мислећи на значењски комплекс митског Зевса/Јупитера - прикладан за оживљавање очајних, развеселавање тужних, утешивање повређених, јер ослобађа душу од немира, пружајући ужитак.<sup>14</sup> Међутим, када у наредном, петом стиху, то јест, његовом полустиху, излаже све оно што провоцира самилост Смрти (јецаји, уздаси), Ђезуалдо тренутно мења текстуру свдећи је на два доња, *grave* гласа, која су у претходном сегменту била изостављена у силазним паралелним терцама, додајући им у наредна два такта хармонску допуну алта како би од терци изградио афективне задржице за јецаје и уздахе. У исто време са алтом, у басу започиње узлазну хроматску линију, заправо афективну мелодијску фигуру познату као *passus duriusculus*, завршавајући ову фразу на *ge*, поново на редукован начин, са терцом *re-fis* у два тенора. Ђезуалдо понавља ову фразу на варирани начин, заоштравајући је афективно уз већ чут хроматски сукоб *fis-ef*, сада између два тенора на крају једне и почетку наредне фразе. Транспонујући фразу наниже, са *go* на *de*, композитор шири текстуру на четвороглас, унутар којег алт и тенор 2 преузимају хроматску линију баса из претходне фразе, излажући је у паралелизмима сексти и каденцирајући на конфиналису *Ha* у оквиру *clausula dissecta*. Конвенционалност звучне слике уздаха са силазним дисонантним задржицама и хроматиком очигледна је, као и јукстапозиција природног и тврдог хексахорда. Други полустих, који, почињући везником *и* излаже устукнуће Смрти пред даљим повређивањем господара, разрешава конфиналис *Ha* у финалис *E* и враћа назад још живљи ритам, брзу имитацију, брз хармонски ритам и обиље акциденталних тонова. Општи силазни след квинти творе почетни и завршни тонови ове фразе која се понавља: *ми-ла, ре-сол*. Читав овај, пети по реду стих, са своја два полустиха, од почетка до краја артикулише кардиналне тонове тврдог хексахорда: *сол-ла-си-го-ре-ми* (прилог, тактови 19-44).

Последња два, разрешујућа стиха, доносећи нови обрт збивања, када, упркос самилости Смрти, господар ипак испољи смртни страх и уздахне, враћају карактеристике *stile grave*, пре свега дуге ноте и силазне мелодијске покрете. Господарева зебња пред намером Смрти подвучена је хоморитмичком хомофоном декламацијом. Она попут флешбека враћа музику трећег стиха са сликом страхотних мука, али за хроматски полустепен навише, са *си*, на *си*. Њено заокружење помоћу *clausula dissecta* на *Фис* обележено је двоструком дисонантном, полустепенском задржицом *ре-цис* и *си-аис* (прилог, тактови 45-49).

<sup>14</sup> Upor. Ann Smith, *The Performance of 16th-Century Music*, 194-197.

За тренутак када господар погне главу, Ђезуалдо уводи оба фригијска тетрахорда у силазном кретању, прво доњи тетрахорд за дует доњих гласова (...*сол-фа-ми*), удвостручен у паралелним терцама (бас и тенор 2), а потом, на начин имитације, горњи тетрахорд за трио горњих гласова (*ми-ре-до-си*), утростручен у паралелним квинтама и терцама (тенор 1, алт, канто), све док у укупном звучању не произведу, на подлози држаног тона финалиса *E* у басу, низ силазних дисонантних задржица, остављајући на крају, као изолован, фригијски полустепен *го-си* у тенору 2 у оквиру *clausula dissecta*. Ова тензија разрешиће се у *Це* тек с почетком наредне подфразе, у којој *iocūdogar* сакри своје лице, да би се произвела нова тензија са двоструком дисонантном задржицом 7-#6 и 5-#4, која ће се коначно ослободити у транспонованој верзији ове подфразе која следи на *A*. Господарев смртни издах тражи код Ђезуалда нарочит експресиван гест и налази га у силазном скоку мале и велике сексте, или чак умањене кварте, а у контексту финалне плагалне каденце (прилог, тактови 50-66)

На крају, неопходно је истаћи чињеницу да је Карло Ђезуалдо сваки стих/фразу, чак полустих/полуфразу раздвајао паузом, производећи на тај начин синтаксичке прекиде. Употреба пауза није, међутим, сама себи циљ, већ се показује као моћно изражајно средство уздаха – као да је сваки стих један уздах и као да је читав мадригал један велики тежак уздах.

## Литература

- Kimmel, William, The Phrygian Inflection and the Appearances of Death in Music, *College Music Symposium*, Vol. 20, No. 2 (1980), 42-76.
- Knowels, Joseph Ian, Eroticism in Gesualdo's Madrigal *Sparge la Morte*, *The Musicology Review*, No. 8 (2013), 20-37.
- Silbert, Doris, Melancholy and Music in the Renaissance, *Notes*, Vol. 4, No. 4 (1947), 413-424.
- Smith, Ann, *The Performance of 16th-Century Music* (Oxford: Oxford University Press, 2011).
- Watkins, Glenn, *Gesualdo. The Man and His Music*, the second edition (Oxford: Clarendon Press, 1991).

Прилог: Карло Ђезуалдо, мадригал *Sparge la Morte*

5

Soprano 1  
Spar - ge la mor \_\_\_\_\_ te al mio Si - gnor nel vi - so

Alto 2  
Spar - ge la mor \_\_\_\_\_ te al mio Si - gnor nel vi - so

Tenor I 3  
Spar - ge la mor \_\_\_\_\_ te al mio \_\_\_\_\_ Si - gnor nel vi - so

Tenor II 4  
Spar - ge la mor \_\_\_\_\_ te al mio Si - gnor nel vi - so

Bass 5  
Spar - ge la mor \_\_\_\_\_ te al mio Si - gnor nel vi - so

9

Tra squa - li - di pal - lo - ri pie - to - sis \_\_\_\_\_ si - mi hor -

Tra squa - li - di pal - lo - ri pie - to - sis \_\_\_\_\_ si - mi hor

Tra squa - li - di pal - lo - ri pie - to - sis \_\_\_\_\_ si - mi hor

Tra squa - li - di pal - lo - ri pie - to - sis \_\_\_\_\_ si - mi hor

Tra squa - li - di pal - lo - ri pie - to - sis \_\_\_\_\_ si - mi hor

10 15

17

ro ri, Poi lo ri - mi - ra, poi lo ri - mi - ra e ne di - vien

ro ri, Poi lo ri - mi - ra, poi lo ri - mi - ra e ne di - vien

ro ri, Poi lo ri - mi - ra, e ne di - vien

ro ri, Poi lo ri - mi - ra, poi lo ri - mi - ra e ne di - vien

ro ri, poi lo ri - mi - ra e ne di - vien

20

## Прилог, наставак

25 30

pie - to- sa; Ge - me, so - spi - ra,

pie - to- sa; Ge - me, so - spi - ra,

pie - to- sa; Ge - me, so - spi - ra,

pie - to- sa, Ge - me, so - spi - ra,

pie - to- sa, Ge - me so - spi - ra,

33 35

Ge - me, so - spi - ra, fe - rir non o -

ge - me, so - spi - ra, e piu fe - rir non o -

e piu fe - rir non o - sa, fe - rir non o - sa,

ge - me, so - spi - ra, e piu - fe - rir non o -

ge - me, so - spi - ra, e piu fe - rir non o - sa,

40 45

sa, e piu fe - rir non o - sa. E - i, che te - mer - la

sa, e piu fe - rir non o - sa. E - i, che te - mer - la

e piu fe - rir non o - sa. E - i, che te - mer - la

sa, e piu fe - rir non o - sa. E - i, che te - mer - la

e piu fe - rir non o - sa. E - i, che te - mer - la



Прилог, наставак

50

48

mi - ra, In - chi - na il ca - po,

mi - ra, In - chi - na il ca - po,

mi - ra, In - chi - na il ca - po,

mi - ra, In - chi - na il ca - po,

mi - ra, In - chi - na il ca - po,

55 60

a - scon - de il vi - so,

a - scon - de il vi - so, a - scon - de il

a - scon - de il vi - so, a - scon - de il

a - scon - de il vi - so,

a scon - de il vi -

a scon - de il vi -

62 65

e spi - ra. ra, e spi - ra.

vi - so, e spi - ra, e spi - ra. ra.

vi - so, e spi - ra. ra.

so, e spi - ra, e spi - ra. ra, e spi - ra.

so, e spi - ra. e spi - ra.

