



УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

Катедра за клавир

Игор Дражевић

**Специфичности интерпретације француског
националног стила у делима Жана Филипа
Рамоа, Мориса Равела и Ерика Сатија**

Писани део докторског уметничког пројекта

Ментор: мр Александар Шандоров, редовни професор

Коментор: др. Ана Стефановић, редовни професор за ужу научну
област Музикологија

Београд, 2021. година



UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE

FACULTY OF MUSIC

Piano Department

Igor Dražević

**The specifics of interpretation of French national
style in works by Jean Philippe Rameau, Maurice
Ravel and Erik Satie**

Doctoral Art Project

Menthor: Mmus Aleksandar Šandorov, Full professor of Piano

Co-menthor: PhD Ana Stefanović, Full professor of Musicology

Belgrade, year 2021.

Апстракт

Циљ писаног дела докторског уметничког пројекта јесте уметничка интерпретација композиција за клавијатурне инструменте (клавир и чембало) француских аутора Жана Филипа Рамоа (Jean-Philippe Rameau, 1683–1784), Мориса Равела (Maurice Ravel, 1875–1937) и Ерика Сатија (Eric Satie, 1866–1925). Одабрана су следећа дела: *Свита у ге дуру/ге молу* (*Suite en sol*) Рамоа, *Купренов гроб* (*Le Tombeau de Couperin*) Равела и *Гимнопедије* (*Gymnopédies*) Сатија, и то са намером да се прикаже утицај француског националног стила на стваралаштво ових француских композитора, без обзира на то што су они стварали у различитим епохама, у временском размаку од скоро два века. Наведене композиције представљају наравно и програм извођачког дела.

У оквиру писаног рада истражиће се специфичности интерпретације одабраних композиција, третман француског барокног наслеђа и третман програмности. Приказаће се утицај француског националног стила на стваралаштво поменутих француских композитора. Програм докторског уметничког пројекта биће сагледан у знатно ширем контексту, односно из неколико визура. Разматраће се историјски контекст у којима су Рамо, Равел и Сати деловали (друштвено-политичка дешавања, конституисање националног француског стила, француске музичке традиције и неокласицизма, као и форме свите и клавирских комада), као и стилски и естетичко-поетички контекст стваралаштва ових композитора. Аналитичком и интерпретативном анализом одабраних дела указаће се на њихову међусобну повезаност, историјско-стилске и естетичко-поетичке сличности и разлике. План интерпретације концертног дела докторског уметничког пројекта представиће се практично-извођачким методама интерпретације и креативним приступом музичком тексту.

У писаном раду докторског уметничког пројекта указаће се на значај и утицај француског националног стила на специфичност интерпретације *Свите у ге дуру/ге молу* Рамоа, *Купреновог гроба* Равела и *Гимнопедија* Ерика Сатија. У концертном делу докторског уметничког пројекта биће примењени и приказани резултати истраживања писаног рада.

Кључне речи: Жан Филип Рамо, Морис Равел, Ерик Сати, клавир, клавирска свита, француска музика, француски национални стил, интерпретација, анализа.

Abstract

The aim of this thesis as an integral part of the Doctoral Artistic Project is to exhibit the influence of the French national style in the works written for keyboard instruments: Piano and Harpsichord. Moreover, the thesis is examining the influence of the French national style on the works of composers Jean-Philippe Rameau, Maurice Ravel and Eric Satie by analysing the musical masterpieces written by these composers. The selected works for this purposes are: *Suite en sol* by Jean-Philippe Rameau, *Le Tombeau de Couperin* by Maurice Ravel and *Gymnopédies* by Eric Satie. The choice of the works is based on the hypothesis that regardless of the fact that the works were written in a different musical epochs, in a time span of nearly two centuries, a strong influence and a presence of French national style is rather notable; and that by using these works the author will be able to portray and elaborate on these influences. The mentioned works are forming the recital program of the author's Doctoral artistic project.

The thesis will examine the interpretational specifics of the chosen works, the treatment of the French baroque inheritance and the treatment of programmatic musical approach. The scope of the analyses is to research and analyse the different aspects of historical context of a particular epoch during which Rameau, Ravel and Satie were acting artistically: social and geo-political aspects, the creation and establishment of the French national style and musical tradition, the creation and establishment of neo-classicism, the creation and establishment of the suite and piano pieces as a musical structural form. With the analytical approach and interpretational artistic research the author is aiming to establish the relation between the works and composers; historical, stylistic, estetical and poetical similarities and difference by using the French national style as a foundation.

The performance of the practical part of the Doctoral Artistic Project is based on the practical-interpretational musical techniques and creative approach to the musical text were the results of this thesis are used as a starting point and inspiration for the interpretation of the *Suite en sol* by Jean-Philippe Rameau, *Le tombeau de Couperin* by Maurice Ravel and *Gymnopédies* by Eric Satie.

Keywords: Jean-Philippe Rameau, Maurice Ravel, Eric Satie, piano, piano suite, French national style, interpretation, analysis.

САДРЖАЈ

1. Увод	1
2. Француска музика од XVIII до првих деценија XX века – историјска визура	2
2.1. Друштвено-политички контекст Француске	2
2.2. Стварање националног француског стила, француске музичке традиције и појава неокласицизма у француској музици	3
2.3. Осврт на форму свите и клавирских комада	7
3. Стилски и естетичко-поетички контекст Рамоовог, Равеловог и Сатијевог стваралаштва	13
3.1. Жан Филип Рамо	13
3.2. Ерик Сати и Морис Равел	16
4. Специфичности интерпретације	28
4.1. Жан Филип Рамо: <i>Свита у Ге дуру/ге молу</i>	28
4.2. Морис Равел: <i>Купренов гроб</i>	38
4.3. Ерик Сати: <i>Гимнопедије</i>	60
5. Закључак	66
6. Литература	68
7. Биографија уметника	71

1. УВОД

Предмет овог докторског уметничког пројекта чине одабрана дела за клавир француских композитора Жана Филипа Рамоа (Jean-Philippe Rameau, 1683–1784), Мориса Равела (Maurice Ravel, 1875–1937) и Ерика Сатија (Eric Satie, 1866–1925). Реч је о Рамоовој *Свити у ге дуру/ге молу*, Равеловој свити *Купренов гроби* Сатијевим *Гимнопедијама*. У оквиру писаног рада, истражиће се специфичности интерпретације наведених композиција, третман француског барокног наслеђа и третман програмности.

Писани део докторског уметничког пројекта под називом *Специфичности интерпретације француског националног стила у делима Жана Филипа Рамоа, Мориса Равела и Ерика Сатија* конципиран је у три поглавља и закључком. У првом поглављу је стваралаштво ових француских композитора сагледано из шире историјске визуре: разматрају се друштвено-политички контекст Француске, стварање националног француског стила, француске музичке традиције и појава неокласицизма, као и форма свите и клавирских комада у француској музици од XVIII до првих деценија XX века. Друго поглавље обухвата стилски и естетичко-поетички контекст Рамоовог, те Равеловог и Сатијевог стваралаштва. Треће, централно поглавље рада се односи на специфичности интерпретације одабраног програма докторског уметничког пројекта и у њему су изложени музичка интерпретација и креативни приступ музичком тексту, са циљем да се што јасније представи план интерпретације композиција. У овом делу рада разматра се свака композиција посебно у засебним потпоглављима и приказују конкретна извођачка решења. Најзад, у закључку су сумирани резултати целокупног истраживања и интерпретације одабраних композиција француских аутора.

2. ФРАНЦУСКА МУЗИКА ОД XVIII ВЕКА ДО ПРВИХ ДЕЦЕНИЈА XX ВЕКА – ИСТОРИЈСКА ВИЗУРА

2.1. Друштвено-политички контекст Француске

Француска је у XVIII веку била јака централистичка држава. Тип централистичке владавине познат као апсолутистичка монархија, који је успоставио Луј XIV током своје вишедеценијске владавине (1643–1715), и који су следили Луј XV (краљ Француске и Наваре у периоду 1715–1774) и Луј XVI (краљ Француске од 1774. до 1792. године), одржао се до 1789. године Француске буржоаске револуције.

Период од краја XVIII века до првих деценија XX века обележен је бурним друштвено-политичким животом у Француској. Проглашење Прве републике 1792. године уз паролу „Слобода, једнакост, братство“, што је била крилатица Француске револуције, изневерено је, потом, успостављењем Првог царства Наполеона Бонапарте (крунисао се 1804. године), који је својим великим ратним освајањима задобио бројне непријатеље како на међународном плану (Русија, Аустрија, Пруска и Енглеска) тако и унутар Француске, у лику Луја XVIII (краљ Француске, 1814–1824) и Шарла X (краљ Француске и Наваре, 1824–1830), који су настојали да поврате стари феудални поредак. Тежња ка повратку старог режима узроковала је и нове револуције (Јулска револуција 1830. и Фебруарска револуција 1848) и успостављање Друге републике (1848–1852), чији је председник био Луј-Наполеон Бонапарта, који се потом крунисао за цара Другог царства 1852. године, којим је владао до 1870, године пораза у Француско-пруском рату и проглашења Треће републике (1870–1940). Период Треће републике био је период нове револуције (Комуна, 1871), смене влада и министарских кабинета, таласа анархизма, политичких атентата и афера (Вилсонова афера са одликовањима, панамска афера и Драјфусова афера), те идеолошке поларизације изазване порастом национализма и антисемитизма (у време Драјфусове афере) – која је резултирала све наглашенијом разликом између друштвених класа и економским сукобима, као и нових колонијалних освајања¹ и сукоба и ривалства између Француске и Немачке, који се разрешио тек у Првом светском рату.²

¹Како наводи Тијана Поповић-Млађеновић, крајем XIX и почетком XX века француско колонијално царство је обухватало Алжир и Тунис, Сенегал, Француску Гвинеју, Горњу Волту, Конго, Обалу слоноваче, Дахомеј, део Сомалије, Мадагаскар, Коморска острва у Африци; у Азији је формирала Индокинеску Унију (Кошиншин, Анам, Тонкин и Камбоџа); године 1912. добила је протекторат над

Живот целе француске нације био је Великим ратом из темеља и за дуго уздрман. Са једне стране, осећање апсурдности људског живота и света, разочарење и скептицизам, и уопште несигурности и немира, били су у то време честа појава, као што је, са друге стране, широко била распрострањена необуздана жеља за разонодом и уживањем, за пустиловинама, односно забором, карактеристична за време катаклизми.³

2.2. Стварање националног француског стила, француске музичке традиције и појава неокласицизма у француској музици

Имајући у виду политичка и друштвена дешавања у којима су стварали Жан Филипп Рамо, Ерик Сати и Морис Равел можемо констатовати да су она имала великог утицаја на њихово стваралаштво. Апсолутистичка владавина Луја XIV је један од најзначајнијих разлога због којег су француски композитори током читавог XVII века неговали француски национални стил. Луј XIV се за време свог дуготрајног боравка на престолу трудио да Француску изгради као водећу земљу Европе, у свим областима, те је и уметност, тиме и музика, била под утицајем националне политике.⁴

Француско барокно музичко стваралаштво је успешно одолевало утицајима страних земаља, изграђујући особен француски стил како на пољу музичко-сценског стварања тако и на пољу инструменталне музике.⁵ На музичко-сценском подручју, Француска је од почетка XVII века имала своје специфичне сценске форме као што су дворски балет (*ballet de cour*) негован на двору (у чијем су извођењу учествовали принчеви и сам краљ), балет маскарade (*ballets mascarades*) и мелодрамски балет (*ballet*

Мароком, а као прекоморске департмане поседовала је Мартиник и Гвадалуп. Године 1914. француске колоније су бројале преко 55 милиона становника, док целокупна Француска није имала више од 44 милиона. С тим у вези, ауторка каже да је „колонијална експанзија, заснована на принципу минималног улагања и максималне користи, започињала насиљем и пљачком, а завршавала различитим злоупотребама и немилосрдном експлоатацијом. Приватне компаније и акционарска друштва, која су се позивала на војничку равнотежу западних сила и моралну обавезу 'ширења културе', утврђивали су позиције метрополе у међународној расподели интересних сфера.“ Тијана Поповић-Млађеновић: *Клод Дебиси и његово доба. Од „Змаја из Алке“ до „Заљубљеног фауна“*, Београд, Музичка омладина Србије, 2008, 10–11.

²Тијана Поповић-Млађеновић: нав. дело, 3, 5, 7–8, 10.

³Тијана Поповић-Млађеновић, нав. дело, 12–13.

⁴Видети: Claude V. Palisca: *Barokna glazba*, prev. s engleskog Stanislav Tuskar, Zagreb, Hrvatsko muzikološko društvo, 2005, 168; James R Anthony: *French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau*, London, B. T. Basford Ltd., 1978, 9–10; Nataša Zečević: „Francuska muzika za čembalo sedamnaestog i prve polovine osamnaestog veka: stilske konstante i razvoj stila“, seminarski rad pisan pod mentorstvom dr Ane Stefanović (u rukopisu), Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2013, 1.

⁵Claude V. Palisca: нав. дело, 168.

mélodramatiques) који су извођени у палатама и салонима имућнијих грађана.⁶ Из тог разлога опера је најпре виђена као италијански производ и у Француској се одомаћила тек када ју је двор прихватио око средине XVII века. При томе, Французи су ипак створили специфично француске типове опере за које су карактеристичне балетске нумере (музичку трагедију/*tragédie en musique* и оперу-балет).⁷

Специфичан правац развоја имала је и француска инструментална музика истог времена, а о развоју клавсенске музике биће више речи касније. На овом месту истакли бисмо да се уопштено тенденција неговања специфично националног француског музичког стила и француске музичке традиције продужила до средине XVIII века, у време Рамоовог стваралаштва, па и касније. Колико је национални менталитет Француза био снажан говори довољно чињеница да је током XVIII века француска музичка јавност у више прилика била оштро сукобљена око прихватања/неприхватања страних, нарочито италијанских утицаја: познати су сукоб „лилиста“ (поклоника Лилијеве традиције који су сматрали да је Рамо превише под италијанским утицајем) и „рамиста“ (Рамоових присталица) тридесетих година, затим око средине четрдесетих година сличан, можда и још заоштренији, сукоб између „буфониста“ (заступника француске комичне опере) и „антибуфониста“ (противника комичне опере који су је видели такође као страни производ, због чега је француска комична опера морала имати посебну физиономију како би се разликовала од италијанске опере буфо), те у другој половини седамдесетих година сукоб између „глукиста“ (присталица Глукове реформе опере) и „пичиниста“ (поборника опере Никола Пичинија).⁸

Француска музика је од појаве Глука (пореклом Немац), односно смрти Рамоа, готово један век све до Дебисија била „у рукама удомаћених странаца“.⁹ Од око средине XVIII века на даље француска музика ипак прихвата облике италијанске и немачке инструменталне музике (сонату, концерт, симфонију), а отвореност ка „страним утицајима“ испољава нарочито током XIX века: у првој трећини века изводе се Бетовенове симфоније и дела Вебера и Шуберта, а у другој половини века Вагнерове музичке драме. Велики значај за даљи развој имала је и делатност странаца у Паризу, као што су Росини и Мајербер у опери, Офенбах у оперети, а у концертном животу Паганини, Шопен и Лист, који уносе у француску нове изражајне елементе.¹⁰

⁶Упор.: James R. Anthony: "Ballet de Cour", *Grove Dictionary of Music and Musicians* (3rd edition).

⁷Упор.: James R. Anthony: нав. дело.

⁸Упор.: Elisabeth Cook: "Paris", *Grove Dictionary of Music and Musicians* (3rd edition).

⁹Упор.: John Trevitt, Guy Gosselin: "Paris", *Grove Dictionary of Music and Musicians* (3rd edition).

¹⁰Упор.: John Trevitt, Guy Gosselin: нав. дело.

То је међутим изнова подстакло интересовање за национално, које је додатно интензивирано поменутиим политичким дешавањима – поразом Француза у Француско-пруском рату и последицама Париске комуне из 1871. године, и које заправо представља импулс за настанак неокласицизма. Потписивање мировног уговора, наиме, изазавало је најпре револт интелектуалаца и народа и утицало на јачање националне свести, што се потом рефлектовало и на културном, односно музичком плану. Целокупан период *fin-de-siècle*-a¹¹ био је обележен покушајима опоравка и потрагом за француским путем од пораза од Немаца до победе над Немцима и, у складу са тим, питањима о „правој“, „чистој“ француској уметности, а тиме и музици.¹² Одатле јача осећај за француску традицију и специфична својства француске музике – јасноћу, равнотежу, логику и одмереност, интерес за изворну француску народну музику, што је крајем века довело до истраживања и објављивања старих народних песама.¹³ У обнови француске музике битну улогу су имале и образовне и концертне институције као што су рецимо Париски конзерваторијум (основан 1895, који од 1831. године носи назив Национални конзерваторијум музике) и нарочито Национално друштво за музику које је 1871. године основала група француских музичара под геслом *Ars gallica* (галска уметност), са политичком националном потком, како би подстицала стварање нових француских дела и омогућила њихово извођење.¹⁴

Надаље, у годинама непосредно пре Великог рата и нарочито у ратном периоду национална идеологија је била усмерена на теме „поновног буђења“, „оздрављења“, „опоравка“ и „позива на ред“, односно „повратка“ на богату и славну француску прошлост, али и на „замисао да ће рат заправо Француској донети давно прижељкивано прочишћење“, што значи и прочишћење француској уметности „која ће обновити старе вредности и очистити се од страних утицаја“.¹⁵ Питања „поновног буђења“ и „опоравка“ француског друштва, његове културе и уметности била су подстакнута и чињеницом да је Париз још крајем XIX века постао један од водећих космополитских и мутикултуралних центара у којем је цветала једна нова и уносна

¹¹*Fin de siècle* према Далхаусу, захвата период од Велике светске изложбе у Паризу 1889. године, односно Малерове *Прве симфоније* и Штраусовог *Дон Жуана*, до 1924. године, односно Шенберговог *Дувачког квинтета оп. 26*. Овај период Далхаус назива још и *die Moderne*. Упор. Karl Dalhaus: „Moderna kao glazbenopovijesna epoha“, *Glazba 19. stoljeća*, Zagreb, Hrvatsko muzikološko društvo, 2007, 327–334.

¹²Barbara L. Kelly: „History and homage“, in: Deborah Mawer (ed.), *The Cambridge Companion to Ravel*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, 15.

¹³Vesna Mikić: *Lica srpske muzike – neoklasicizam*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2009, 26–27.

¹⁴Упор.: Jann Pasler: "Paris", *Grove Dictionary of Music and Musicians* (3rd edition).

¹⁵Упор.: Jann Pasler: нав. дело.

¹⁶Vesna Mikić: нав. дело, 31, 32.

индустрија – индустрија забаве. То је по избијању рата виђено као опасност за Француску која је утонула у декаденцију, разврат, деменцију, дубоки сан које је проузроковала њена отвореност за стране утицаје и претерана склоност Француза уживању.¹⁶

У оквиру националистичког, а потом и уметничких дискурса током рата, према увиду Весне Микић, друга важна тема била је класицизам и то као, како ауторка наглашава, „део националне пропаганде у процесу самоидентификације заснованом на супротстављању немачкој култури“.¹⁷ Французи су немачку културу интерпретирали као продукт средњовековног мистицизма, а сопствену као продукт антике. Промовисали су се као директни наследници античке/латинске културе. У том смислу, Весна Микић наводи следеће:

„формулације чисте и праве француске уметности, засноване на историји те 'велике' нације, наследнице античких/латинских вредности, у 'културном рату' са варварима и Хунима, попримиле су различите видове (макар онолико њих колико је правих 'историја' постојало) у репертоарској политици, школским програмима, музичком издаваштву, музичкој критици и стваралаштву“.¹⁸

У суштини, тим путем је дошло до „поновног буђења“, „обнове“ стваралаштва француских клавсениста (пре свих Купрена и Рамоа), француске опере XVIII века, као и француских ренесансних мајстора, те компоновања савремених дела „у старом стилу“.¹⁹

Не чуди стога што је колевка неокласицизма управо Француска у којој се испољава као доминантна стилска формација или стилска тенденција ка „оживљавању“ (класичне) прошлости/традиције у међуратном периоду.²⁰ Будући ипак на шири друштвено-политички и идеолошки контекст у којем је настао, Весна Микић сматра да неокласицизам треба видети и „као средство/полигон/платформу за конституисање и промоцију различитих идеолошких, [...] културно-политичких ставова, програма и

¹⁶Исто, 30–31.

¹⁷Исто, 34. Будући да се Весна Микић детљаније бавила друштвено-политичким, па и идеолошким контекстом настанка неокласицизма, који је важан за проблем којим се овде бавимо – сагледавања француског неокласицизма као једног вида манифестације француског националног стила уопште, односно специфичног вида остварења континуитета француске традиције – у даљем тексту ослонићемо се на неке резултате ауторкиног истраживања.

¹⁸Vesna Mikić: нав. дело, 38.

¹⁹Упор.: Vesna Mikić: нав. дело, 45.

²⁰Упор.: Arnold Whittall: "Neo-classicism", *Grove Dictionary of Music and Musicians* (3rd edition); Vesna Mikić: нав. дело, 25.

замисли које су могле бити у складу или у супротности са 'владајућом' идеологијом.²¹ У том смислу важну улогу је имао Жан Кокто²² који је допринео конституисању неокласицизма у Француској. Кокто је, поред осталог, у свом манифесту *Петар и Арлекин: записи о музици* (*Le Coq et Harlequin: Notes autour de la musique*, 1918) формулисао основе праве, нове француске музике, а то су ред, једноставност и класични узор попут Рамоа на које, према Коктоу, треба да се угледа француска музика.²³ Кокто такође промовише Ерика Сатија као оца нове француске музике „који нас учи највећој вредности нашег времена – једноставности“.²⁴

Имајући у виду укратко скициран контекст у којем је настао неокласицизам, није необично што се ова стилска тенденција у композиторском стваралаштву манифестовала на различите начине, заправо у различим појавним облицима и продуковала различите типове неокласицизма. Могло би се рећи да је неокласицизам један од највитаљнијих стилских праваца обележен богатом композиторском продукцијом и различитим појавним видовима, те да у својеврсном виду/видовима постоји чак и данас.²⁵ Јер, неокласицизам никада заправо није схватан као означитељ за праксу обраћања једино и искључиво техникама и формама бечке класике, већ „класичном“ у нормативном смислу, тј. као обраћање нормама класичног попут реда, склада, равнотеже, хармоније, без обзира на коришћени модел из прошлости, при чему се префикс „нео“ односи на редифиницију и ре-канонизацију класичних норми, тј. нови тип успостављања класичких норми.²⁶ У случају француских композитора, како је и поменуто, то је значило обраћање естетским идеалима и моделима француске музичке традиције (пре свега XVIII века), која је, како је такође претходно објашњено, имала сасвим специфичан правац развоја на свим пољима стварања. Тако, дугу традицију има и француска клавсенска музика која је развила специфичан тип свите и форму комада.

2.3. Осврт на форму свите и клавирских комада

Самостални развој инструменталне музике барока уопште започиње процватом музике за лауту, најпопуларнијег инструмента у Француској у првој половини XVII века. У том периоду настаје позната француска лаутистичка школа на челу са Денисом

²¹Vesna Mikić: нав. дело, 25–26.

²²Жан Кокто је био песник, драматург и један од најпознатијих француских филмских режисера.

²³Детаљније о томе погледати: Vesna Mikić: нав. дело, 27, 32–37.

²⁴Vesna Mikić: нав. дело, 37.

²⁵Упор.: Arnold Whittall: нав. дело.

²⁶Упор.: Vesna Mikić: нав. дело, 16; такође упор.: Arnold Whittall: нав. дело.

Готјеом, која је потом утицала на развој специфичног француског клавсенског стила.²⁷ Лаутисти су најпре аранжирали музику дворских балета, који су заправо имали елементе који ће постати карактеристични за клавсенску музику – плесове груписане у низове или *suites* према различитом темпу (смењивали су се лагани и брзи плесови) и програмност (тонско сликање, подражавање цвркута птица, битке, лова, олује итд).²⁸ На основу плесова из дворских балета настајали су аранжмани за лауту конципирани у виду збирки комада. Комади су се заснивали на принципу варирања музичких целина, што се називало *doubler* („дуплирати“), при чему је варирани сегмент означавао као *double* (дубл).²⁹ Особена грађа лауте условила је специфичан лаутистички стил, тзв. *style brisé* – разломљени стил, који подразумева разложене акорде, односно арпеђирану текстуру.

Лаута је била омиљени инструмент аматера у Француској пре него што је клавсен преузео ту улогу у другој половини XVII века. Извођачи лауте и љубитељи музике за овај инструмент били су група „инсајдера“, честих посетилаца елегантних салона у којима се она изводила. Зато су комади за лауту неретко имали програмске називе „само за упућене“ попут иницијала одређеног имена, карактера и слично, а уколико би лаутиста преминуо за њега је компонован *tombeau* – надгробница, музички епифат.³⁰ Комади су компоновани у виду игара (алеманда, куранта, сарабанда, павана, жига) често са дублом, *tombeau*-а који је заправо такође био нека игра, те прелудијума или неког другог карактеристичног комада (карактерни/програмски комади).³¹

Аранжирањем музике/комада за лауту у суштини настао је клавсенски стил у другој половини XVII века,³² који је постао значајан за развој клавирске музике уопште. Клавсенисти су транскрибовали за клавсен омиљене комаде за лауту, преуевши форму и извођачки стил тих композиција, али су такође развили особен клавсенски стил препознатљив превенствено по бројним украсима, тиме и китњастој мелодији, која се при томе често заснива на пунктираним ритмовима.³³ Утемељитељ клавсенске школе је Жак Шампион де Шамбонјр код којег клавсен постаје виртуозни

²⁷Видети: James R. Anthony: "The Harpsichord", *French Baroque Music from Beaujoyeulx to Rameau*, London, 1978, 245; Nenad Vasić: „Specifičnosti čembalističkog stila baroka i razvoj muzike za čembalo u XVI i XVII veku“, *Barok i rokoko*, Zbornik radova studenata muzikologije, Roksanda Pejović (ur.), Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1985, 158.

²⁸Claude V. Palisca: нав. дело, 173.

²⁹Исто.

³⁰Исто, 176.

³¹Исто, 176, 178; James R. Anthony: нав. дело, 247.

³²Claude V. Palisca: нав. дело, 173–178.

³³Nenad Vasić: нав. дело, 158–159.

инструмент (ослободивши се пратеће улоге)³⁴ и на којег се надовезује низ француских композитора, као што су, пре свих, његови ученици Луј Купрен (Luis Couperin, 1626–1661, отац Франсоа Купрена), Жан-Анри д'Англеберт (Jean-Henri d'Anglebert, 1629–1691) и Никола Лебег (Nicolas Lèbègue, 1631–1702), а најзначајнији композитори клавсенске музике у XVIII веку јесу Франсоа Купрен (François Couperin, 1668–1733) и Жан Филип Рамо.

Комади за клавсен су такође објављивани у збиркама, које су често управо тако и насловљене као *Комади за клавсен*, и које су не ретко имале предговор са табелом орнамената. Први је табелу са украсима и начинима њиховог извођења објавио Жан-Анри д'Англеберт у *Комадима за клавсен (Pièces de clavecin)* из 1689. године. Та табела је, поред Купренове, најсофистициранија и представља узор француским композиторима клавсенске музике XVIII века, укључујући Рамоа, али такође и изван Француске, нарочито Јохану Себастијану Баху, којем је послужила као основа за његов систем записивања украса.³⁵

Форма свите уобличила се управо из тада честе тенденције да се у збиркама комади групишу у низове или *ordres* према истом тоналитету.³⁶ Сам назив „свита“ и јесте француског порекла (*suite* – след, низ), али је углавном коришћен у Немачкој и Енглеској, док су Италијани тај облик називали партита, а Французи *partie* или *ordre* (ред, редослед).³⁷

Слично комадима за лауту, комади за клавсен били су претежно игре, међу којима се поред уобичајених могу најпре наћи чакона, пасакаља и менует, при чему су поједини комади имали програмске називе.³⁸ Постепено се усталио француски тип свите која се састоји из четири основне игре – алеманда, куранта, сарабанда и жига. Између сарабанде и жиге често се умећу друге игре, тзв. интермеци као што су менует, гавота, буре, лур, паспје, полонеза итд., али и комади који не представљају неки одређени тип игре, нпр. арија (*air*), или уопште нису игре, као рондо, марш, ехо, бурлеска, капричо итд.³⁹ Игре међусобно контрастирају карактером, пре свега, темпом и врстом такта, а јединство циклуса се постиже тиме што су сви ставови у истом тоналитету. Евентуално је у дурској свити поједини став у истоименом молу или

³⁴Claude V. Palisca: нав. дело, 178.

³⁵Упор.: David Ledbetter, "D'Anglebert, Jean Henry", *Grove Dictionary of Music and Musicians* (3rd edition).

³⁶Claude V. Palisca: нав. дело, 178–181.

³⁷Vlastimir Perić i Dušan Skovran: *Nauka o muzičkim oblicima*, Beograd, Umetnička akademija, 1961, 146.

³⁸Claude V. Palisca: нав. дело, 178–181.

³⁹Vlastimir Perić i Dušan Skovran: нав. дело, 148–149.

обрнуто (*Minore – Maggiore*).⁴⁰ Форма ставова свите је претежно барокни дводел,⁴¹ али може бити и рондо Купреновог типа, па чак и, мада ређе, варијациона (дубл, чакона).⁴²

Стваралаштво Купрена представља кулминацију развоја француске клавсенске школе. Купрен је први који је своје комаде означио као *ordres*, а овом пољу допринео је компоњујући четири збирке комада, заправо 27 *ordres* у периоду од 1713. до 1730. године,⁴³ које су постхумно објављене као *Комади за клавсен (Pièces de clavecin, 1880)*. Многе од тих *ordres*, заправо свита, садрже ставове са програмским називима. Ставови су често писани у форми ронда са куплетима, који се у нашој музичкој теорији назива још и Купренов рондо и који представља претечу каснијег тзв. класичног ронда (који има више својих врста).⁴⁴ Облик се заснива на наизменичном измењивању рефрена (главне теме), који се понавља најмање трипут увек у основном тоналитету, и куплета, који су у неком блиском тоналитету; цео облик увек завршава рефреном.⁴⁵

Битно је поменути да период Купреновог деловања јесте и време битних историјско-стилских и извођачко-техничких промена које се су на одређен начин испољиле и у композиторском клавсенском опусу. Наиме, прва половина XVIII века представља време сталних промена у развоју клавијатурних инструмената и музици која је писана за те инструменте. То је, заправо, време преласка из барокног музичког мишљења у једно ново музичко мишљење или нови начин музичког, али и уметничког изражавања уопште. О адекватној терминологији расправља се и данас, али се овај период може окарактерисати као *преткласика* у оквиру које се развијају различити музички стилови. Међу њима се издвајају галантни стил, осећајни стил, штурм унд дранг и рококо. Купренова клавсенска дела показују прве трагове музичког рококоа у Француској. Ти трагови се огледају у духовитости, неусиљености и лакоћи музичког израза, који обилује разноврсним украсима, тако карактеристичним не само за Купрена већ и за целокупну француску школу клавсениста.

На стилске промене утицала су и истраживања техничко-изражајних могућности клавијатурних инструмената, односно појава новог инструмента тзв.

⁴⁰Vlastimir Perićić i Dušan Skovran: нав. дело, 146.

⁴¹Барокни дводел је тематски хомоген облик, без контраста. Састоји се из два дела која су артикулисана према одређеном тоналном плану: први део модулира из основног у доминантни тоналитет, а други део, изграђен од мотивског материјала првог дела, почиње у доминантном тоналитету и након модулација у блиске тоналитете враћа се у основни тоналитет. На крајевима оба дела налазе се репетиције. Vlastimir Perićić i Dušan Skovran: нав. дело, 150.

⁴²Vlastimir Perićić i Dušan Skovran: нав. дело, 150, 151; Claude V. Palisca: нав. дело, 180–185.

⁴³Claude V. Palisca: нав. дело, 182.

⁴⁴Упор.: Vlastimir Perićić i Dušan Skovran: нав. дело, 140.

⁴⁵Vlastimir Perićić i Dušan Skovran: нав. дело, 140.

gravicembalo col piano e forte који је конструисао Бартоломео Кристофори (Bartolomeo Cristofori, 1655–1731) у Фиренци 1709. године.⁴⁶ Као што и сам назив новог инструмента указује, реч је била о новим динамичким могућностима чембала, те је Кристофоријев инструмент представљао први примерак клавира. Нове изражајне могућности инструмента утицале су на извођачку технику, односно на проналажење неких нових и напуштање појединих старијих техника свирања на клавијатурним инструментима. Нови инструмент поставио је нове техничке захтеве који се, поред осталог, односе на прсторед, положај шаке, употребу рубата и слично.⁴⁷ Све извођачко-техничке изазове објаснио је управо Франсоа Купрен у раду *Уметност свирања на клавсену* (*L'Art de toucher le clavecin*, 1713), који представља теоријски прилог првој збирци дела за клавсен, у којем су такође објашњени начини извођења украса и поставка руку и тела за инструментом,⁴⁸ те представља допринос развоју пијанистичке педагогије.

Уз Купрена, највећи допринос клавсенској музици XVIII века дао је Рамо бројним делима за клавсен у стилу сличном Купреновом, у којима је наговестио модерну клавирску технику, о чему ће бити више речи у следећем поглављу. Након Рамоа, свита и клавирска минијатура, које су биле водећи облици француске инструменталне музике током XVII и прве проловине XVIII века, ишчезава у периоду класицизма. Свита је уступила место новом сонатном циклусу који је од свог барокног претходника наследио менует, а барокни дводел развио се у нови сонатни облик који се усталио пре свега у првом ставу сонатног циклуса. У периоду романтизма поново се јавља интересовање за компоновање дела у форми свите, која се не ограничавају само на игре, али их често садрже и то углавном новије игре (нпр. валцер). Такође не следи се тонално јединство цикличног облика, те унутрашњи ставови могу бити и у удаљенијим тоналитетима, а има и примера где финални став није у основном тоналитету. Појединачни ставови су претежно у облику песме (пре свега троделне или сложене песме).⁴⁹ Многе свите су прогрмаске, а често настају и прерадом сценске музике за оркестар или клавир (углавном у четири руке),⁵⁰ која је на тај прерађени начин нашла пут, са једне стране, до шире публике, на концертном подијуму

⁴⁶ H.C. Schonberg: *Veliki pijanisti*, Beograd, Nolit, 1983.

⁴⁷ Исто.

⁴⁸ Nenad Vasić: нав. дело, 160.

⁴⁹ Vlastimir Peričić i Dušan Skovran: нав. дело, 155.

⁵⁰ Исто, 156–157.

(оркестарске свите), а са друге стране, до домова љубитеља музике (клавирске свите).⁵¹ Међу француским композиторима свите компонује Камиј Сен-Санс и то превенствено за оркестар и камерне саставе, а клавирска свита добија значај тек у стваралаштву Клода Дебисија и Мориса Равела, док ће клавирска минијатура добити сасвим специфичан третман у опусу Ерика Сатија, о чему ће бити речи у следећем поглављу.

⁵¹Маја Мухић: *Клавирске свите Клода Дебисија и Мориса Равела. Извођачки приступ програмности и барокној традицији*, докторски уметнички пројекат (рукопис), Београд, Факултет музичке уметности, 2016, 10.

3. Стилски и естетичко-поетички контекст Рамоовог, Равеловог и Сатијевог стваралаштва

Пре него што пажњу посветимо одабраним композицијама из опуса Жана Филипа Рамоа, Ерика Сатија и Мориса Равела, односно специфичним техничким решењима и музичкој интерпретацији *Свите у Ге дуру/ге молу*, *Гимнопедија* и *Купреновог гроба* размотрићемо најпре стилски и поетички оквир стваралаштва сва три композитора. Будући да је овај докторски уметнички пројекат посвећен пијанистичком и интерпретативном аспектима Рамоове, Сатијеве и Равелове музике, и како би сама проблематика рада остала у фокусу истраживања, посебан акценат ставићемо на музику за клавијатурне инструменте, односно музику за клавир. Тиме ће један део стваралаштва ових композитора остати необухваћен.

Циљ овог поглавља јесте представљање и приближавање музичке уметности сваког од поменутих композитора читаоцу или интерпретатору, као и представљање и приближавање историјског, стилског и поетичког контекста у коме сваки од њих ствара. Другим речима, сматрамо да би разумевањем контекста у ком настаје одређено музичко дело, а потом и анализом самог дела квалитет његове музичке интерпретације био унапређен, а замисао композиције боље и јасније предочена слушаоцу.

Као што је раније поменуто у првом и другом поглављу рада, стваралаштво Рамоа, Равела и Сатија није настајало независно у односу на општа друштвено-политичка дешавања у Француској. Наравно, требало би имати на уму и чињеницу да Рамоово доба дели читав један век од доба у коме живе и стварају Сати и Равел, те се и разлике у музици могу јасно уочити. Оно што нас, ипак, занима у овом случају, јесу сличности, а оне могу да се опазе у односу према музичкој прошлости, односно према националном. Настојаћемо да то у овом раду и покажемо.

3.1. Жан Филип Рамо

Рамоова музика за клавијатурне инструменте настаје у претходно поменутом новом историјско-стилском контексту. Овај део Рамоовог опуса чини више од педесет дела за чембало међу којима су збирка дела из 1706. године, транскрипције оркестарских дела за чембало *Les Indes galantes* из 1735. године, збирка *Дела за клавсен и друге инструменте (Pièces de clavecin en concerts)* из 1741. године, као и дело *La*

Dauphine из 1747. године.⁵² Рамоова музика настаје под утицајем традиције, односно француске музике за клавијатурне инструменте из седамнаестог века, као и музике за лауту, али истовремено показује и снажну оријентацију ка новом.⁵³ *Style brise* који је био доминантан у седамнаестом веку полако доживљава промене кроз дела Рамоа, као и Рамоових савременика, а музика за чембало постаје препознатљиви елемент француске музичке културе почетком XVIII века. Знатно млађи од Купрена, Рамо у својим чембалистичким делима заправо у потпуности исказује нови дух француског музичког рококоа.

Рамоов значај, при томе, не лежи само у његовој композиторској делатности, већ и у теоријској. У свом *Трактату о хармонији* (*Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, 1722) Рамо је теоријски објаснио тоналитет и на тај начин усмерио композиторску праксу ка јасном тоналном центру и функционалном хармонском мишљењу. Рамоова теорија музике удаљила се од вишевековног питагорејског приступа проблему звука који је у први план истицао значај математичких односа између тонова и у фокус дискусије поставила је звук као физичку, односно акустичку појаву и искуство опажања звука, односно психолошки аспект чулног доживљаја.⁵⁴ Рамо је својим теоријским и естетичким ставовима направио отклон и од декартовске филозофије и естетике по којој је уметничко дело резултат активне употребе интелекта и окренуо се *искуству* и *инстинкту* захваљујући којима композитор ствара, али и осећа музику.⁵⁵

Рамоов музички стил, дакле, може да се посматра као природни изданак његове музичке теорије и естетике. Композитор је упорно трагао за принципима који произлазе из *природе*, односно из *искуства*.⁵⁶ Према Рамоовој естетици и сама музика је феномен који произлази из *природе*, а њена улога јесте да подражава ту природу, као и да пружи задовољство и подстакне најдубље страсти код слушаоца.⁵⁷ Као логична последица естетике барокне музике и теорије афекта, Рамоова естетичко-поетичка мисао наглашава искуство опажања музике и емоционалну реакцију на чин опажања. Поред померања тежишта на психолошко искуство музике, изузетно је важан и

⁵²Graham Salder: "Rameau, Jean-Phillipe", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, Vol XX, Oxford – New York, Oxford University Press, 2001, 787.

⁵³Видети: James R. Anthony: нав. дело, 253.

⁵⁴Cuthbert Girdlestone: "Theories", *Jean-Philippe Rameau: His Life and Work*, Mineola, Dover Publications, 2014.

⁵⁵Исто.

⁵⁶Cuthbert Girdlestone: „Theories“, нав. дело.

⁵⁷Исто.

преокрет који је Рамо иницирао својом теоријом и естетиком, а то је давање легитимитета изражајности инструменталној музици, односно признање независности и самосталности музике у односу на поезију и њену изражајну, вербалну моћ.⁵⁸ Његова трећа збирка дела за соло чембало, а посебно *Свита у Гедуру/гемолу*, представља добар пример продубљивања страсти у музици и то нарочито показују поједини ставови (*La Poule, Les Sauvages, L'Égyptienne*). Поред тога, Рамоова музика има чврсто утемељење у теорији која је представљена у *Трактату* и повремено доноси новине готово револуционарног типа, као што је рецимо присуство „експерименталних“ случајева употребе хармоније у комаду *L'Enharmonique*.⁵⁹ Рамо је један од најзначајнијих композитора француског стваралаштва за чембало у XVIII веку. Уз Франсоа Купрена, стваралаштву за соло чембало је дао пуни сјај. Рамоова збирка за чембало из 1706. године садржи само једну свиту која је традиционално конципирана. Састоји се из стандардних ставова, Прелудијума, две Алеманде, Куранте, Жиге, две Сарабанде, Гавоте, Менуета и једног става са програмским називом *Vénitienne*. У наредне две збирке за чембало Рамо развија нови тип збирки свита, у којима супротставља свите – у једној свити претежно су заступљени устаљени називи ставова барокне свите⁶⁰, док у другој свити преовлађују ставови са програмским насловима. Рамо је ставове из својих свита за соло чембало барем двадесет пута преузимао у својим операма.

Музику овог композитора, такође, одликују наглашен играчки карактер, богато орнаментисане мелодијске линије, претежно хомофона фактура са елементима полофоније, јасан тонални језик. Једну од бројних новина представља и, како запажа Џејмс Р. Ентони, употреба секвенци и секвентног рада са музичким материјалом који постаје све значајнији и присутнији у Рамоовој музици за клавијатурне инструменте.⁶¹ Рамо је у своју музику унео и елементе хроматике и још је више нагласио орнаментацију, чиме је и саму интерпретацију учинио компликованијом.⁶² Преузимањем елемената традиције, међу којима су и стилске карактеристике музике за лауту и, с тим у вези, употреба барокних украса, орнаментација мелодијске линије је у Рамоовим делима постала знатно израженија и

⁵⁸Исто.

⁵⁹*Трактат о хармонији* (1722) свакако представља најзначајније Рамоово теоријско дело, али оно није усамљени примерак. Иако није систематизовао своју естетику, Рамо је кроз сопствену теорију проткао естетичке и поетичке ставове. Међу његовим списима издвајају се, између осталих, *Génération harmonique* (1737), *Démonstration du principe de l'harmonie* (Paris, 1750) *Observations sur notre instinct pour la musique* (1754). Упореди: Исто.

⁶⁰Са два или три става са програмским насловима.

⁶¹James R. Anthony: нав. дело, 253.

⁶²Упор.: Nenad Vasić: нав. дело, 144–168.

подигнута је на завидан технички и уметнички ниво. У хармонском погледу, са једне стране, употреба ванакардских тонова у орнаментацији узроковала је честу појаву дисонантних сазвучја⁶³, док је, са друге стране, у извођачком смислу поставила нови захтев у погледу виртуозног, односно прецизног извођења брзих и кратких украса на клавсену. Може се рећи да у својој елеганцији и богатству мелодијске линије Рамоова музика одражава дух музичког рококоа у Француској, а истовремено и дух нације.

Жану Филипу Рамоу без сумње припада место међу најбољим француским клавсенистима. Његова оригиналност и новитети које је уносио у своју музику утицали су на развој инструменталне музике и концертантног стила. Рамо је музику за чембало удаљио од музике за оргуље и отворио јој пут за самосталан развој. Ипак, након композиторове смрти, његова музика почела је полако да тоне у заборав. Томе ће стати на пут композитори попут Дебисија, Сатија и Равела, који ће показати велико интересовање за музику својих далеких претходника и покушати да у својим радовима оживе дух француске музичке културе.

3.2. Ерик Сати и Морис Равел

Стваралаштво Ерика Сатија и Мориса Равела могуће је сагледати у оквиру једног истог историјско-уметничког контекста, с обзиром на то да су ова двојица композитора били савременици, а и познаници. Период у којем су деловали представља важну прекретницу у историји (музичке) уметности, тј. време краја целокупне западноевропске традиционалне уметности и почетка модернизма. У том смислу Сати и Равел јесу међу најзначајнијим представницима нове музичке мисли *fin de siècle*-а, а уједно и доминантне уметничке тенденције у међуратном периоду – неокласицизма.

Да би се разумео контекст Сатијевог и Равеловог стваралаштва, веома је важно нагласити да је модерно доба донело нов приступ прошлости и историјско-уметничком наслеђу. Према речима Весне Микић, неокласицизам у музици одликује управо слободан и субверзиван приступ музичком канону. То значи да неокласичар приступа музичкој прошлости и канону као „отвореном архиву знања“ и одатле преузима и тумачи материјал према сопственом нахођењу, истовремено реканонизујући сам

⁶³James R. Anthony: нав. дело, 254.

канон.⁶⁴ Управо су Сати и Равел композитори који су испољили нови однос према француској музичкој традицији. Увид у тај однос може се стећи на основу Равеловог и Сатијевог третмана клавирске минијатуре, која је као се претходно могло видети постала у суштини национални знак француске музичке традиције.

Као што је раније поменуто, у годинама након Рамоове смрти дошло је до смањења интересовања за његову музику, а клавирска минијатура практично је постала занемарена. Поновно интересовање за клавирску минијатуру оживео је тек композитор Клод Дебиси, који јој је посветио велики део свог стваралаштва. Иако је био инспирисан француским музичким наслеђем, Дебиси је минијатуру третирао на особен и за његово време нов начин. Као резултат Дебисијеве естетичке и поетичке мисли, музички израз његових клавирских комада приближио се поезији и сликарству тог доба, односно симболизму и импресионизму.⁶⁵ Штавише, значај који је Дебиси дао тембру у музичком изразу подвукао је још јасније везу са бојом у импресионистичком сликарству. Проналазећи, као и многи други уметници-импресионисти, инспирацију у природи и природним феноменима, Дебиси је створио посебан вид музичке пасторале, али и сасвим индивидуалан тип програмности. Композиторова музичка иновативност утрла је тако пут новом статусу и третману минијатуре која је потом пронашла своје место и у опусима Сатија и Равела. Сва три поменута композитора, дакле, настављају традицију компоновања клавирских минијатура у француској музици.

Међутим, Сатијев и Равелов однос према националној (музичкој) прошлости и њеном канону разликује се у извесној мери од Дебисијевог. Док Дебиси настоји да оживи „златно доба“ француске музичке културе и од ње начини релевантан национални узор⁶⁶, Сати и Равел, пак, истом проблему приступају на нешто другачији начин. Са једне стране, они налазе инспирацију у француској традицији, а са друге је истовремено реканонизују, третирајући је на субверзиван и, посебно у Сатијевом случају, ироничан и пародичан начин. Иако постоје разлике на стилском и поетичком плану, немогуће је занемарити сличности и међусобне утицаје који су видљиви у клавирским стваралаштвима Сатија и Равела. Штавише, занимљиво је поменути и то да је Равел у оквиру концерта који је организовало Независно музичко друштво у јануару 1911. године извео нека од раних Сатијевих дела за клавир и отворено га прогласио

⁶⁴Весна Микић: нав. дело.

⁶⁵Видети детаљније о томе у: Тијана Поповић Млађеновић: нав. дело.

⁶⁶Исто.

својим претечом.⁶⁷ На репертоару су се нашле *Друга сарабанда*, *Трећа гимнопедија* и прелид за први чин *Сина звезда*.⁶⁸ Равел је том приликом указао велико поштовање Сатију као композитору савремене музике, али је и на тај начин додатно нагласио везу сопствене уметничке делатности са француском музичком традицијом.⁶⁹ Равел је, дакле, у великој мери заслужан и за успон Сатијеве композиторске каријере током друге деценије XX века.

Ерик Сати, ипак, није утицао само на младог Равела, већ и на многе друге композиторе и уметнике тог времена. Међутим, његов уметнички значај није био препознат у први мах. Упркос француском друштву које је крајем XIX и почетком XX века било нарочито склоно боемском начину живота, забави и уживању, Ерик Сати је био виђен као необична, али и ексцентрична персона. Све до Коктоовог манифеста његов композиторски и уметнички статус није био завидан. Сати је, заправо, био посматран искључиво као композитор популарне музике остајући ускраћен за било какво признање које би евентуално потекло из академских кругова.⁷⁰ Било је, међутим, и оних коју су веома рано препознали Сатија као значајног уметника и то су, између осталих, Клод Дебиси, Жан Кокто, композитори Шесторке (*Les Six*), али и амерички композитор Џон Кејџ (*John Cage*, 1912–1992). Сатијева естетичка и поетичка визија нове уметности утицала је подједнако на све нивое његовог стваралаштва, као и на жанрове којима се обраћао, а посебно на клавирску музику и на приступ самом клавиру као инструменту. Зато ћемо у наставку покушати да истакнемо неке од главних пунктова Сатијеве стилско-поетичке мисли и њен утицај на музичку интерпретацију.

Сатијев клавирски опус настаје на самом почетку његовог стваралаштва, односно пре његове афирмације и стицања статуса уметничког узора. Већ у првим клавирским делима крајем осамдесетих година XX века, Сати је поставио основе „естетике једноставности“, а како је Кокто приметио и јавно изнео тек 1918. године, цела француска уметност морала је у Сатијевом стваралаштву да види узор и инспирацију. Заправо, све до Сатија једноставност није сматрана квалитетом уметничког дела, већ његовим осиромашењем.

⁶⁷Barbara L. Kelly: "History and homage", нав. дело, 15.

⁶⁸Nataša Turnić Đorđić: *Pozorište Erika Satija: Život kao teatar i muzika za scenu (1891–1914)*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2011, 106.

⁶⁹Исто.

⁷⁰Vesna Mikić: нав. дело, 66–67.

Под појмом „естетике једноставности“ подразумева се много тога, чиме се омогућава широко тумачење аспеката Сатијеве уметности, али и композиторског живота.⁷¹ Без сумње можемо да кажемо да је Сатијева поетичка мисао обликовала стилске карактеристике његове музике, а потом и музичку интерпретацију. Иако ћемо то пратити на одабраним примерима из Сатијевог клавирског опуса, напоменућемо овде само неке од параметара једноставности: сведене мелодијске линије, сведена ритмичка слика, прозрачна фактура, дијатонска или модална хармонија, умерена динамичка звучна слика. Из наведеног се може закључити да се „естетика једноставности“ може пратити на нивоу свих компоненти музичког тока.

Већ у првом циклусу *Четири огиве* (*Ogives*, 1886) уочавамо елементе „естетике једноставности“. Као инспирација за компоновање ових композиција послужили су лукови Нотр Дам катедрале које је Сати, како се чини већ на први поглед, успео да пренесе у партитуру. Запис не садржи метар, као ни тактне црте, већ је звук организован у фразама, односно у луковима које је композитор желео звучно да дочара. Музички ток прве композиције записан је у четири реда од којих сваки садржи по две фразе, а такав образац задржавају и остале три композиције са разликом у броју фраза у трећој композицији. У том смислу, евидентно је да је Сати музику подредио принципима симетрије, како на нивоу сваке композиције појединачно, тако и на нивоу целине.

Сати је иначе био заинтересован за средњовековну уметност и често је у њој налазио инспирацију. Посебну пажњу посвећивао је проучавању грегоријанског певања и готичке архитектуре којом је заправо условљена и програмност *Огива*. Сати је у овом делу успео да звучно дочара једну визуелну појаву којом је био окупиран, а која истовремено представља и симбол француске културе. Окупација средњовековном тематиком утицала је директно на Сатијеву поетику и естетику, али и на стилске карактеристике његове музике, што је случај и са *Огивама*.

У Сатијевој музици, при томе, нема извођачких изазова у смислу виртуозитета. Оно на шта је потребно обратити пажњу приликом извођења јесте специфична боја и атмосфера која евоцира архаичну слику Француске, односно њене средњовековне

⁷¹Карактеристике „естетике једноставности“ уочљиве су и у Сатијевој необичној појави. Тако је, на пример, занимљив податак да је Сати био економичан у погледу одевања, те да је седам одела мењао у складу са данима у седмици. Видети: Nataša Turnić Đorđić: нав. дело, 87.

музике. Грандиозни карактер добија се употребом готово целокупног регистра клавира и стабилним акордским структурама.⁷²

Видимо да је Сати већ од првог циклуса везан за прошлост и традицију француске културе и уметности, а тај тренд наставља и у циклусу *Сарабанде* (*Sarabandes*, 1887). И овде је присутна слична партитурна слика. Прву *Сарабанду* такође карактерише хомофона фактура, акордске структуре, једноставна ритмичка и мелодијска слика, динамички контрасти, хармонску нестабилност и понављање које је у основи рада са мотивом. Ипак, у другој и трећој *Сарабанди* постепено се усложњава ритмичка слика, уз веће интервалске скокове и повремену појаву полифоније и пасажних сегмената.

Следеће Сатијево дело за клавир настало је 1888. године и заправо завређује највећу пажњу у овом раду, те ће му бити посвећена посебна пажња у следећем поглављу. У питању су три *Гимнопедије* (*Gymnopédies*, 1888–1895) за које је композитор пронашао инспирацију у далекој прошлости античке Грчке и у којима настоји да звучно дочара плес нагих младића. *Гимнопедије* представљају добар пример укрштања утицаја из различитих уметности у чијем пресеку настају и Сатијева естетика и поетика.⁷³ Програмска идеја дела заснована на посматрању слика на грчким вазама и начин рада са музичким материјалом (инверзија, кружни мелодијски покрети, варирање) усмерили су ову музику у правцу кубистичке уметности и њеног наглашавања важности визуелне перспективе, те се тако и мелодијска линија трансформише у трима *Гимнопедијама*. Такође, Сатијева „естетика једноставности“ утицала је на стилске карактеристике *Гимнопедија* и уочљива је у партитурној и звучној слици.

Сати је у своју поетику и музику унео једну дозу ироније и сарказма, а неретко и пародије.⁷⁴ У том смислу, *Гносијене* (*Gnossienne*, 1890) представљају занимљив пример у погледу музичке интерпретације и комуникације коју композитор остварује са извођачем кроз употребу нестандартних агогичких ознака. Тако на пример Сати у

⁷²Сатијеве *Четири огиве* показују многе сличности са комадом *Потонула катедрала* Клода Дебисија. Компарација ових комада могућа је на нивоу програмности, музичког језика, употребе тембра, као и третмана клавирске минијатуре и третмана клавира као инструмента. Резултати компаративне анализе понудили би чврсте аргументе за заснивање тезе о међусобним утицајима двојице композитора и континуитету француске музичке традиције.

⁷³Nataša Turnić Đorđić: нав. дело, 10.

⁷⁴Упор.: Ann-Marie Hanlon: "Satie and the Meaning of the Comic", in: Caroline Potter (ed.), *Erik Satie: Music, Art and Literature*, Dorchester, Ashgate, 2013, 19–48.

партитуру уписује смернице за извођење као што су „на врху језика“ (*surlalangue*), „са великом добротом“ (*dans une grande bonté*) и „отвори главу“ (*ouvrez la tête*). Оне, заправо, немају круцијалну улогу приликом озвучавања записа, али упућују на Сатијев особен приступ музичком запису и једну врсту, како то Весна Микић истиче, субверзивног деловања у односу према музичком канону.⁷⁵

Субверзивно деловање, иронија и пародија као чести елементи Сатијеве естетике и поетике присутни су и у делу *Спорт и разонода* (*Sports et divertissements*, 1914). Осим кроз необичну мултимедијалну форму клавирских комада, нетипичне наслове комада („Корал који не побуђује апетит“/„Choral inappétissant“) и тематику (забава у француском друштву), то се може приметити и у пародирању традиционалних конвенција музичког приказивања. У комаду „Четири новчића“ („Les Quatre-coins“), Сати приказује апсурдну сцену у којој четири миша јуре мачку. Радња је исписана како вербалним, тако и музичким записом, с тим што је музички запис крајње поједностављен и банализован. За укупно пет протагониста композитор користи пет тонова, а јурњаву дочарава учесталим интервалским скоковима и ритмичком диминуцијом.

Сати је отишао најдаље у својој поетици заснивајући концепт *музике намештаја* (*musique d'ameublement*).⁷⁶ Посматрајући музику као споредни елемент музичког догађаја, или звучну информацију која не долази искључиво из једног правца, већ „окружује“ слушаоца, Сати се приближио дадаистичкој уметности. Музика намештаја, заправо, представља претечу амбијенталне музике и функционише као позадина или атмосфера у уметничком догађају који публици дозвољава да се креће по сали, прича, пије и једе, односно да се не понаша у складу са традиционалним начелима понашања унутар концертне сале.

Поред Сатија, велику пажњу клавиру као инструменту и клавирској музици посветио је и Морис Равел. Хронолошки посматрано, Равел почиње рад на свом клавирском опусу нешто касније од Сатија – једно од најстаријих сачуваних дела (*Гротескна серенада*) потиче из 1903. године, мада се у литератури помињу и дела која су настала у последњој деценији XIX века (*Антички менует*, *Слушне стране*)⁷⁷ – али се

⁷⁵Весна Микић: нав. дело.

⁷⁶Simon Shaw-Miller: "The Only Musician with Eyes: Erik Satie and Visual Art", *Erik Satie...*, нав. дело, 112–113.

⁷⁷Roy Howat: "Ravel and the Piano", *The Cambridge Companion to Ravel*, нав. дело, 71–74.

и њихови опуси хронолошки преплићу. Већ је било речи о историјском контексту који деле Сати и Равел, а поменуто је и да је Равел био веома инспирисан Сатијевом музиком и да је нека од његових дела извео на концерту 1910. године. Сати није међутим једини композитор који је утицао на Равелово стваралаштво.

Иако се често доводи у вези са импресионизмом у музици или се, пак, директно, заједно са Клодом Дебисијем, назива импресионистом, Равел то није у потпуности.⁷⁸ Пре се, заправо, може говорити о импресионистичким елементима у појединим делима. Штавише, Равелова музика садржи и друге елементе попут француске и шпанске националне музике, барокне музике, неокласицизма, али и популарне музике и цеза, стога сврставање његовог опуса унутар једног стила, стилског правца или тенденције не би било сасвим прецизно. Присутни су, такође, утицаји разних композитора попут Купрена, Шопена (Frédéric Chopin, 1810–1849), Листа (Ferenc Liszt, 1811–1886), Шабријеа (Emmanuel Chabrier, 1841–1894), Дебисија, Сатија, Мануела де Фаље (Manuel de Falla, 1876–1946) и многих других.⁷⁹

Чињеница је, пак, да Равелова клавирска музика представља изазов за сваког извођача, како у техничком, тако и у музичком смислу, али и то да се његова клавирска дела често налазе на репертоарима светских пијаниста. Према речима пијанисте Валтера Гајзекина (Walter Gieseking), Равелова клавирска музика представља „најсавршеније пројектовану музику“, која изражава спектар најразличитијих емоција попут нежности, хумора, ироније, мрачних визија и јасноће.⁸⁰

Када је реч о стилско-поетичким аспектима Равелове музике, истраживачи који се баве овом проблематиком неретко успостављају везе између ове музике и других музичких остварења из сфере неокласицизма у музици. Најчешћа карика у тим везама управо је поменута „естетика једноставности“, односно економичност у погледу употребе музичко-изражајних средстава.⁸¹ На основу овог параметра, али и низа других параметара међу којима је и позив на „повратак реду и старим формама“, Равелова музика посматра се као део уметничког израза који потиче из стваралаштва композитора попут Стравинског (Игорь Стравинский, 1882–1971), Сатија и

⁷⁸Детаљније видети у: Игор З. Радета: *Клавирска музика Мориса Равела: херменеутичке рефлексije логосе*, докторска дисертација, Београд, Факултет музичке уметности, 2019.

⁷⁹О многобројним утицајима које је Равел интегрисао у свој опус видети детаљније у: Barbara L. Kelly: нав. дело, 7–26.

⁸⁰Stelio Dubbiosi: *The Piano Music of Maurice Ravel: An Analyses of the Technical and Interpretative Problems Inherent in the Pianistic Style of Maurice Ravel*, New York University, 1967, 4.

⁸¹Barbara L. Kelly: нав. дело, 24–26.

композитора „Шесторке“. Ипак, као што смо већ нагласили, ни оваква подела и класификација није сасвим задовољавајућа.

Као и други композитори тог доба и Равел је проналазио инспирацију у различитим музичким традицијама и наслеђу западне културе, али и културе ваневропских друштава. Тако је током Светске изложбе која је одржана 1889. године у Паризу Равел имао прилику да упозна и први пут чује музику гамелан оркестра са Јаве, као и музику руске „Петорке“ („Могучая кучка“). Ово искуство оставило је снажан утисак на тада веома младог Равела, као и на формирање његовог музичког језика који, између осталог, одликују крајње проширен тоналитет употребом дисонантних сазвучја које не ретко остају без разрешења и која су колористички третирана, повремена модална хармонија постигнута употребом плагалних веза или акорада споредних ступњева која такође има колористичку функцију, затим целостепена, пентатонска лествица, староцрквене лествице, вишеслојна фактура, која понекад подразумева и битоналност, те употреба остината и репетитивних ритмова.⁸²

Поред до сада наведених музичких елемената које је Равел усвојио, потребно је да истакнемо и оне ванмузичке инспирације чија је улога у формирању композиторове естетике и поетике била кључна. Као син инжењера, Равел је од раног детињства показивао интересовање за механику и предмете са механизмом. Осим што их је сакупљао и дивио им се, композитор је из интересовања за механику и технику, односно за функционисање тих предмета, присвојио и уобличио један од најзначајнијих захтева у свом музичком стваралаштву – тежњу ка остваривању „техничког савршенства“.⁸³ И мада бисмо могли да се упустимо у филозофска разматрања Равеловог захтева и могућност његове реализације, то ипак нећемо учинити. Како било, ова мисао била је сасвим сигурно композиторова водиља у стварању музике, па тако и његовог клавирског опуса. Као што смо видели, таква запажања о Равеловој музици, као о савршено креираној музици, имао је и пијаниста Гајзекин. Зато се, у потрази за „техничким савршенством“, композитор више пута посвећивао одређеним композицијама како би их „дорadio“. У сваком случају, процес њиховог настанка био је дуг и темељан.

⁸²Robert Orledge: "Evocations of exoticism", *The Cambridge Companion to Ravel*, нав. дело, 29.

⁸³Deborah Mawer: "Musical objects and machines", *The Cambridge Companion to Ravel*, нав. дело, 47–49.

Већ на почетку своје композиторске каријере, Равел је био виђен као композитор иновативног музичког језика. Посебну пажњу привлачила је хармонска компонента његове музике, која је у то време сматрана револуционарном.⁸⁴ Данас се она посматра као природни изданак (р)еволуције која је започела са почетним тактовима Вагнерове (Richard Wagner, 1813–1883) музичке драме *Тристан и Изолда* (*Tristan und Isolde*, 1859/1865).⁸⁵ Равел је, као и његови савременици, истраживао тонске односе и сазвучја која из тих односа произлазе. И мада углавном полази од јасног тоналног упоришта, музички језик овог композитора одликују модалност, битоналност, неразрешени акорди, сложене хармонске структуре повезане педалом, сазвучја грађена од интервала секунде и кварте, као и употреба малог дурског/молског и великог дурског/молског септакорда, која представља можда најјаче хармонско обележје Равелових дела.⁸⁶

Равелова клавирска музика одликује се управо свим наведеним елементима. Сасвим је очекивано да је Равел као пијаниста третирао клавир и клавирску музику као свој примарни медиј комуникације и изражавања, али и као исходиште свих даљих композиционих и пијанистичких „експеримената“.⁸⁷

Једно од најпознатијих и најизвођенијих дела за клавир јесте *Купренов гроб* које представља репрезентативни пример композиторовог односа према националној музичкој баштини. Како је и сам композитор истакао, свита *Купренов гроб* више је омаж француској музици из XVIII века, него самом Купрену.⁸⁸ Равел, дакле, евоцира прошлост музичке уметности Француске враћајући се форми барокне свите, барокним праксама и стилским карактеристикама Рамоове, Купренове и Скарлатијеве музике за клавијатурне инструменте. Настанак овог дела иницирали су и неки лични моменти из Равелог живота као што су смрт мајке, а потом и губитак пријатеља који су страдали у Првом светском рату, а којима је Равел написао посвете у сваком од шест ставова свите. Може се рећи да у основи Равелове поетике, али и програмности овог дела, лежи идеја смрти која је окупирала композиторову пажњу и у случају неких других

⁸⁴Arbie Orenstein: "Ravel's Musical Language", *Ravel: Man and Musician*, New York, Dover Publications, 1991, 132.

⁸⁵Упор.: Исто.

⁸⁶Исто.

⁸⁷Равелова клавирска музика произлази из његове аспирације према музици Скарлатија, Купрена, француских клавсениста, Моцарта, Шабријеа, Сен-Санса, Шопена, Листа, али и многих других. Упореди: Исто, 135–136.

⁸⁸Arbie Orenstein: нав. дело, 185.

клавирских остварења. Смрт је, у том смислу, била честа и типична тема за уметничка остварења која су настајала у време *fin de siècle-a*, па тако и за бројна дела из опуса Мориса Равела.⁸⁹ Посебно је занимљив начин на који Равел музичким средствима дочарава идеју смрти у својим композицијама, као и у поменутој свити, односно начин на који поетика и програмност обликују стил и музички језик дела. У свити *Купренов гроб* тему смрти прати и успомена, односно сећање на појединце који су оставили траг у композиторовом приватном животу, али и на оне личности које су оставиле неизбрисив траг у историји нације. Будући да ће о овој композицији бити више речи у наредном поглављу, за сада се нећемо упуштати у опширнију дискусију у вези са њом.

Поменимо на овом месту да је Равел клавирску композицију *Купренов гроб* оркестрирао, баш као што је то учинио и у случају свог следећег дела за соло клавир – *Паване за преминулу инфанткињу* (*Pavane pour une infante défunte*, 1899) – и тај тренд задржао је и у каснијим делима. Својим хармонским језиком, бојом, лирским карактером и атмосфером, музика *Паване за преминулу инфанткињу* сврстава се у клавирску литературу импресионистичког израза. *Павана* представља репрезентативни пример хармонског језика Мориса Равела и, с тим у вези, честе употребе септакорада. Ова сазвучја присутна су од самог почетка композиције, коју одликују мелодија издвојена у дисканту и вишеслојност хармонске пратње.

Композиција *Игра воде* (*Jeux d'eau*, 1901) доноси једну новину у погледу дотадашњег стваралаштва. Иако својим хармонским језиком и тембром ова музика подсећа на импресионистичку, она показује још једну крајње наглашену карактеристику, а то је виртуозитет листовског (романтичарског) типа.⁹⁰ Брз темпо, једнак ангажман леве и десне руке, акордска разлагања, паралелизми, фигуре грађене од сазвучја секунди, пасажи, глисанда, хроматска кретања, тремоло и употреба читавог опсега клавијатуре само су неки од захтева које ово дело поставља пред извођача.

Виртуозитет који смо видели у *Игри воде* постаће константа Равелове клавирске музике. Ипак, он није сам по себи сврха, већ се пре налази у служби изражавања програмског аспекта дела и фантазијског принципа уметности.⁹¹ Као што смо већ видели, рана дела показују одлике програмности, а та црта постаје све упечатљивија у

⁸⁹Видети више у: Игор З. Радета: нав. дело, 59–90.

⁹⁰Исто, 154.

⁹¹Фантазијским принципом и његовим испољавањем у клавирском опусу Мориса Равела бавио се Игор Радета. Он сматра да *Огледала* и *Гаспар ноћи* најбоље показују суштину овог принципа. Видети више у: Игор З. Радета, нав. дело.

делима као што су *Огледала* (*Miroirs*, 1904/1905) и *Гаспар ноћи* (*Gaspard de la nuit*, 1908).

Како сам наслов упућује, *Огледала* (1904/1905) подразумевају једну врсту рефлексије, односно субјективног доживљаја света у оку композитора. Покушавајући да у *Игри воде* рефлектује звук и покрет воде у музици, композитор је користио различита техничка средства која смо поменули у вези са виртуозитетом. Исто тако, пет ставова циклуса *Огледала* рефлектују неке друге појаве. Тако, на пример, у првом ставу „Ноћни мољци“ Равел настоји да дочара звук мољаца, док у другом ставу „Тужне птице“ дочарава песму птица.

Поменули смо раније Равелово интересовање за механику и предмете/играчке са механизмом, али нисмо објаснили да ли и на који начин то интересовање утиче на његову музику. Управо у циклусу *Гаспар ноћи* примећује се још једна карактеристична ситуација. Наиме, „механички“ моменти у музици присутни су у виду остинатних и репетитивних структура, које као да само дело претварају у фабриковани производ, а клавир у машину која га продукује. На пример, у последњем ставу „Скарбо“, композитор у циљу „механизације“ звука користи понављања на једном тону, понављања ритмичких или мелодијско-ритмичких фигура, али и понављања на формалном и тематском плану.⁹² Посматрано из пијанистичког угла, очигледно је да су технички захтеви за извођење овог дела веома високи, а уз листовски тип виртуозитета који је присутан и у овом делу, Равелова музика записана је у изразито тихој динамичкој нијанси (*ppp*), чиме се од интерпретатора захтева максималан ангажман.⁹³ Наравно, поступак „механизације“ није усамљен случај у Равеловој композиционој техници, већ је пре део или начин остваривања програмске идеје става, али и дела у целини. Другим речима, ванмузичка идеја дела утицала је директно на стил и музички језик. Тако у последњем ставу Равел покушава да дочара борбу јунака Бертранове поеме са демоном који га прогони.⁹⁴

Након сагледавања стилско-поетичких црта музичке уметности Жана Филипа Рамоа, Ерика Сатија и Мориса Равела, чини се да њихови клавирски опуси остварују једну врсту континуитета. Као што је сада већ познато, Сати и Равел су проналазили

⁹²Игор З. Радета, нав. дело, 260–269.

⁹³Видећемо у следећем поглављу да је и у свити *Купренов гроб* интерпретација условљена динамичком компонентом.

⁹⁴Циклус *Гаспар Ноћи* инспирисан је поемама Алојзиуса Бертрана. Видети: Игор З. Радета, нав. дело, 320–336.

инспирацију у француском музичком наслеђу и традицији француске културе у ширем смислу те речи. Њихови опуси, разуме се, показују и утицаје других традиција, али је доминантно исходиште њихове клавирске музике смештено у оно време и простор коме припада и опус Жана Филипа Рамоа. Сваки од ова три поменута композитора налазио је чврсте темеље у стваралаштву својих претходника.

4. Специфичности интерпретације

4.1. Жан Филип Рамо: *Свита у Ге дуру/ге молу*

Рамоова *Свита у ге дуру/ге молу* је део збирке *Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin* која је објављена 1726/27. године и има девет ставова. Рамо у овој свити уводи програмске наслове ставова као што су *Les Tricotets*, *L'Indifférente*, *La Poule*, *Les Triolets*, *Les Sauvages*, *L'enharmonique*, *L'Egyptienne*. Многи програмски наслови ставова евоцирају одређено расположење, док неки упућују на композициону технику.

Овде би требало истаћи да су у појединим ставовима свите присутни остаци традиције, односно старог *style brisé* који, како је раније помињано, води порекло из музике за лауту. Управо овај принцип компоновања, разлагања акорада, можемо уочити у првом ставу Рамоове *Свите у ге дуру/ге молу*, *Les Tricotets* (пример бр. 1). Овај став је у форми ронда са рефреном, односно како се још назива, ронда са куплетима. Садржи три наступа рефрена и два куплета између њих (рефрен, куплет 1, рефрен, куплет 2, рефрен), али као што је уобичајено, само је први наступ рефрена записан, док су преостала два наступа назначена посебном ознаком на крајевима куплета. Сва три одсека, рефрен и куплети, су симетрично, тј. имају по шеснаест тактова изузев другог куплета који има двадесетчетири такта. Цео став је тематски хомоген јер се куплети заснивају на мотивима рефрена. Рефрен је у основном тоналитету Ге дуру и периодичне је структуре: грађен је од две осмотактне реченице, при чему прва реченица завршава полукаденцом, а друга реченица аутентичном каденцом. Први куплет почиње у основном тоналитету Ге дуру, али потом модулира у доминантни тоналитет Де дур. Попут рефрена, састоји се из две осмотактне реченице, при чему однос њихових каденци (на крају прве полукаденца, а на крају друге аутентична каденца) такође указује на периодичну структуру. Други куплет је артикулисан у виду низа од две реченице: прва реченица, грађена од четири четворотакта, јесте у паралелном тоналитету е молу, док друга, осмотактна реченица модулира у субдоминантну област, Це дур и потом завршава полукаденцом основног тоналитета, припремајући на тај начин следећи став.

Пример бр. 1, Рамо, Les Tricotets, т. 1-12.



Други став, L'Indifférente, мирним темпом и молским тоналитетом (ге мол) контрастира енергичном и покретљивом првом ставу. Програмски наслов става указује на равнодушни карактер, који је Рамо желео да прикаже и дочара у овом ставу. Овај став је написан у форми барокног дводела и карактерише га мелодија заснована на мирном, претежно поступном покрету у осминама (пример бр. 2).

Пример бр. 2, L'Indifférente, т. 1-10.



Трећи став, Menuet, враћа плесни, играчки покрет, свечани карактер и основни дурски тоналитет Ге дур (пример бр. 3). Овај став заједно са четвртим ставом, 2^{те} Menuet, представљају једина два става од традиционалних ставова барокне свите. Иако су ова два става јасно раздвојена као две засебне целине, Рамо је у предговору збирке *Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin* истакао да их треба изводити без прекида. Као што је уобичајено, оба менуета су у троделној врсти такта. Први Менует је написан у

прелазном облику између дводелне и троделне песме (aa₁ba₂), а други у облику дводелне песме (аб). Током ова два става преовлађује троглас, са јасно представљеним улогама гласова. Два доња гласа константно прате мелодијску линију која је у дисканту. Ова два менуета контрастирају међусобно тоналитетом (Menuet је у Г е дуру док је 2^{те} Menuet у ге молу, примери бр. 3 и бр. 4).

Пример бр. 3, Рамо, Menuet, т. 1-19.



Пример бр. 4, Рамо, 2^{те} Menuet, т. 1-19.



Пети став, La Poule, написан је у форми барокног дводела. Самим насловом става Рамо нас упућује на програмску тематику става, која се односи на сцене из природе, које је желео да прикаже кроз музички текст. У овом ставу мелодија има улогу у ономатопејском дочаравању кокодакања кокошке које је Рамо чак и текстуално

Пример бр. 5, Рамо, La Poule, т. 1-14.



31

креирању самог музичког тока. Како је и сам Рамо истакао, у предговору треће збирке *Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin*, извођач сам треба да закључи какву улогу имају украси у овом ставу⁹⁵, те да их на најприкладнији начин интерпретира у складу са целокупним музичким контекстом у ком се налазе.

Пример бр. 6, Рамо, *Les Triolets*, т. 1-11.



Пример бр. 7, Рамо, *Les Triolets*, т. 17-26.



Седми став, *Les Sauvages*, био је веома популаран у XVIII веку (пример бр. 8). За компоновање овог става Рамоа је инспирисао плес двојице Индијанаца из Луизијане у *Théâtre Italien* (Италијанском позоришту) у Паризу 1725. године. Овај став је искористио поново укључујући га у своју перу *Les Indes galantes* која је први пут изведена 1735. године. Написан је у форми ронда са рефреном: грађен је из три наступа рефрена и два куплета (рефрен, куплет 1, рефрен, куплет 2, рефрен), при чему, као и у случају првог става, поновљени наступи рефрена нису исписани, већ је на крају оба куплета назначено да након њих следи рефрен. Сва три одсека су симетрично

⁹⁵То се односи на целу збирку *Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin*.

конципирина, односно периодичне су структуре. Рефрен је грађен од две осмотактне реченице, при чему прва завршава полукаденцом, а друга аутентичном каденцом основног тоналитета ге мола. Куплети се заснивају на мотивском материјалу рефрена и оба су, као и рефрен, аридукулисана у две осмотактне реченице, с тим што је први куплет у паралелном тоналитету Бе дуру (прва реченица завршава полукаденцом, а друга реченица аутентичном каденцом), док је други куплет у доминантном тоналитету де молу (прва реченица такође завршава полукаденцом, а друга реченица аутентичном каденцом).

Пример бр. 8, Рамо, *Les Sauvages*.



Комад *L'enharmonique* показује Рамоову оријентацију ка „новом“, како у погледу хармоније, тако и у погледу увођења концертантних елемената. Специфичност примењених композиционих, прецизније хармонских поступака сугерисана је самим програмским насловом. Композитор је на то указао и својим коментаром у вези са овим комадом нагласивши да је свестан необичности сопственог хармонског језика, његовог одступања од општеприхваћеног укуса, као и да је он „утемељен у разуму и одобрен од стране Природе“.⁹⁶ Значај овог коментара лежи и у пружању могућности препознавања директног односа између композиторове естетике и стилистике и

⁹⁶ „The effect one experiences in the twelfth bar of the reprise second half will at first not be to everyone's taste [...] The harmony which causes this effect is not cast at random; it is grounded in reason and authorized by Nature herself [...]“. Упореди: Cuthbert Girdlestone, "Theories", нав. дело.

оправдавања раније истакнуте тезе да Рамоова музика произлази из његовог теоријског и естетичког мишљења, што је на основу датог примера сасвим очигледно. Осим енхармонских модулација, новину представљају и пасажни сегменти, те можемо да кажемо да читав комад *L'enharmónique* одише „експерименталним“ духом. Као претпоследњи комад у збирци, он контрастира последњем по темпу и карактеру.

L'enharmónique је написан у форми барокног дводела. Рамо указује на веома важно место овог става (пример бр. 9, т. 54), на место где се музички ток задржава, што је означено короном у оба нотна система (). Рамо наводи у поменутом предговору да ефекат који произилази из овог места није одмах по „укусу“ већинског дела људи музичког света тог времена. Композитор сматра да се људи ипак могу лако привићи на тај ефекат након мало понављања и слушања, па чак и постати свесни његове свеукупне лепоте, уколико би се занемарила аверзија која би у овом случају била проузрокована недостатком његовог познавања. Хармонија која ствара овај ефекат је заснована на логици тоналног система и у њеној звучности највише ужива онај ко је разуме. Интерпретација овог ефекта треба да оствари композиторову намеру, а то је да се омекшавањем додира пристију по диркама, утишава музички ток који води ка овом интересантном месту које је посебно издвојено короном. Овде се кретање у осминама нота зауставља, а задржавањем пристију на диркама се контролише трајање звучности овог умањеног акорда. Рекло би се да Рамо на овом месту ствара ефекат попут загонетке, која слушаоцу који не познаје ово дело онемогућава да наслути даљи развој музичког тока овог става. Након неочекиваног заустављања и ослушкивања овог ефекта, Рамо поново успоставља музички ток по моделу из првог дела који води до краја овог става.

Пример бр. 9, Рамо, L'enharmonique, т. 41-59.



L'enharmonique и следећи, уједно последњи став ове свите насловљен L'Egyptienne представљају „модернији“ тип монотематских комада и у највећој мери приближавају се рококоу. Комад L'Egyptienne написан је у ге молу, те целокупна свита завршава истоименим молским тоналитетом. Молски тоналитет доприноси драмском карактеру овог става, који није стран Рамоовој музици. Будући да велики део Рамоовог опуса чине музичко-сценска дела, не изненађује чињеница да је композитор настојао да „драму“ унесе и у своју инструменталну музику и тако укаже на њен потенцијал да изрази читаву палету емоција. У овом комаду појављују се још неке новине које ће постати типичне за нови концертантни стил – брза арпеђа и разложени акорди у каденцама.⁹⁷

Пример бр. 10, Рамо, L'Egyptienne, т. 34–36.



L'Egyptienne, спада у дела која је Рамо писао инспирисан одређеним плесом. Овај став се односи на плеси грачице ромске етничке припадности, слично ставу Les

⁹⁷У наредном поглављу видећемо какав утицај су ове карактеристике Рамоове музике имале на композитора Мориса Равела и посебно на свиту *Купренов гроб*.

Sauvages. Написан је у дводелној форми, живахног и енергичног карактера. Мелодијска линија је, типично рамоовски, богата орнаментима. Општеприсутан је секвентни начин рада са материјалом, као и имитациони рад, који нијансирају боју материјала спроводећи га кроз више регистара. Промене боје, као и стално присутна барокна моторичност (остварена комплементарним ритмом) и молски тонски род дају овом делу једну дозу драмског карактера и немира. Разлагање акорада наниже у покретљивом темпу чини модел који Рамо користи за развијање целокупног музичког тока става. Такође, Рамоов концертанти стил карактерише и употреба лествичног кретања, односно пасажа. Придодајући и овај елемент свом стилу, Рамо је подигао и ниво виртуозитета.

Приликом извођења овог става потребно је обратити пажњу на украсе који би требало да се изводе што је прецизније могуће, јер су веома често изложени уз пратњу у шеснаестинама, у покретљивом темпу, што извођачима представља веома комплексан задатак. Избор темпа извођења *L'Egyptienne* је од кључне важности. Сам избор темпа извођења треба да буде довољно брз како би се постигао живахан и енергичан карактер става, а исто тако и довољно „удобан“, да омогући потребно време за правилно, артикулисано и квалитетно свирање украса који су на појединим местима у овом ставу означени чак на свакој осмини нота (пример бр. 10).

Пример бр. 11, Рамо, *L'Egyptienne*, т. 1-14.



У свим Рамоовим збиркама за соло чембало предговори су конципирани попут правилника за интерпретацију композиција. У предговору своје збирке *Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin* Рамо даје савете за правилно извођење украса (пример бр. 12). Узимајући у обзир разноврсност и разлике између орнамената, темпа у ком се изводе,

ритма, он саветује да пре свега треба утврдити карактер сваког украса у складу са музичким контекстом у којем се налази. Такође, Рамо каже следеће: „Као што су тврдили стари мајстори, избор правилне итерпретације је препуштен 'добром укусу' извођача.“⁹⁸

Пример бр. 12



Рамоова *Свита у ге дуру/ге молу* из збирке *Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin* показује за време у ком је настала виртуозан третман чембала/клавира, нарочито у погледу разноврсности орнамената и начина њихове интерпретације, који су условљени превасходно програмским замислима ставова. Поред тога, веома је специфична тежња ка хомофоном третирању музичког ткива и то у виду издвајања једног гласа (претежно дисканта) уз хармонску пратњу, али неретко и у виду акордске фактуре. Мелодија, при томе, има значајну улогу у дочаравању разних ванмузичких сцена, осећања или слика из природе. Можемо рећи да су сви музички елементи подређени осликавању програмских наслова ставова. Иако Рамо одлази корак даље по питању назива ставова и увођења концертантних елемената, он задржава форму

⁹⁸Jean-Philippe Rameau: *Pièces de Clavecin*, Third Collection, Bärenreiter Kassel, Basel, London, New York, 5.

барокног дводела и ронда, што је заједничко за све композиторе француског барока XVII и XVIII века.

4.2. Морис Равел: *Купренов гроб*

Равелова клавирска свита *Купренов гроб* је омаж Франсоу Купрену, једном од најзначајнијих композитора француског барока. Компонување *Купреновог гроба* је започео 1914. године, након чега одлази у рат, а завршио је композицију 1917. године, након повратка. Након рата сваки од ставова добија међутим и посвету пријатељима које је композитор изгубио током рата. Конципирана је као свита од шест ставова које чине *Prélude*, *Fugue*, *Forlane*, *Rigaudon*, *Menuet* и *Toccata*, што јасно указује на снажну везу са начином компоновања који је био типичан за барок. Равел је написао *Купренов гроб* у форми барокне свите, при чему користи и поједине старе форме свитних игара (Скарлатијев сонатни облик⁹⁹, барокни дводел, fuga). Међутим, композитор не следи у потпуности традиционалну концепцију старих форми, а поред тога целокупну свиту је компоновао новим хармонским језиком који има колористичку и дескриптиву улогу у обликовању музичког тока овог дела. Управо ова синтеза старог и новог, коју је Равел постигао, представља велики изазов за извођача. Извођач прво мора да протумачи музички текст и да јасно рашчлани конструктивне елементе који чине барокну свиту, колористичку и дескриптивну улоге хармоније, као и бројне стилске референце. Тек онда следи репродукција дела са тежњом да се оно што веродостојније пренесе слушаоцу. Равелову свиту *Купренов гроб* премијерно је извела пијанисткиња Маргерит Лонг (Marguerite Long) 1919. године.

Прелид (*Prélude*) из свите *Купренов гроб* је посвећен Равеловом пријатељу Жаку Шарлоу (Jacques Charlot). Овај став је виртуозно написан, моторичан, живахног темпа, трајања свега два до три минута и представља изазов за интерпретацију пијанистима. Конципиран је увидом Скарлатијевог сонатног облика са уводом и кодом, који већ указују да Равел, као што је поменуто, не следи у потпуности концепцију старих

⁹⁹Скарлатијев сонатни облик је сличан барокном дводелу по томе што садржи два дела која на крајевима имају знаке понављања, као и по сличном тоналном плану. За разлику од барокног дводела, Скарлатијев сонатни облик има међутим у првом делу диференциране теме – прву тему у основном и другу тему у доминантном тоналитету, које повезује краћи модуларни прелаз, а након друге теме често следи краћи закључни одсек који потврђује њен тоналитет. Други део има два одсека: у првом се појављује мотивски материјал прве теме на доминанти, евентуално уз модулације у ближе тоналитете, док се у другом одсеку понавља друга тема у основном тоналитету. Из Скарлатијевог сонатног облика развио се потом класичан сонатни облик. Према: Vlastimir Perićić i Dušan Skovran: нав. дело, 162.

форми, као ни тонални план. Кратак увод (у трајању од четири такта; пример бр. 12) има битну конструктивну улогу у овом ставу, јер његов материјал – акордско разлагање у шеснаестима на подлози репетираног тона – служи као хармонска пратња темама и њихово „везивно ткиво“ у прелазу, али и као материјал који се обрађује у првом одсеку другог дела. Поред тога, плагалним хармонским обртима (т – с основног тоналног центра *in E*) увод наговештава и специфичност хармонског језика који је модалан, али ипак на Равелов модернистички начин (нпр. употреба бројних акорада са додатим дисонанцама).

Пример бр. 12, Равел, *Prélude*, т. 1-10.



Одступање од традиције види се и у првом делу у којем је, након прве теме (т. 5-10, тонални центар ин е лидијски, пример бр. 12) и модулаторног прелаза (т. 11-17, ин е лидијски – ин це лидијски), друга тема дата најпре у це лидијском, а потом у Ге лидијском (т. 18-26).

Пример бр. 13, Равел, Prélude, т. 21-30.



У друом делу (т. 34-79) најпре се „обрађује“ наизменично материјал увода и друге теме. Није заправо доминантан традиционални начин рада са мотивским материјалом, већ више излагање материјала у различитом хармонском „светлу“, тј. у различитим тоналним/модалним сферама. Друга тема се не излаже у основном тоналном центру, већ најпре неуобичајено у фис дорском, да би се основни тонални центар успоставио тек на њеном крају и потврдио потом у коди (пример бр. 14, т. 77-94). У последњим тактовима овог става, разлагањем пентатонске лествице од тона Е у басу (пример бр. 14, т. 93), па све до дисканта преко целе клавијатуре попут глисанда на харфи, Равел нас доводи до тоничног нонакорда који „вибрира“ у облику трилера у обе руке, до потпуног нестајања (пример бр. 14, последња два такта).¹⁰⁰ Прелид је посветио свом пријатељу Жаку Шарлоу (Jacques Charlot).

¹⁰⁰Olivier Messiaen, Yvonne Lloriod-Messiaen: *Ravel, Analyses of the Piano Works of Maurice Ravel*, Durand, 2005, 91.

Пример бр. 14, Равел, Prélude, т. 90-97.



Извођење Прелида представља прави пример коришћења *Jeu Perle* („бисерно свирање“) технике свирања на клавиру. Према Чарлсу Тимбрелу (Charles Timbrell), реч је о „техници брзих, чистих, уједначених пасажа у којима је сваки тон бистар и савршено обликован, као на бисерној огрлици. Овај стил, који захтева изузетну уједначеност додира а целокупну контролу физичког апарата препушта прстима, био је заштитни знак француске клавирске школе“.¹⁰¹ У Прелиду преовлађује *p* и *pp* динамика, што изискује од пијанисте прецизност, јасноћу и уједначеност свих пристију током извођења. Контрола звука инструмента током овог става је од велике важности, јер константан музички ток у шестнаестинама у покретљивом темпу може да проузрокује нежељени динамички ниво интерпретације, тј. гласнији од назначеног. Уз то, веома битан аспект извођења Прелида јесте и избор темпа. Потребно је, наиме, према нашем мишљењу, одабрати довољно покретљив темпо у којем се све компоненте музичког тока могу контролисати, укључујући и украсе који у пребрзом темпу могу да проузрокују нежељене акценте, наруше потребно фразирање, „замагле“ хармонију, те последично структуру и форму.

Фуга (Fugue) је други став у свити. Равел је овај став посветио свом пријатељу Жану Крупиу (Jean Scurri). Написана је по узору на фуге Ј. С. Баха, односно према правилима изградње ове барокне полифоне форме. Ова фуга јесте уједино и једина фуга у целокупном Равеловом стваралаштву. Сама форма фуге није била „популарна“

¹⁰¹Цитирано према: Александар Марковић: *Стилски простори импресионизма и неокласицизма као дуализам једног уметничког правца у клавирским делима Дебисија и Равела*, докторски уметнички пројекат, Београд, Факултет музичке уметности, 2017, 45.

међу француским клавсенистима током XVII и XVIII века, те можемо закључити да је Равел компоновањем Фуге, и њеним укључивањем у свиту *Купренов гроб*, дао омаж не само Баху, већ и целокупној европској барокној традицији.

Овај став је рађен у форми трогласне једноструке фуге¹⁰² и карактеришу га необични ритмички и динамички акценти, контрапунктске линије са полиритмијом између гласова.¹⁰³ Тема Фуге је тужног карактера. Мелодијски ток теме је испрекидан осминским паузама и акцентима (пример бр. 15, т. 1 – 2), што ствара утисак као да се изражава нека врста осећања унутрашњег бола и туге, али и тескобе која спречава да се повезано и у једном даху искаже до краја. Након првог излагања теме Равел додаје контрасубјект (пример бр. 15, т. 3 - 4)¹⁰⁴ који карактерно и извођачки контрастира теми. Контрасубјект, дирљивог и мирног карактера, дат је у *legato* артикулацији изаснива се претежно на поступом секундом кретању местимично протканом терцним соковима. Равел у првих шест тактова фуге излаже тему у сва три гласа, са контрастирајућим контрасубјектима, пратећи традиционалне, барокне полифоне принципе компоновања.

Пример бр. 15, Равел, *Fugue*, т. 1-8.



Излагање теме у инверзији Равел спроводи кроз сва три гласа током Фуге (у развојном делу, видети примере бр. 16 и бр. 17). У примерима бр. 18 и бр. 19 можемо

¹⁰²Формална шема фуге може се, према нашем увиду, представити на следећи начин: експозиција са интерним међуставом (т. 1-8), контраекспозиција (т. 9-12), екстерни међустав (т. 13-14), развојни део (т. 15-52), екстерни међустав (т. 52-57), завршни део (т. 58-61).

¹⁰³Три осмине нота у једном гласу на две осмине нота у другом гласу.

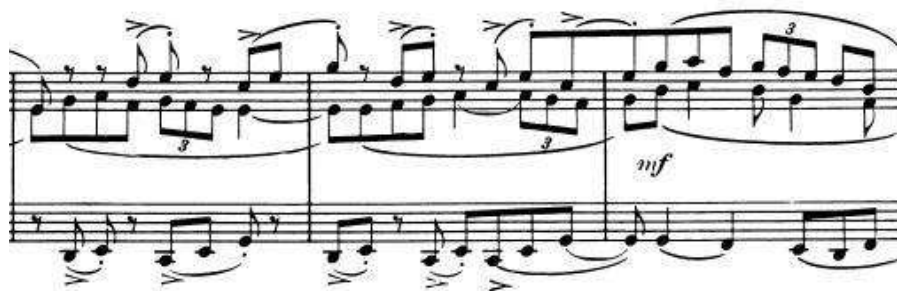
¹⁰⁴Који прати друго излагање теме.

видети паралелно излагање два различита облика теме¹⁰⁵, где је тема у дисканту у првобитном облику, за разлику од теме у средњем гласу која је изложена у инверзији.

Пример бр. 16, Равел, Fugue, т. 22-25.



Пример бр. 17, Равел, Fugue, т. 39 – 41.



Пример бр.18, Равел, Fugue, т. 44-46.



Пример бр. 19, Равел, Fugue, т. 48-50.

¹⁰⁵С тим што тема у средњем гласу наступа за четвртину касније у односу на њен наступ у дисканту.



Извођење Фуге из *Купреновог гроба* представља прави изазов пијанистима. Интерпретатор пред собом овде има неколико различитих захтева који се током извођења Фуге јављају, како појединачно тако и истовремено у свим гласовима. Веома је битно да се јасно расчлани мелодијски ток сваког гласа ове трогласне фуге и излагање теме кроз гласове. При томе, посебно је важно у извођењу ове Фуге усаглашавање различите артикулације и акцената у различитим гласовима истовремено, поготову на местима где се два различита облика теме излажу у контрапунктском споју.

Форлана (Forlane) је плес који је настао у Фурланији у Италији и био је веома популаран почетком XVII века. За компоновање Форлане Равела је инспирисала Купренова Форлана (Forlane) из *Quatrieme Concert - Les Concerts Royaux*, од које је присвојио ритмички покрет (играчки карактер са пунктираним ритмом, у такту 6/8) и форму ронда.¹⁰⁶ Да је Купренова Форлана послужила Равелу као узор за компоновање његове Форлане можемо закључити на основу поређења примера бр. 20 и бр. 21, у којима се може уочити слично ритмичко и мелодијско организовање фраза и слична периодична структура почетних одсека. Промену пунктираног ритма у покрет у осминама нота можемо видети у примерима бр. 24 и бр. 25. Равел је при томе задржао исти тонални центар (*in E*) као у Купреновој Форлани која је написана у Е дуру.

¹⁰⁶Мислимо само уопштено на тип облика, али не и на његову врсту. Јер Купренова Форлна је у облику ронда са куплетима, док је Равелова Форлана у слободније третираној форми ронда са четири теме и кодом, шеме АБАЦАД, без последњег наступа главне теме. Будући да се заснива на мотивима главне теме, која се можда може схватити као „недостајући“ последњи наступ главне теме.

Пример бр. 20, Равел, Forlane, т. 1-14.



Пример бр. 21, Купрен, Forlane, т. 1-9.



Генерално посматрано, у Купреновој и у Равеловој Форлани преовлађује врло прегледна форма, симетричне структуре. У Равеловој Форлани доминира пунктирани ритам и то дуже ноте са краћом. При томе, употребом акцената на другој доби такта (пример бр. 20) у главној теми, али и током овог става, Равел на тренутке ствара метричку нестабилност. Композитор на пример користи акценте на неочекиваним деловима мелодијских линија, тј. на местима када је мелодијски ток изложен у *decrescendo* динамици. У примеру бр. 20 од знака за репетицију можемо видети да је написан *crescendo* (т. 12) који води какулминацији те реченице (т. 13) која долази на

прву добу у такту. Након достизања кулминације Равел је ставио акценат на другу добу истог такта, баш када је требао да наступи „природан“ *decrecendo*. Оваква употреба акцената алудира на саркастично, комично поигравање са музичким метром и фразирањем. Хармонска пратња са својим прекомерним и умањеним акордима, такође и „неочекиваним“ акцентима, поткрепљује присутност израза сарказма и комике у овом ставу.

Пример бр. 22, Купрен, Forlane, 3. Куплет, т. 1-8.



Пример бр. 23, Равел, Forlane, т. 38-46.



Пример бр. 24, Купрен, Forlane, 4. Куплет, т. 1-12.



Пример бр. 25, Равел, Forlane, т. 140-149.



Управо овај став представља сјајан пример синтезе старог и новог, у којем Равел користи традиционални формални модел, који слободније третира и артикулише хармонским језиком XX века. Посветио га је пријатељу Габријелу Делуку (Gabriel Deluc).

Ригодон (Rigaudon) је плес који потиче из Провансе из XVII века. „Ригодон као средишњи став свите контрастира ставовима којима је окружен својим темпераментно

играчким карактером. Изворно, ригодон је народни плес живог карактера у парном метру, изграђен на четворотактним целинама.¹⁰⁷ Ригодон из *Купреновог гроба* написан је у Це дуру за разлику од осталих ставова из свите који су *in E*. Равел је Ригодон конципирао у форми сложене троделне песме (А Б А). Равел инсистира на *fortissimo* динамици од самог почетка става (пример бр. 26), током првог дела и у репризи, по чему такође контрастира осталим ставовима у којима је претежно заступљена *piano* и *pianissimo* динамика.

Пример бр. 26, Равел, Rigaudon, т. 1-10.



У Равеловом Ригодону је врло често заступљена техника пребацивања једне руке преко друге. Већ на самом почетку овог става од трећег такта (пример бр. 26) можемо видети како лева рука константно прелази преко десне руке која изводи веома моторичне и артикулисане групе шеснаестина нота, што се на исти начин понавља и у репризи. Сличну употребу технике пребацивања једне руке преко друге можемо видети и код Рамоа у комаду Киклоп (*Les Cyclopes*, пример бр. 27). Ово место представља веома захтеван задатак за извођача. Након пребацивања леве руке преко десне руке и приликом сваког враћања у првобитни положај, лева рука треба да одсвира други интервалски или акордски склоп. Ово захтева велику количину

¹⁰⁷Meredith Ellis Little, "Rigaudon", *The New Grove Dictionary of music and musicians* (3rd edition).

спретности и прецизности коју пијаниста треба да поседује приликом интерпретације ових скокова, како би се ови технични захтеви успешно реализовали. Исти принцип пребацивања једне преко друге руке Равел користи и у средњем делу Б (пример бр. 28), само у мирнијем темпу у односу на почетак и репризу овог става.

Пример бр. 27, Рамо, *Les Cyclopes*, т. 20-33.



Средњи део својим мирним и лирским карактером контрастира спољним, енергичним деловима који га окружују. Ознака за темпо *Moins vif* (мање живахно), на почетку средњег дела (пример бр. 28), извођачима који су били Равелови савременици, изгледа да није била довољно прецизна што се може закључити из преписке у којој се Равел жалио Маргерит Лонг како „извођачи увек свирају средњи одсек Ригодона превише брзо“¹⁰⁸.

¹⁰⁸Цитирано према: Александар Марковић: *Стилски простори импресионизма и неокласицизма као дуализам једног уметничког правца у клавирским делима Дебисија и Равела*, докторски уметнички пројекат, Београд, Факултет музичке уметности, 2017, 58.

Пример бр. 28, Равел, Rigaudon, т. 37-50.



Менует је био једна од Равелових омиљених форми, а такође и најпопуларнија плесна форма у аристократским круговима у Европи током XVIII века. У Равеловом стваралаштву га можемо пронаћи у неколико композиција: *Старински менует* (*Menuet antique*, 1895), II став *Сонатине* (1905), *Менует на име Хајдн* (1909), V став свите *Купренов гроб*. Менует из свите *Купренов гроб* написан је у троделној форми са Мизетом (*Mussete*) као средишњим делом и кодом. Овај став доноси миран, суздржан, равнодушан карактер након енергичног Ригодона. Инспирацију за атмосферу и карактер овог става можемо потражити и у једној сцени коју је Равел током служења војне службе затекао након битке код Вердена (1916). Рој Ховат (Roy Howat) о томе пише:

„Равелов доживљај за време војне службе у рату, када је након битке код Вердена (1916) стигао на поприште разарања: Равел је затекао опустошену област у рушевинама, са сваким дрветом огољеним – и птицом која немарно пева на голој грани. Према сведочењу Елен Журдан-Моранг (*Hélène Jourdan-Morhange*) и Мануела Розентала (*Manuel Rosenthal*), Равел је одлучио да ову потресну сцену укључи у *Купренов гроб* под називом, *Равнодушни славуј*“ (по речима Мануела Розентала) или „*Равнодушни ратник*“ (по речима Елене Журдан-Моранг). Обоје жале што такав комад на крају није настао, али је могуће да је то искуство нехотице обухваћено у овом Менуету – како Мизет уступа место репризи, повратак теме Менуета „двркуће“ кроз тихи дискант над последњим ехом напуштеног Мизета. Како год то да схватимо, тиме

је наглашен тихи интензитет пасажа чији високи регистар подразумева безизражајно мирни *pianissimo indifférent*¹⁰⁹.

Менует је мирног и суздржаног, па и равнодушног карактера, писан у темпу *Allegro moderato* и трodelној врсти такта (3/4). Првих осам тактова суструктурисани у виду периода од две четворотактне реченице (пример бр. 29). Равел управо овај материјал мелодијске линије користи током целог става на разне начине.

Пример бр. 29, Равел, Menuet, т. 1-8.



Пример бр. 30, Равел, Menuet, т. 29-32.



¹⁰⁹Roy Howat: нав. дело, 148.

Пример бр. 31, Равел, Menuet, т. 101-107.



У оквиру Менуета, Мизет се налази на месту традиционалног Триа (Trio). Доноси мрачнију, трагичнију атмосферу у односу на претходни део. Мелодијска линија је исписана у паралелним низовима акорада који воде ка кулминацији у *fortissimo* динамици (пример бр. 33). Након прве осмотактне реченице (пример бр. 32) понавља се та иста реченица али са дистрибуирањем тематског метеријала у различитим регистрима у сваком такту, што се може приметити и по луковима који означавају премештање тематског материјала из горењег система у доњи нотни систем (пример бр. 32, други ред). Овде извођач пред собом има веома комплексан задатак. Мелодијска линија која произлази из низа акорада треба да се изведе потпуно исто као у првих осам тактова Мизета (где се налази у десној руци), с тим да кретање мелодијске линије у акордима у различитим регистима у обе руке наизменично не наруши претходно представљену концепцију фразирања. Јер, овде се опсег пратње шири, за две октаве више у односу на првих осам тактова, те се пратња такође креће из једне руке у другу као и мелодијска линија у акордима.

Пример бр. 32, Равел, Menuet, т. 33-48.



Након достизања кулминације долази до такозваног „распадања“ тематског материјала путем рада с мотивом – дељења (пример бр. 33, од т. 57), након чега долази до антиклимакса, односно потпуног смирења у *pianissimo* динамици (пример бр. 33, т. 65) чиме почиње дословна реприза првог одсека Мизета.

Пример бр. 33, Равел, Menuet, т. 49-66.



На почетку репризе тема менуета је изложена у дисканту у контрапунтском споју са темом мизете која сада служи као пратња (пример бр. 34).¹¹⁰ Овде сада имамо веома специфичну ситуацију за интерпретатора, који у овом случају треба да посвети подједнаку пажњу обема темама. У дисканту имамо тему чије је фразирање конципирано на четири такта и другу тему која се креће у паралелним акордима за октаву ниже и чије је фразирање конципирано на осам тактова. Дакле ово место представља место на којем се главне теме Менуета и Мизета паралелно крећу осам тактова, са једне стране у виду „еха“ подсећајући на Мизет који је прошао, а са друге стране, интонирањем теме Менуета у дисканту.

Пример бр. 34, Равел, Menuet, т. 73-84.

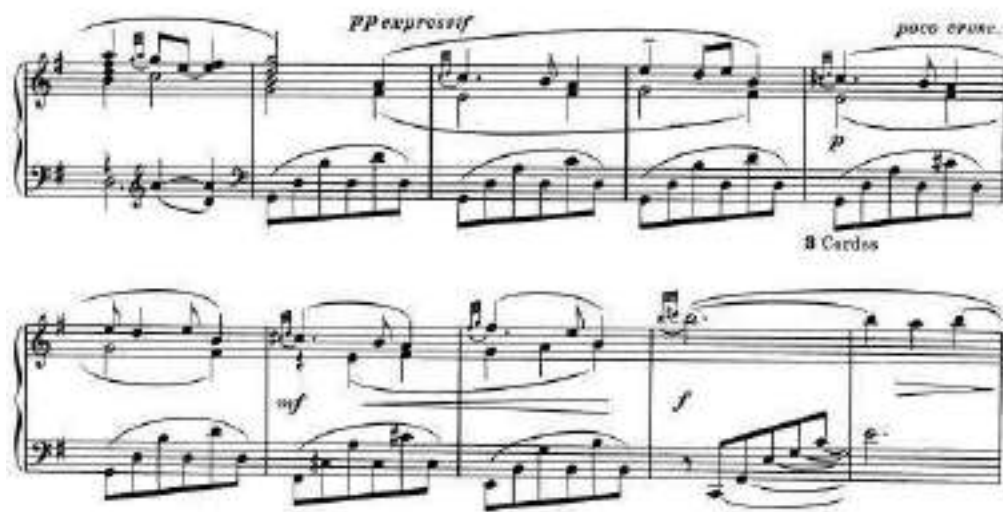


Коду чини мелодија у дисканту која је заснова на тематском материјалу из друге реченице Менуета, у трајању од два такта, коју прати покрет у осминама нота у басовој линији. Овде такође имамо једну мању кулминацију¹¹¹ (пример бр. 35, т. 111), у *forte* динамици, до које води исти рад са мотивом као и у средњем делу Мизета, у функцији акнтиклимакса и потпуног смирења и завршетка става.

¹¹⁰Према: Vlastimir Perić: *Instrumentalni i vokalno-instrumentalni kontrapunkt*, Beograd, Univerzitet umetnosti, Studentski kulturni centar, 1998, 777. Тематски материјал мизете је сада у основном дурском тоналитету, док је у средњем делу у молу.

¹¹¹У односу на кулминацију у Мизету која је у *fortissimo* динамици.

Пример бр. 35, Равел, Menuet, т. 103 - 112.



Након ове анализе Менуета долазимо до закључка да овај мирни, суздржани и равнодушни карактер унутар средњег дела (Мизета) носи једну трагичну атмосферу која контрастира деловима који га окружују по карактеру, фактури и динамичком плану. Равел је овај став из свите посветио Жану Дрејфусу (Jean Dreyfus).

Токата (Токката) је шести и последњи став у свити *Купренов гроб*. Равел га је посветио Жозефу де Марлиаву (Joseph de Marliave), мужу Маргерит Лонг. Ова Токата се сматра за једно од технички најзахтевнијих дела написаних за клавир. Заснована је на мотиву сачињеном од групе од четири шеснаестине нота које се понављају на тону Е. Прву ноту у групи изводи лева рука, док остале три ноте изводи десна (са брзим мењањем прстију који притискају исту дирку). Из овог репититивног мотива на једном тону који представља ритмичку срж овог става, Равел развија музички ток чији опсег обухвата све регистре клавијатуре. Употребом разломљених акордских структура, поновљених тонова, пасажа, константних скокова из једног регистра у други, са инсистирањем да пулс композиције буде „механички“ прецизан, јасно осликава турбулентну, трагичну, ратну атмосферу времена у којем је цела свита настала.

Пример бр. 36, Равел, Токата, т. 1-15.



Константан покрет у шеснаестинама нота од првог до последњег тона Равелове Токате (пример бр. 36) можемо довести у везу са сличним шеснаестинским покретом нота у Купреновим *Le Tic-Toc-Choc ou les Maillottins* (пример бр. 37).

Пример бр. 37, Ф. Купрен, *Le Tic-Toc-Choc ou les Maillottins*, т. 1-10.



Употребу репетитивног мотива у шеснаестинском покрету који се изводи наизменичним покретом обе руке можемо видети у примеру бр. 38, у којем Равел разлаже акорд дис мола кроз неколико октава. Можемо приметити сличан модел

репетитивног рада са мотивом и код Рамоа у *Gavotte et six doubles* из *Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin* (1727)¹¹² (пример бр. 39). Мелодијска линија се појављује у трећем такту у дисканту, попут песме славуја, у половинама нота, коју изводи лева рука, док у исто време учествује у извођењу хармонске пратње у шеснаестинском покрету нота (пример бр. 38). Овде имамо сличан случај коришћења технике пребацивања леве руке преко десне руке као у Ригодону.

Пример бр. 38, Равел, Токата, т. 94-104.



Пример бр. 39, Рамо, *Gavotte et six doubles*, 4me Double, т. 9-25.



¹¹²Из треће збирке као и *Свита у Ге дуру/ге молу*.

На самом крају свите *Купренов гроб*, у последњих осам тактова који представљају кулминацију целокупног дела, Равел тријумфално разлаже тонични акорд основног тоналитета Е дура (пример бр. 40). Овај модел акордског разлагања (акорд па један тон) кроз неколико октава Равел је у потпуности преузео од Шопена, „цитирајући“ део његове треће баладе (пример бр. 41).

Пример бр. 40, Равел, Токата, т. 244-251.



Пример бр. 41, Шопен, Балада бр. 3, т. 112-118.



Метрономску ознаку¹¹³ (♩=144) на почетку Токате је унела Маргерита Лонг након Равелове смрти. Ова ознака захтева од извођача веома брз темпо извођења, што у овој Токати практично није могуће, уколико узмемо у обзир то да је Равел саветовао Лонгову да у овом ставу „свира све ноте чисто и прецизно–са изузетком промене темпа на 26. страни и да не сме променити темпо ни у најмањој мери све до последње

¹¹³Као и метрономске ознаке у осталим ставовима Равелове свите *Купренов гроб*.

октаве¹¹⁴ (пример бр. 42). Равелови савременици, пијанисти када би га питали за темпо *Токате*, он био одговорио: „Не свирати је брзо као Маргарита Лонг; само она може извести да се све ноте чују у том темпу.“¹¹⁵

Велики број репетираних тонова у комбинацији са акордима, наизменично свирање акорада у обе руке са скоковима у различите регистре, стварају велико физичко оптерећење извођачима. Самим присуством физичког оптерећења губи се могућност интерпретације у брзом темпу. Механика враћања дирке на клавирима се разликује од инструмента до инструмента. На неким клавирима се дирке враћају брже, а на неким спорије. Такође и материјали од којих су направљене дирке на клавиру, као и њихова тежина, утичу на брзину враћања дирке у положај из ког се може поново произвести тон. Имајући све ово у виду, рекло би се да уписану метрономску ознаку (♩=144) на почетку Токате не би требало дословно схватати и да је првенствено потребно да се обезбеди квалитетна и сигурна интерпретација у темпу који ће бити непроменљив од почетка до краја.¹¹⁶

Пример бр. 42, Равел, Токата, т. 57-65.



Интерпретација Равелове свите *Купренов гроб* представља веома захтеван и комплексан задатак за извођача. Ово ремек дело је написано у форми барокне свите са појединим њеним стилским карактеристикама (барокне форме појединих ставова и контрапунктска техника), али и виртуозним захтевима епохе романтизма и хармонским језиком XX века. Турбулентна и трагична атмосфера Првог светског рата стоји као

¹¹⁴Jillian Rogers: "Mourning at the Piano: Marguerite Long, Maurice Ravel, and the Performance of Grief in Interwar France", *Transpositions* 4, 2014, 15.

¹¹⁵Stelio Dubbiosi: *The Piano Music of Maurice Ravel: An Analyses of the Technical and Interpretative Problems Inherent in the Pianistic Style of Maurice Ravel*, New York University, 1967, 109.

¹¹⁶Са изузетком места у нотном тексту на ком је назначено да се свира спорије.

позадина целе свите. Поменимо на овом месту и да је Равел, током писања ове свите, поред трагичног губитка пријатеља изгубио и мајку (умрла је 1917. године). Маргерит Лонг, његова пријатељица која је премијерно извела ову свиту је током рата изгубила мужа, којем је Равел посветио последњи став свите, Токату. Лонг и Равел су делили исто осећање туге и губитка драгих особа. Према речима Џилијан Роџерс (Jillian Rogers), Равелова свита *Купренов гроб* због своје комплексности и интерпретативних захтева поседује терапеутски, исцелитељски потенцијал. У време када је Равел написао ову свиту, у кругу музичара који су је свирали, била је погодна за изражавање тешких и болних осећања проузрокованих губитком вољених особа током рата. Ово дело је већ од првог извођења доживело велики успех. Редовно се изводи у концертним дворанама широм света, како у оркестарској верзији, тако и у оригиналној верзији за соло клавир.

4.3. Ерик Сати: *Гимнопедије*

Сати је *Гимнопедије* најпре објавио као појединачне комаде 1888. године.¹¹⁷ Заправо, први и трећи комад објављени су 1888. године, други комад објављен 1895. године, док су сва три комада објављена као јединствена целина у виду збирке тек 1898. године.¹¹⁸ Сатијеве *Гимнопедије* су базиране на једном мотиву који се у сваком комаду трансформише на различите начине. Штавише, према речима Каролине Потер (Caroline Potter), сам Сати је говорио да *Гимнопедије* представљају „један комад сагледан из три угла“.¹¹⁹ Сматра се да назив *Гимнопедије* потиче из античке Грчке где се односио на плес голих, или просто, ненаоружаних младића праћен песмом. Сати је написао карактерне ознаке на почетку сваког комада: *Lent et douloureux* (полако и болно), *Lent et triste* (полако и тужно) и *Lent et grave* (полако и тешко), тако да промена врсте афективности уз константни плесни карактер упућује на француску барокну референцијалност.

У *Гимнопедијама* развој главног мотива, којег Сати варирано представља у ова три комада, можемо разматрати као три различита виђења једног мотива. Мелодијска линија у дисканту је написана претежно у четвртинама нота, конципирана по фразама које су означене луковима у нотном тексту (пример бр. 43). За изградњу мелодије Сати

¹¹⁷Mary E. Davis: *Erik Satie*, London, Reaktion Books, 2007, 35.

¹¹⁸Исто., 34.

¹¹⁹Caroline Potter: *Erik Satie: Music, Art and Literature*, Ashgate Publishing Limited, Farnham, 2016, 69.

је користио поступно узлазно и силазно кретање тонова, као и интервалске скокове терце и кварте. Свако виђење или звучање мотива у дисканту, „осенчено“ је једноставном хармонском пратњом конципираној у два плана. Један план јесте у басовој линији који даје хармонску основу и пулс. Појављује се на првој доби тактовог дела у виду једног тона који траје цео такт и као такав присутан је у свим комадима ове збирке. Други план је у средњем гласу, конципиран у акордима који се јављају на другој доби тактовог дела, такође не само у овом већ у свим комадима. Овај модел хармонске пратње дат је на самом почетку у виду четворотактног увода. Сачињен је од наизменичних појава септакорада IV и I ступња. Овај плагални обрт ће доминирати хармонским током свих комада ове збирке. Можемо рећи овај модел хармонске пратње, која се састоји из два плана, има колористичку улогу у *Гимнопедијама*.

Пример бр. 43, Сати, Гимнопедија бр. 1, т. 1-15.



Колористички третман хармонске пратње у Сатијевим *Гимнопедијама* можемо довести у блиску везу са веома сличним третманом хармоније у Равеловом стваралаштву. Уколико упоредимо хармонску пратњу која прати мелодијску линију у Сатијевим *Гимнопедијама* (пример бр. 43) и Равеловој Форлани из *Купреновог гроба* (пример бр. 20), можемо уочити њену исту колористичну улогу. Потпуно исту структуру како хармонске пратње, тако и целокупног музичког садржаја, можемо видети у четвртом комаду Равелове клавирске свите за четири руке *Ma mere l'Oye - IV*

Les entretiens de la Belle et de la Bête (написану 1908. године, пример бр. 44).¹²⁰ Овде Равел користи потпуно исти модел конструисања хармонске пратње, док је мелодијска линија варирана, као што је то урадио Сати у *Гимнопедијама*. Уколико узмемо у обзир исти модел конструисања музичког материјала, Равелова свита се може схватити као наставак Сатијевог тока конципирања комада у збирци. Штавише, према речима Алескиса Роланда-Мануела (Alexis Roland-Manuel), Равелов став *Les entretiens de la Belle et de la Bête* из свите *Ma mere l'Oye* би могао да се посматра као четврти комад у оквиру Сатијевих *Гимнопедија*.¹²¹

Пример бр. 44, Равел, свита за клавир четвороручно *Ma mere l'Oye* - IV *Les entretiens de la Belle et de la Bête*, т. 1–23.



Музички ток у Сатијевим *Гимнопедијама* се заснива на сличном материјалу. Почетни материјал у првом комаду незнатно је потом вариран у осталим комадима, тек толико да се донесу мале измене, дакле, не развија се много у односу на првобитни облик. Уколико музички ток *Гимнопедија* посматрамо као „један комад сагледан из три угла“, како је Сати говорио, може се закључити да озвучавање овог музичког дела, значи његово сагледавање из различитих углова, односно да интерпретација *Гимнопедија* представља своје врсно посматрање (музичког) објекта из три угла. Можемо рећи да је присутно једно емотивно стање или расположење, али не и наративност, тј. дочаравање извесне радње. „За Сатија досада је била тајанствена и дубока, и он је истраживао ово осећање кроз своје клавирске композиције, што није било осећање које су његови савременици користили у својој музици.“¹²² Стално

¹²⁰Која је касније добила и своју оркестарску верзију (1911. године), а наредне године адаптацију за балет.

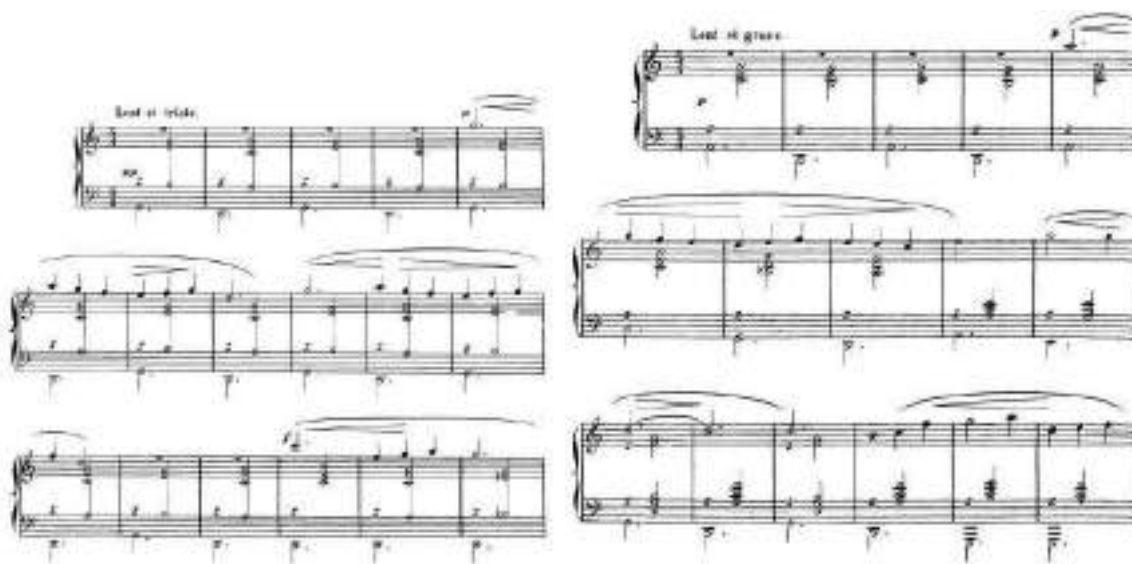
¹²¹Alexis Roland-Manuel: *Maurice Ravel*, London, Dennis Dobson, 1947, 21.

¹²²Caroline Potter: *Erik Satie: Music, Art and Literature*, Ashgate Publishing Limited, Farnham, 2016, 65.

враћање на већ чути материјал ствара утисак да слушамо скоро исти звук, али опет мало другачији у односу на његову претходну појаву.

Интерпретација Сатијевих *Гимнопедија* пред извођача ставља један неубичајени задатак. Наизглед веома једноставне фактуре, музички ток Гимнопедија, који евоцира извесно емотивно стање, представља веома деликатан изазов за интерпретатора. Карактерне ознаке на почетку сваког комада, као што су *Lent et douloureux* (полако и болно, пример бр. 43), *Lent et triste* (полако и тужно, пример бр. 45) и *Lent et grave* (полако и тешко, пример бр. 45), означавају жељену атмосферу, али и суптилне промене емотивног стања.¹²³ Ове карактерне ознаке указују на различите афективне нијансе које у интерпретацији треба „дочарати“. У том смислу, пресудан је избор темпа извођења ове три Гимнопедије. Наиме, мишљења смо, да би суптилне разлике између карактера ових комада требало интерпретирати такође суптилним разликама у темпу извођења. Први комад *Lent et douloureux* требало би извести најпокретљивије у односу на остале комаде. Други комад, *Lent et triste*, требало би да буде у мало споријем темпу у односу на претходни, а трећи комад, *Lent et grave*, у најспоријем темпу у односу на претходне комаде из ове свите.

Пример бр. 45, Сати, Гимнопедије бр. 2 т. 1-17 и Гимнопедија бр. 3, т. 1-16.



У складу са суптилним променама афективног стања, сугерисаних карактерним ознакама на почетку композиција Сати примењује принцип варирања на мелодијском и хармонском плану *Гимнопедија*. Варирање мелодијских линија, током ових комада

¹²³Ове ознаке за промену врсте афективности упућују на француску барокну референцијалност.

јесте толико да се мелодије међусобно разликују, али и да јасно указује на исти модел из којег су проистекле. Варирање у мелодијској линији у *Гимнопедијама* подразумева различите интервалске промене како у погледу величине тако и смера кретања интервала. Приликом слушања мелодијских линија *Гимнопедија* стиче се утисак да се интерпретира исти тематски материјал, само на мало другачији начин. Варирање хармоније се огледа у томе што је сваки комад у другом тоналном центру. Сати музички ток сваког комада даје у другом хармонском светлу, односно из другог хармонског угла (први комад *in G/in D*, други комад *in G/in C*, трећи *in A*).

Током *Гимнопедија* преовладава *pianissimo* динамика, са свега пар места које је Сати обележио са *forte* динамиком. Приликом интерпретације хармонске пратње у левој руци треба водити рачуна о начину извођења сваког акорда. Иако је темпо извођења спор, овим акордима претходи скок у размаку од две октаве, у највећем броју случајева, па самим тим треба обезбедити идеални притисак прстију на дирке. При томе, константно пребацивање руке из једног регистра у други, може произвести нежељени ефекат, наиме да звучност акорда „преклопи“ звучност мелодијске линије.

Равел је активно учествовао у промовисању музике Ерика Сатија интерпретирајући његова дела на концертима, међу којима су биле и *Гимнопедије*. Дебиси је оркестрирао Сатијеве *Гимнопедије* (прву и трећу) које су премијерно изведене 1897. године. Ова оркестарска верзија *Гимнопедија* је била од круцијалне важности за перцепцију и уважавање музике Ерика Сатија од стране публике. Уколико узмемо у обзир да су *Гимнопедије* једина Дебисијева оркестрација дела другог композитора у његовом стваралаштву, онда можемо закључити колико је Дебисију било значајно да се обрати пажња на важност и величину Сатијевог стваралаштва за француску музику. Дебиси и Равел су интерпретацију музике Ерика Сатија пренели из кабареа у концертну салу, захваљујући њиховим многобројним концертним извођењима.

Можемо на крају закључити да је Сати овим делима најавио поступак који ће се појавити у сликарству готово читаве две деценије касније – поступак полиперспективности својствен кубизму. Реч је, наиме, о поступку заснованом на низању хомогених елемената и њиховом довођењу у сукцесивне односе. У Сатијевој музици, односно *Гимнопедијама* слушалац се постепено упознаје са „деловима објекта“ суптилним варирањем музичког тока, а комплетна слика „предмета“ се „склапа“ тек након излагања свих његових делова. Након слушања *Гимнопедија*

слушалац би требало дакле да „суперпонира“ делове објекта у својој меморији и сагледа његову целину.

5. Закључак

Уметничка интерпретација, *Свите у ге дуру/ге молу* Жана Филипа Рамоа, *Купреновог гроба* Мориса Равела и *Гимнопедија* Ерика Сатија, представља веома деликатан задатак за сваког пијанисту. Специфичности интерпретације се огледају у различитом третману барокног наслеђа и третману програмности у одабраним делима. Француски национални стил се издваја као заједнички чинилац све три композиције и, могло би се рећи, као музички идеал ка којем су тежили Рамо, Равел и Сати, наравно сваки на свој начин, како би француску музику очистили од страних утицаја.

Аналитичко-интерпретативним разматрањем одабраних дела, овог докторског уметничког пројекта, компонованих у различитим епохама, у временском размаку од скоро два века, указано је на њихову међусобну повезаност, стилске и естетичко-поетичке сличности и разлике.

Велики утицај и значај француски национални стил има у стваралаштву Рамоа који је најближи француској традицији. У *Свити у ге дуру/ге молу* Рамо следи традицију Купрена у погледу драматургије свите и програмности. Попут Купренових дела, ставови *Свите у ге дуру/ге молу* имају програмске називе, али Рамо ипак одступа од уобичајених решења у ставовима у којима адресира композиционе поступке као што је Енхармонија, јер пракса је била да се програмски називи односе на неку особу или осећање/карактер, а не на композициони поступак. Новине се такође огледају у хармонском језику (посебно у поменутом комаду), претежном хомофоном начину мишљења, концертантним елементима и коришћењу преткласичне форме Скарлатиевог сонатног облика, наговештавајући класицизам.

Равел у свити *Купренов гроб* поштује стару драматургију свите, коју карактерише пак нов третман програмности. Називом *Купренов гроб* композитор реферира чак на стару лаутистичку праксу компоновања музичког епитафа, музичке надгробнице. Музичка надгробница овде може да се схвати као оживљавање старе, заправо „мртве“ форме свите оживљене модернистичким средствима, пре свега, хармонијом XX века. Хармонски језик у *Купреновом гробу* додуше јесте модално усмерен, чиме се евоцира архаична атмосфера, али на типично модернистички начин, употребом бројних дисонантних акорада који су често колористички третиран. Зато би се могло рећи да је посредни иронијски однос према музичкој прошлости, односно објективистичко дистанцирање од подражавања стила француских клавсениста.

Сати је најудаљенији од традиције. Истина, Сати компонује претежно комаде који дакако јесу својеврстан „заштитни знак“ француске клавсенске школе. Његови комади, као што се могло видети на примеру *Гимнопедија*, указују чак на праксу пре формирања свите, на праксу објављивања комада у збирке. Ипак, како је објашњено, *Гимнопедије* се могу посматрати и као свита (уколико узмемо у обзир извођење свих комада у целисти). Драматургија ове „свите“ међутим не следи традицију, већ показује модернистички поступак карактеристичан за кубизам (један комад дат из различитих, пре свега, хармонских углова). Такође, Сати као и Равел, компонује *Гимнопедије* хармонским језиком којим се евоцира модалност тиме и архаичност, али на модернистички начин (такође колористички третман хармоније која се често служи дисонантним акордима), а и у складу са својом естетиком једноставности.

Код сва три композитора присутна је прожетост стилског, естетичког и поетичког аспекта њиховог стваралаштва. Рамо теоретичар и естетичар близак је Рамоу композитору јер су принципи теоријског и естетичког мишљења присутни и у његовим делима, односно препознатљиви и у *Свити у ге дуру/ге молу*. Равел самим насловом *Купреновог гроба* указује да одаје омаж Купрену, али свиту компонује музичким језиком који је типично Равелов. Могло би се рећи да Равел навлачи „маску“ Купрена иза које стоји сам Равел са иронијским осмехом типичног модернисте. Сатијеве *Гимнопедије* су сјајан пример естетике једноставности, такође модернистичког начина да се укаже на дистанцираност од прошлости.

Напоследку, надамо се да ће у овом раду изложене практично-извођачке методе интерпретације и понуђени креативан приступ музичком тексту, тј. *Свити у ге дуру/ге молу* Рамоа, *Купреновом гробу* Равела и *Гимнопедијама* Сатија помоћи пијанистима да у сопственом извођењу ових дела достигну што је могуће виши ниво уметничке интерпретације. Пијаниста би приликом припреме за концертно извођење *Свите у ге дуру/ге молу* Рамоа, *Купреновог гроба* Равела и *Гимнопедија* Ерика Сатија требало да на основу ових практично-извођачких метода интерпретације и креативним приступом музичком тексту сједини резултате овог истраживања, како би се достигла уметничка интерпретација.

6. Литература

1. Anderson, Andrea: *1900-1910: Piano music of Debussy and Ravel, an interdisciplinary approach* (doctoral dissertation), Claremont, Faculty of Claremont Graduate University, 2001.
2. Anthony R., James: "Ballet de Cour", *Grove Dictionary of Music and Musicians* (3rd edition).
3. Anthony R., James: *French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau*, London, B. T. Basford Ltd., 1978.
4. Божанић, Зоран: *Музичка фраза*, Београд, Клио, 2007.
5. Chi Ching Ng, Joy: *Man or Mask, Artistic Identity and the Music of Ravel*, master thesis, Sydney, Conservatorium of Music, 2013.
6. Claude V., Palisca: *Barokna glazba*, prev. sa engleskog Stanislav Tuskar, Zagreb, Hrvatsko muzikološko društvo, 2005.
7. Cook, Elisabeth: "Paris", *Grove Dictionary of Music and Musicians* (3rd edition).
8. Dalhaus, Karl: *Glazba 19. stoljeća*, Zagreb, Hrvatsko muzikološko društvo, 2007.
9. Despić, Dejan: *Harmonija sa harmonskom analizom*, 3 dela, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1993 i 1994.
10. D'Anglebert, Jean-Henri: *Pièces de clavecin*, 1689.
11. Davis, E., Mary: *Erik Satie*, London, Reaktion Books, 2007.
12. Dubbiosi, Stelio: *The Piano Music of Maurice Ravel: an analysis of the technical and interpretative problems inherent in the pianistic style of Maurice Ravel*, New York, University, 1967.
13. Eaves, Billie: *The Reception of Erik Satie's Gymnopédies: Audience, Identity, and Commercialization* (master thesis), The Ohio State University, 2011.
14. Girdlestone, Cuthbert: "Theories", *Jean-Philippe Rameau: His Life and Work*, Mineola, Dover Publications, 2014.
15. Guy Gosselin, John Trevitt: "Paris", *Grove Dictionary of Music and Musicians* (3rd edition).
16. Hanlon, Ann-Marie: "Satie and the Meaning of the Comic", in: (ed. Caroline Potter), *Erik Satie: Music, Art and Literature*, Dorchester, Ashgate, 2013.
17. Jankélévitch, Vladimir: *Ravel*, Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1976.

18. Kaminsky, Peter (ed.): *Unmasking Ravel. New Perspectives on the Music*, Rochester, NY, University of Rochester Press, 2011.
19. Kelly, Barbara L.: "History and homage", in: Deborah Mawer (ed.), *The Cambridge Companion to Ravel*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
20. Lasserre, Pierre: *The Spirit of French Music*, London, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd. New York, E. P. Dutton & Co, 1921.
21. Ledbetter, David: "D'Anglebert, Jean Henry", *Grove Dictionary of Music and Musicians* (3rd edition).
22. Little, Ellis, Meredith: "Rigaudon", *The New Grove Dictionary of music and musicians* (3rd edition).
23. Марковић, Александар: *Стилски простори импресионизма и неокласицизма као дуализам једног уметничког правца у клавирским делима Дебисија и Равела* (докторски уметнички пројекат, рукопис), Београд, 2017.
24. Mawer, Deborah: "Musical objects and machines", in: Deborah Mawer (ed.), *The Cambridge Companion to Ravel*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
25. Messiaen Olivier, Loriod-Messiaen Yvonne: *Ravel, Analyses of the Piano Works of Maurice Ravel*, Durand, 2005.
26. Mikić, Vesna: *Lica srpske muzike – neoklasicizam*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2009.
27. Михић, Маја: *Клавирске свите Клода Дебисија и Мориса Равела – извођачки приступ програмности и барокној традицији* (докторски уметнички пројекат, рукопис), Београд, 2016.
28. Neigauz, Genrih: *O umetnosti sviranja na klaviru/Zapisi pedagoga*, drugo izdanje (prev. Nina Misočko i Dragica Ilić), Beograd, Samostalno izdanje Dragoslava Ilića, 2005.
29. Orenstein, Arbie: *Ravel: Man and Musician*, New York, Columbia University Press, 1975.
30. Orledge, Robert: "Evocations of exoticism", in: Deborah Mawer (ed.), *The Cambridge Companion to Ravel*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
31. Pasler, Jann: "Paris", *Grove Dictionary of Music and Musicians* (3rd edition).
32. Perićić, Vlastimir: *Instrumentalni i vokalno-instrumentalni kontrapunkt*, Beograd, Univerzitet umetnosti, Studentski kulturni centar, 1998.

33. Peričić, Vlastimir i Skovran, Dušan: *Nauka o muzičkim oblicima*, Beograd, Umetnička akademija, 1961.
34. Поповић-Млађеновић, Тијана: *Клод Дебиси и његово доба. Од „Змаја из Алке“ до „Заљубљеног фауна“*, Београд, Музичка омладина Србије, 2008.
35. Potter, Caroline: *Eric Satie. A Parisian Composer and His World*, Boydell & Brewer, 2016.
36. Potter, Caroline: *Erik Satie: Music, Art and Literature*, Farnham, Ashgate Publishing Limited, Farnham, 2013.
37. Salder, Graham: "Rameau, Jean-Phillipe", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, Vol XX, Oxford – New York, Oxford University Press, 2001.
38. Schonberg C., Harold: *Veliki pijanisti*, Beograd, Nolit, 1983.
39. Shaw-Miller, Simon: "The Only Musician with Eyes: Erik Satie and Visual Art", Routledge, 2013.
40. Popović Mladenović, Tijana: *Muzičko pismo. Muzičko pismo i svest o muzičkom jeziku sa posebnim osvrtom na avangardnu muziku druge polovine XX veka*, Beograd, Clio, 1996.
41. Rogers, Jillian: "Mourning at the Piano: Marguerite Long, Maurice Ravel, and the Performance of Grief in Interwar France", *Transpositions* 4, 2014.
42. Турнић Ђорђевић, Наташа: *Позориште Ерика Сатија. Живот као театар и музика за сцену (189 –1914)*, Београд, Факултет музичке уметности, 2011.
43. Vasić, Nenad: „Specifičnosti čembalističkog stila baroka i razvoj muzike za čembalo u XVI i XVII veku“, u: Roksanda Pejović (ur.), *Barok i rokoko*, Zbornik radova studenata muzikologije, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1985, 158.
44. Whittall, Arnold: "Neo-classicism", *Grove Dictionary of Music and Musicians* (3rd edition).
45. Zečević, Nataša: „Francuska muzika za čembalo sedamnaestog i prve polovine osamnaestog veka: stilske konstante i razvoj stila“, seminarski rad pisan pod mentorstvom dr Ane Stefanović (u rukopisu), Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2013.

7. Биографија уметника

Игор Дражевић (1989) је рођен у Лозници. Музичко образовање започиње у ОМШ „Вук Караџић” у Лозници у класи проф. Бојане Никић. Средњу музичку школу „Михајло Вукдраговић” у Шапцу је завршио у класи проф. Драгомира Братића. Основне и мастер студије је завршио на Факулету музичке уметности у Београду у класи проф. Дубравке Јовичић. Тренутно је на завршној години докторских студија на Факултету музичке уметности у Београду, одсек клавир, у класи проф. Александра Шандорова. Током школовања усавршавао се код истакнутих професора клавира: Светлане Богино, Владимира Угаркова, Александра Сердара, Невене Поповић, Јокут Михајловић, Арбо Валдме, Александре Романић, Наталије Трул и Сиавуша Гацијева.

Наступао је широм земље и у иностранству (Италија, Белгија, Румунија, Босна и Херцеговина). Поред солистичких концерата, наступа и као камерни музичар. Члан је ансамбла „Београдски трио” од 2015. године. Поред извођења композиција традиционалне музичке литературе, афинитет према композицијама савременог музичког стваралаштва, посебно оним насталим у Србији, не изостаје. Учествовао је на фестивалима савремене музике као што су „ReConstruction” (2017, 2018), „КоМА” (2017, 2018, 2019), Рострум+ (2018), Роси фест (2019, 2020), STRINGS (2018, 2019, 2020). Са члановима ансамбла „Београдски трио” присутни су у пројектима (Рострум+), као и стални сарадници на извођењу студентских испитних радова из композиције. У оквиру пројекта Рострум+ чланови овог ансамбла су наступили 2018. године у елитној Концертној дворани Палате лепих уметности „Бозар” у Бриселу (Белгија), где су изводили дела српских композитора. Концертне сезоне Београдског трија (2018/2019, 2019/2020) подржава је и финансира Сокој – Организација музичких аутора Србије. Концертну серију под називом „Камерна музика Ивана Јевтића” у 2019. години финансира и подржавала је Република Србија – Министарство културе и информисања. Као један од извођача учествовао је у концертној серији под називом „Музика композитора академика, путовање по Србији” коју је организовала Српска академија наука и уметности у Београду 2020. године. Као солиста и као камерни музичар ради на промовисању у очувању музичког стваралаштва домаћих аутора широм Србије и у иностранству. Тренутно ради као клавирски сарадник/корепетитор у Музичкој школи „Марко Тајчевић” у Лазаревцу.