

**Зоран Божанић**

*Факултет музичке уметности, Београд*

## РАЗВОЈ ОРГУЉСКЕ МУЗИКЕ У ПЕРИОДУ РЕНЕСАНСЕ

Европска професионална музика дуго је била вокално усмерена, док су музички инструменти најчешће примењивани у сфери народне музике. Тек током ренесансне епохе инструментално извођење има озбиљнији третман. У том контексту, поред кристализације разних извођачких школа, посебно је битан и настанак специфичних инструменталних жанрова. При томе се појављују две основне тенденције; прва је под утицајима полифоне, вишевековне вокалне традиције (најчешће манифестована у композицијама намењеним оргуљама), док је друга повезана са световном музиком, народном песмом и игром (нарочито изражена у музичким комадима за луту, чембало и клавикорд). Тешко је одредити која је од њих била доминантнија, јер су се обе често преклапале. Поред тога, веома је битан и развој импровизационих форми музицирања, чисто инструменталне природе, што је водило постепеном ослобађању музике од вокалних образаца.

У разним земљама делује све већи број композитора, најчешће оргуљаша, чиме се формирају различите извођачке школе. Посебно истичемо да у овом периоду још увек није постојала диференцијација између аутора и извођача музике - свирање је било неодвојиво од процеса њеног стварања.<sup>1</sup> То је резултирало кристализацијом одређених принципа који су коришћени при одабиру мелодија за обраду, специфичних начина рада са музичким материјалом, појавом особених композиционих поступака прилагођених инструменталном начину музичког израза итд.

С обзиром да су у сфери ренесансне инструменталне музике оргуље имале посебан, веома особен третман, у редовима који следе сагледаћемо генезу и специфику разних оргуљских школа, које су, током овог периода, формиране у појединим европским срединама.

<sup>1</sup> Наведена карактеристика биће актуелна све до краја XVIII века.

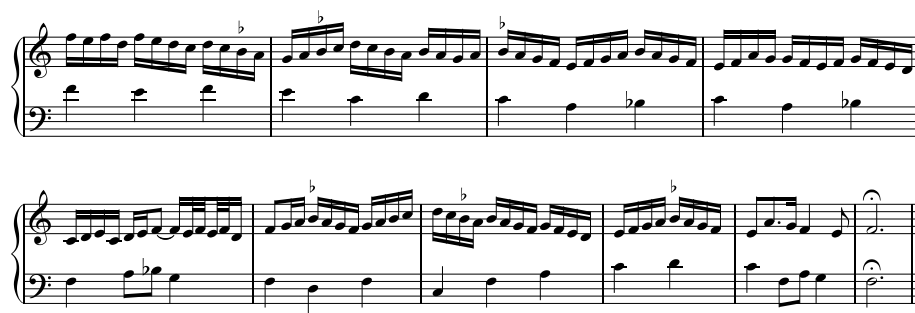
У том контексту, посебан значај имају немачки композитори-оргуљаша. Они су своја инструментална дела записивали у форми табулатуре, тј. уз помоћ словних ознака, распоређених у оквиру два система од по неколико линија.

Средином XV века издваја се рад Конрада Паумана (Conrad Paumann, око 1415–1473) *Основе свирања на орђулама* (*Fundamentum organisandi*, око 1452), у којем је, поред теоријских делова, садржан и значајан број композиција.

Пауманови оргуљски комади су најчешће двогласне фактуре. То су већ дела инструменталне природе, чиме се постепено отварао пут ка превазилажењу великог утицаја вокалне музике. Ово је посебно изражено у особеном, чисто инструменталном музичком жанру - прелудијуму (лат. *prae* - испред, *ludis* - игра) или преамбулуму (лат. *prae* - испред, *ambulare* - ходати). Такве композиције су, судећи по њиховом називу, служиле за усвиравање извођача или давање интонације хору. Наведене карактеристике могу се уочити у следећем примеру, где запажамо и изражен контраст између деоница. Наиме, лева рука оргуљаша доноси ноте уједначеног трајања, попут својеврсног кантус фирмуса (*cantus firmus*); на таквој основи, у десној преовлађује поступни покрет, импровизационог карактера, са веома кратким нотним вредностима:

### Пример 1

Конрад Пауман: *Preambulum super fa*



У оквиру стваралаштва овог композитора веома су особене и обраде немачких песама, где је обично спровођено колорирање водеће мелодије, уз једноставнији полифони рад у осталим гласовима. С друге стране, преузет музички образац је могао да има и функцију кантус фирмуса. Тако је, у наредном примеру, основна мелодија дела (Пример 2а) постављена у најнижем гласу са аугментацијом и додатно „појачана“ хармонским тоновима (Пример 2б). На таквом

фундаменту, у дисканту се развија слободна деоница која се, у оваквим условима, доживљава као главни фактурни елемент. Наводимо први одсек овог комада, базиран на материјалу увода из кантус приус фактуса (*cantus prius factus*):

### Пример 2а

*Mit ganezem Willen* (песма)



### Пример 2б

Конрад Пауман: *Mit ganezem Willen*

Истичемо још један значајан рукопис из сфере немачке оргуљске музике ренесансног периода, *Буксхајмску оргуљску књигу* (*Wichheimer Orgelbuch*, 1460–1470), у којој је садржано преко 250 табулатура. У највећем броју су заступљена дела духовног карактера, као и обраде немачких песама. Осим тога, изложене су свирачке вежбе, разне каденце и карактеристични завршни пасажии у различитим модусима, описи особених начина свирања итд.

Крајем XV и почетком XVI века, оргуљска уметност у Немачкој интензивно се развијала. Велики значај у формирању читаве генерације композитора-оргуљаша имао је Паул Хофхајмер (Paul Hofhaimer, 1459–1537). У његовом стваралачком опусу издвајају се обраде духовних и световних вокалних дела, са веома израженом слободном полифонијом.

Хофхајмерови најпознатији ученици: Јоханес Котер (Johannes Kotter, око 1480–1541), Ханс Бухнер (Hans Buchner, 1483–1538), Леонард Клебер (Leonhard Kleber, око 1495–1556), стварали су своју музику током прве половине XVI века. У њиховим оргуљским де-

лима преовлађује вокални тип полифоније. Посебно је значајно и стваралаштво Арнолта Шлика (Arnolt Schlick, 1460–1521), аутора прве штампане табулатуре за оргуље (*Tabulaturen Etlicher lobgesang und lidlein uff die orgeln und lauten*, Мајнц, 1512).

Као пример стваралачких интенција ове групе композитора, наводимо почетак Клеберове оргуљске обраде литургијске химне *Maria zart*, у којој доминира вокално полифоно мишљење. Овде је основна мелодија дела, без значајнијих измена, као кантус фирмус изложена у најнижем гласу, док се у осталим деоницама уочава слободнији контрапунктски рад:

### Пример 3

Леонард Клебер: *Maria Zart*

Техника кантус фирмуса често је коришћена приликом оргуљских обрада коралних мелодија. У наредном примеру, Шликова *Salve Regina* из 1517. године базирана је, попут неке вокалне полифоне композиције, на дугим тоновима кантус приус фактуса:

### Пример 4а

*Salve Regina* (антифона)

Sal - ve Re - gi - na

## Пример 46

Арнолт Шлик: *Salve Regina*

У овом периоду појављују се и теоријски радови, у којима је разматрана проблематика инструменталне музике. Тако, Бухнер у својим *Основама* (*Fundamentum sive ratio vera quae docet...*, око 1525) излаже разне начине обраде мелодија грегоријанског корала, док се у раду Арнолта Шлика *Огледало орђуљских мајстора и орђулаша* (*Spiegel der Orgelmacher und Organisten*, 1511), између осталог пише и о конструкционим особеностима орђуља.

Свирање на клавијатурним инструментима било је заступљено и у Шпанији, где се, такође, формирала веома особена орђуљска школа, чије се основне карактеристике најбоље могу сагледати кроз призму стваралаштва једног од њених најистакнутијих представника - Антонија де Кабесона (Antonio de Cabezón, око 1500–1566). Његови музички комади често су намењени извођењу на клавијатурном инструменту, тј. орђулама, чембалу или клавијорду. Другим речима, једна те иста композиција је могла да буде одсвирана на разним инструментима са клавијатурним механизмом, јер код овог композитора није прављена строга диференцијација између њих.

У Кабесоновом стваралачком опусу могу се уочити обраде разних игара, као и прераде вокалних дела. Утицаји световног начела и традиционалне музичке праксе духовног усмерења, заступљени су и у осталим композицијама овог аутора. Тако је, у наредном примеру, изражено вокално полифоно мишљење; кантус фирмус дугих тонова излаже се у алту, док остали гласови имају веома слободан имитациони третман:

### Пример 5

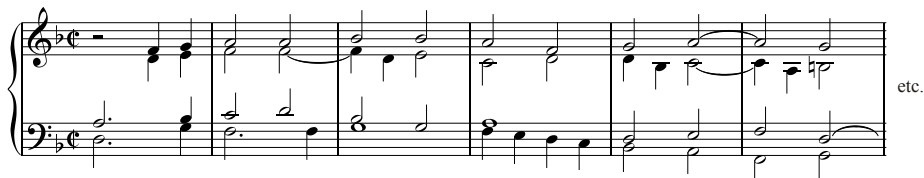
Антонио де Кабесон: *Три четворогласна комада* (I)



Посебно истичемо варијације, често са применом разноврсних контрапунктских поступака, које су у Шпанији називане *диференсиас* (шпан. *diferencias* - разлике).<sup>2</sup> У следећем примеру можемо запазити тему која се попут својеврсног „лутајућег кантус фирмуса“ појављује у различитим гласовима. Наиме, основна мелодија с почетка композиције, изложена у највишем гласу (Пример ба), при следећој појави благо је фигурирана, уз измене осталих деоница (Пример бб), да би, након тога, уследила у тенору, праћена слободном имитацијом њених почетних интонација између баса и алта (Пример бв). Главни мелодијски материјал се, потом, уз контрапунктирање осталих гласова појављује у алту (Пример бг) и тенору (Пример бд):

### Пример ба

Антонио де Кабесон: *Диференсиас на виџешку њесму* (т. 1–6)

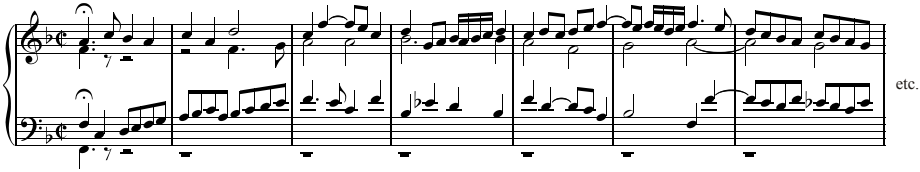
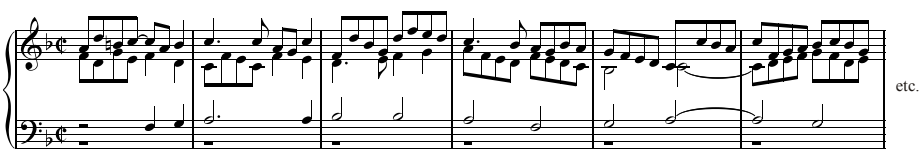


### Пример бб

Антонио де Кабесон: *Диференсиас на виџешку њесму* (т. 17–22)



2 За именованье теме у овој средини је коришћен израз *љано* (шпан. *llano* - раван), док је варијација називана *глоса* (шпан. *glosa* - објашњен, протумачен).

**Пример бв**Антонио де Кабесон: *Диференсиас на виџешку њесму* (т. 32–37)**Пример бг**Антонио де Кабесон: *Диференсиас на виџешку њесму* (т. 48–54)**Пример бд**Антонио де Кабесон: *Диференсиас на виџешку њесму* (т. 65–70)

Током периода ренесансе, развој технике кантус фирмуса манифестовао се образовањем вишегласне фактуре уз помоћ имитационог поступка, тј. распоређивањем фрагмената кантус приус фактуса између различитих гласова. Овакве тенденције, као и раније описано варирање, довели су до кристализације веома карактеристичног полифоновог жанра под називом тјенто (шпан. *tiento*, од *tentar* - тражити). Четворогласне полифоне фактуре, са слободнијим третманом имитационе технике, динамичним полифоним развојем, рађен по обрасцима вокалне полифоније, он је у периоду ренесансе представљао један од најзначајнијих жанрова инструменталне полифоне музике.

Са аспекта музичке форме, често садржи три одсека, при чему је средишњи нешто живљег карактера. Посебно су битни утицаји варирања, који се огледају кроз примену разноврсних поступака у раду са темом за имитацију; она може да буде колорирана, изложена у инверзији, ретроградацији, ритмички измењена итд. У тјенту су понекад заступљени веома сложени контрапунктски поступци.

Наредни пример показује особену примену вештачке имитације - тема се експонује употребом технике хоризонтално-покретног контрапункта. Тако, њен други наступ манифестује се након само једног такта, трећи после три, док се у четвртом гласу тематски материјал појављује на још ширем временском размаку, који обухвата четири и по такта:

### Пример 7

Антонио де Кабесон: *Tiento del Primer Tono*



Слична тјенту је и фантазија (грч. *phantasia* - машта, уобразиља). У њеној основи садржани су принципи вокалне полифоније, али је, поред тога, понекад наглашено и импровизационо, инструментално начело. Но, без обзира на наведену карактеристику, између тјента и фантазије је тешко направити јасну диференцијацију.

Антонио Кабесон је имао велики број ученика. Вероватно из тог разлога, редослед комада у збиркама овог композитора често је зависио од степена њихове извођачке тежине. Сматра се да је Кабесонов ученик био и велики шпански оргуљаш Томас де Санкта Марија (Tomás de Santa Maria, око 1510–1570). По узору на Кабесонову музику, Луис Венегас де Енестроза (Luys Venegas de Henestrosa, ?–1557) компоновао је збирку комада намењених извођењу на клавијатурном инструменту.

Током XVI века, у Шпанији се појављују и теоријски трактати посвећени инструменталној музици. Тако, Дијего Ортис (Diego Ortiz, рођен око 1510) у *Трактату о орнаменталној варијацији* (*Tratado de glosas*, 1553) описује различите начине варирања, Хуан Бермудо (Juan Bermudo, око 1400–1555) у раду *Размањрања о музичким инструментима* (*Declaracion de instrumentos musicales*, 1555) пише о уметности импровизације и обрадама вокалних композиција, док Томас де Санкта Марија у спису *Уметности свирања фантазије* (*Arte de taner Fantasia*, 1565) излаже технику компоновања овог жанра, наводи начине прераде вокалних композиција за музичке инструменте, описује различите оргуљске регистре итд.

По уметничким достигнућима на пољу инструменталне музике, у периоду ренесансе је била значајна и делатност венецијанских



композитора-оргуљаша. Истичемо збирку *Нова музика прилагођена за певање и свирање на орџулама и другим инструментиима* (*Musica nova accomodata per cantar et sonar sopra organi et altri strumenti*, Венеција, 1540), у којој су садржана дела разних аутора, међу којима се, по броју заступљених композиција, издваја Адријан Виларт (Adrian Willaert, око 1490–1562). Термин „*musica nova*“ у овој средини је коришћен за именовање музичких комада, који су, поред свирања, могли да се изводе и вокално.

Већ крајем XVI века, формиран је веома особен и значајан репертоар за оргуље, захваљујући, пре свега, музичарима који су деловали у оквиру катедрале Светог Марка. То су: Андреа Габријели (Andrea Gabrieli, око 1515–1580), Ђовани Габријели (Giovanni Gabrieli, око 1555–1612) и Клаудио Меруло (Claudio Merula, око 1533–1604). Опште карактеристике венецијанске вокалне полифоније могу се уочити и у оргуљским композицијама ових аутора. То се огледа у израженом полифоном раду са музичким материјалом, тенденцијама супротстављања различитих тонских боја, изградњи крупних музичких форми итд. Појављују се инструментални жанрови између којих је понекад тешко направити јасну диференцијацију.

Још током прве половине XVI века, венецијански композитори су многа своја инструментална дела обликовали по узору на вокалну полифону музику. Као резултат оваквих стваралачких интенција настао је ричеркар (ита. *ricercare* - тражити), својеврсни пандан шпанском тјенту.<sup>3</sup>

У сфери оргуљске музике, ричеркар се први пут појављује код Ђиролама Кавацонија (Girolamo Cavazzoni, ?–1542). На почетку је коришћена мотетска техника изградње музичке форме, заснована на имитационом спровођењу тема у оквиру кратких развојних фаза - одсека, са каденцама у различитим модусима.<sup>4</sup> У мотету је текст био значајан кохезиони фактор. Из тог разлога, примена мотетске технике приликом компоновања ричеркара доводила је до мозаичности његове структуре. Зато су композитори особеним начинима тежили да постигну целовитост музичке конструкције. То се остваривало постепеним смањивањем броја тема, што је на крају резултирало настанком монотематског ричеркара. При томе је варијаци-

3 Наведена карактеристика се уочава како у композиционим особеностима ова два жанра, тако и у њиховим називима (изрази *tentar* и *ricercare* - истог су значења). Поред тога, слична ричеркару је и фантазија.

4 Везе са вокалном музиком могу бити још слојевитије. Тако је, нпр. Андреа Габријели свој Ричеркар у првом тону компоновао на основу коралне мелодије *Vater unser im Himmelreich*, која је, при томе, још изложена у инверзији.

они поступак имао посебан значај. Као и код тјента, применом инверзије, ретроградног кретања, диминуције, колорирања, мелодика теме је често садржала модификације.

Као пример овакве врсте музичког жанра, наводимо почетак једног Габријелијевог ричеркара. У њему се истиче рељефна тема, са јасно израженим кулминационим тоном (почетак трећег такта), након којег следи поступни силазни завршетак. На самом почетку композиције тематски материјал се излаже у виду трогласне стрете, док је приликом његове четврте појаве (деоница сопрана) употребљена природна имитација:

### Пример 8

Андреа Габријели: *Ричеркар у једанаестом тону*

Управо у оквирима овог жанра кристалишу се многи контрапунктски и композициони поступци, значајни при каснијем формирању барокне фуге. У том контексту је особен експозициони део следећег Габријелијевог ричеркара, где се могу уочити и међуставови:

### Пример 9

Андреа Габријели: *Ричеркар у деветом тону*

Применом имитационе технике изграђена је и канцона (ита. *canzone* - песма). За њено компоновање често је коришћена мелодика француске шансоне (фра. *chanson* - песма), па је, из тог разлога, још називана и „*canzona francese*“. За разлику од ричеркара, она је мање полифонизована, понекад са алтернирањем хомофоних делова, уз тенденцију издвајања одређеног гласа као главног носиоца тематизма. Овде се, такође, користе и поступци варијационе обраде музичког материјала, са богатим колорирањем. Но, без обзира на наведене карактеристике, сличност канцоне са осталим имитационим инструменталним жанровима ренесансе је велика.<sup>5</sup> У наредном примеру наводимо део мелодије који је послужио за полифону обраду (Пример 10а), као и почетак имитационог излагања (Пример 10б), где се уочава нешто слободнији приступ приликом експонованња теме, која је при свакој следећој појави благо модификована:

### Пример 10а

Жоскен де Пре (Josquin des Prez, око 1440–1521): *Falste d'argens* (песма)



### Пример 10б

Ђироламо Кавацони: *Canzon sopra Falste d'argens*



Инструментална музика рађена по духовним вокалним узорима, често је компонована уз помоћ технике кантус фирмуса. При томе су значајне композиторске интенције, оријентисане на особен третман мелодије кантус приус фактуса. Наиме, понекад су, коришћењем имитационог поступка, његови сегменти излагани у различитим деоницама. Управо је таква Кавацонијева оргуљска обрада химне *Pange lingua*:

5 О томе најбоље сведочи податак, да је на тему ричеркара из примера 9 Габријели компоновао и канцону. У оба дела коришћена је слична техника имитационе обраде музичког материјала. Разлике се једино уочавају у њиховом модалном плану и међуставовима (ричеркар има обимније међуставове, често засноване на секвентном поступку).

### Пример 11а

*Pange lingua* (химна)



### Пример 11б

Ђироламо Кавацони: *Pange lingua*

У стваралаштву венецијанских композитора појављују се и специфични жанрови импровизационог карактера: токата и прелудијум. То су моторичне композиције инструменталне природе, са акордским излагањем, виртуозним пасажима на бази лествичног кретања итд. Између њих је тешко направити строгу диференцијацију.

По појединим тумачењима, највероватније су ране токате настале од тзв. фанфара, којима су започињале свечаности у позном средњем веку. Тада се израз *tacharen* у Шпанији употребљавао за ансамбл дувачких инструмената. Друга тумачења упућују на повезаност термина „токата“ (ита. *toccata*, од *toccare* - такнути, дирати) са спецификом управо клавијатурног инструмента. Из овога се може закључити да свечани акорди, са којима је, по правилу, оргуљаш започињао извођење оваквих музичких комада, имају своје упориште у првом тумачењу, док наглашен виртуозитет, музички развој базиран на пасажима, лествичном кретању, садржи заснованост у другом од наведених тумачења:

**Пример 12**

Андреа Габријели: *Токаћа у њешом шону*

Посебно истичемо Мерулове токате, често троделне форме, са средишњим одсеком који доноси фактурни контраст. У њему су садржани и полифони елементи, а у појединим случајевима је чак компонован као ричеркар. У наредном примеру наводимо почетне тактове основних делова у једној таквој токати, где се јасно запажа разлика у начину развоја музичког материјала:

**Пример 13а**

Клаудио Меруло: *Toccata Settima* (т. 1-2)

**Пример 13б**

Клаудио Меруло: *Toccata Settima* (т. 36-38)

### Пример 13в

Клаудио Меруло: *Toccata Settima* (т. 50-52)



Прелудијум, за који је у стваралаштву венецијанских оргуљских композитора често коришћен и назив интонација (лат. *intono* - јако изговарати), од токате се највише разликује карактером звучања; њему управо недостаје њен свечани музички израз. Заправо, то су најчешће композиције мањих димензија, са веома наглашеним уводним карактером:

### Пример 14

Ђовани Габријели: *Интонација у деветом тону*

Током ренесансне епохе у Венецији се развијала и теоријска мисао, посвећена проблематици извођаштва на клавијатурним инструментима. У том контексту, крајем XVI века појављује се значајан методско-теоријски трактат Ђиролама Дируте (Girolamo Diruta, 1561–1625), ученика Андреа Габријелија и Клаудија Мерула, под називом *Трансилванац* (*Il Transilvano*, први део - 1593; други - 1609. године). Овај рад је написан у форми дијалога; аутор трактата разјашњава госту из Трансилваније основне принципе свирања на оргуљама.

Многи ставови, изложени у овом спису, остали су актуелни све до данас. То се посебно односи на савете поводом правилне поставке руку, држања тела, начина седења приликом свирања, положаја прстију на клавијатури, њиховог контакта са диркама итд. Између осталог, разматра се и прсторед, који је, у контексту ренесансног периода, код Дируте садржао висок степен одређености. Поред тога, значајна су и запажања о особеностима интерпретације орнамената. Велика пажња посвећена је начинима прераде вокалних деоница за оргуље и поступцима украшавања корала. Трактат *Трансилванија* Ђиролама Дируте представља, заправо, својеврсно сумирање достигнућа венецијанске оргуљске ренесансне школе, те је, у том контексту, драгоцен са становишта правилног разумевања стваралачких интенција мајстора оргуљског свирања овог периода.

Из досадашњег излагања може се закључити да је свирање на оргуљама интензивно развијано у разним европским срединама. Наравно, у оваквом раду није се могла обухватити стваралачка делатност свих оргуљаша ренесансне епохе. Зато смо се ограничили на разматрање достигнућа оних музичара, који су својим композиторским деловањем, извођачким мајсторством и педагошким радом, извршили највећи утицај на даљи развој оргуљске уметности.

---

#### Литература:

- Абрахам, Џералд: *Оксфордска историја музике I*, Клио, Београд, 2001.
- Ливанова, Тамара: *Историја западноевропске музике до 1789 годе I*, Музыка, Москва, 1983.
- Perrish, Carl: *A Treasury of Early Music*, W. W. Norton & Company, New York, 1958.
- Протопопов, Владимир: „Ричеркар и канцона в XVI–XVII веках и их еволюция“, *Вопросы музыкальной формы*, Музыка, Москва, 1972.