

КОСМИЧКИ АСПЕКТИ У МУЗИЧКОЈ УМЕТНОСТИ – одједи ренесансе –

ЈЕЛЕНА ЦВЕТКОВИЋ

Факултет уметности у Нишу, Кнегиње Љубице 10, 18000 Ниш, Србија
e-mail: jelenalesnjak@neobee.net

Резиме. Анализирају се космички аспекти музике у доба ренесансе као резултат тежњи да се у средиште уметничке тематике постави човек, његов мисаони и емотивни свет и његов однос према универзуму. Читава два века (период од XV до XVII века) теоретичари музике прихватили су *хармонију сфера* као аналогију музичкој хармонији, заснивали музику на космичком, и указивали на космолошку и метафизичку улогу музичке консонанце. Данас, уз сво одсуство хармоније ренесансно схваћене, уметници се изнова позивају на универзум.

1. УВОД

Ренесанса, као период светске историје и историје западне културе, у свом настајању, својим временским границама, својим садржајима, својим особинама, самом свом саставу, била је, а то је и данас, поприште живих сукобљавања различитих тумачења. Борила се, а и данас се бори, у вези са својим односом према средњем веку: да ли постоји супротност или суштинско надовезивање; да ли се промене у уметности и култури јављају истовремено у свим областима људских активности; а једна од дилема и данас јесте да ли постоје сасвим одређене хронолошке границе.

2. РЕНЕСАНСА

Оквири ренесансе јесу XV и XVII век, али те границе не значе и два нагла прекида. Ренесанса (фр. *renaissance* – *поновно рађање*¹) јесте културно-историјски појам који је најпре означавао доба од 1350. године до XVI века, као период у коме је дошло до поновног интересовања за класичну антику, у којој је у средишту пажње био човек, и процвата уметности, да би се затим овим појмом означавало културно стање прелазног доба од средњег века до

¹ Пејовић Р. 1986, *Историја музике*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд.

новог доба, нарочито у Италији. Појам *ренесанса* је у узајамном односу са појмом *хуманизам*. Хуманизам се односио на духовно-научни садржај овог раздобља, а ренесанса на целокупну културу тог времена. Од XIX века се у историографији користи да означи епоху.

Највећа драгоценост ренесансе јесте управо трагање за помирењем два начина мишљења и заснивања музике. Неки историографи продужавају средњи век до 1500. године, до генерације Жоскена Депреа (*Josquin des Prez*) и Јоханеса Тинкториса (*Johannes Tinctoris*), док други започињу ренесансу у XIV веку. На све то утиче чињеница да у самој музици није било значајнијег открића које би означило прелом. Једино разлика између музичке праксе и музичке мисли чини се значајном за промену начина мишљења, чиме се објављује припадност новом раздобљу у уметности. Свакако 1600. година доноси крај ренесансе и почетак барока, и у том тренутку прелом је очигледан.

3. МУЗИКА И РЕНЕСАНСА

Свака историјска епоха градила је свој лични став према музици, не зато да би уметност као практичну дисциплину свела на скуп појмова, већ да би истакла улогу уметности звукова у односима које људско биће одржава са природом, светом и универзумом. Музика у доба ренесансе резултат је тежњи да се у средиште уметничке тематике постави човек, његов мисаони и емотивни свет, и његов однос према универзуму. Оно што чини богатство музичке ренесансе јесте начин на који различите употребе музике стварају напетост које ће говор и мисао покренути ка успостављању новог поретка.

Ренесанса је раздобље експериментисања, у коме се сваки појам, а посебно појам музике, поново осмишљавао осавремењеним терминима, и сваки се појам суочавао са новим начином мишљења и новим музичким искуствима. Скоро да није било учесника тог раздобља који се није бавио уметношћу звукова. Појава нове врсте расправе – такозване музичке реторике – изазвала је промене у начину компоновања и разумевања смисла композиције, а није пореметила поставку музике дубоко укорене у поретку знања.

У доба ренесансе музика је била, као и данас, извор задовољства и начин комуникације. Упражњавали су је у католичким и протестантским црквама, у палатама које су градили хуманистички принчеви, у дворцима наслеђеним из средњег века.

У то доба, када експериментална наука још увек није била онаква каквом је данас познајемо, музика је била сјајан начин за објашњење многих природних феномена и неких основних математичких правила. Принцип аналогije је био од користи као пример универзалног поретка планета: наиме, пошто је свемир производ непознатог, немогуће је било имати ваљану идеју како је он организован, и зато је било потребно тражити неки добар узор на земљи који би одсликавао хармонију универзума. Музика је

управо била најпогоднија за објашњење хармонског света. Научници попут Галилеја (*Galileo Galilei*, чији је отац био теоретичар музике), и Кеплера (*Johannes Kepler*²) познавали су музику и њену теорију, што им је помагало да изводе експерименте и аналогije са распоредом тела у свемиру.

У периоду ренесансе теоријско изучавање музике превазилазило је оквире изучавања праксе. Теоријско мишљење о музици се у доба ренесансе развијало на различитим институционализованим, али и неформалним местима. Као слободна уметност, музика се предавала на универзитетима. Са математиком, геометријом и астрономијом она је формирала такозвани *quadrivium*. Уметности *quadriviuma* су биле више “научне”, а музика је коришћена као важан модел за научна објашњења. “*Quadrivium*” и “*trivium*” је сачињавало седам слободних уметности које су биле у супротности са механичким, и свако ко је желео да студира право, медицину или теологију био је обавезан да их познаје.

Уметности “*тривиума*” биле су језичке вештине и то углавном реторичке (граматика, реторика и логика).

Када је универзитет почео да показује границе до којих може да се обнавља, и када више није могао да се отвара према новим праксама у световној музици током прве трећине XVI века, мисао о музици постепено је напуштала формализам школских предавања у корист академских окупљања, и то нарочито у Италији и у мањој мери у Француској. Изненађујућа је чињеница да је у том мноштву академија само једна објавила да је посвећена искључиво музици: *Академија Филхармоника (Accademia Filarmonica di Verona)* из Вероне основана 1543. године. Извор који о томе говори јесте грб који упућује на њену оријентацију. Сирена, душа музике, представља идеју универзалне хармоније, и додирује све елементе: воду, земљу и ваздух, и тако ствара везу између микрокосмоса и макрокосмоса.

У делу Јоханеса Кохлеуса „*Tetrachordum musices*“ (*Johannes Cochlaus, 1479-1552*³) из 1511. године прецизно је описано шта представља термин *музика у ренесанси*. По њему, музика је троделна, значи светска, хумана и инструментална, а свака од њих подељена је на 3 дела:

- **Светска музика** је троделна. Један се део састоји од елемената тежине, броја и мере, који се истовремено проналазе сваки засебно, али су међусобно испреплетани у одређеном поретку и пропорцији; други део се састоји од планета, како се оне виде у различитим аспектима и утицајима у зависности од њиховог положаја, кретања и природе; трећи део се састоји од временских вредности, као што су године, месеци и дани, у промени смењивања пролећа, лета, јесени и зиме, ноћи и дана, заласку и изласку Месеца.

- **Хумана музика** се заснива на телу које има три дела: раст, ћуд, деловање разума. Затим душу са њеним особинама и врлинама, и њихово јединство у којем се постиже природан спој и хармонија.

² Андрeис Ј., 1976, *Повијест гласбе*, Младост, Загреб.

³ Вендрикс Ф. 2005, *Музика у ренесанси*, *Ars musica*.

- **Инструментална музика** је исто тако троделна, а производи се ударањем (бубњеви и жичани инструменти), дувањем (трубе и оргуље) и гласом (песме и поеме).

Друга подела музике састоји се из два дела: од природне и артифицијелне музике.

- **Природна музика** је дводелна:

- *светска*, која се односи на хармонију читавог света и његових делова, као и на небески свет и његове елементе

- *хумана*, која представља компаративни однос тела и душе.

- **Артифицијелна музика** је троделна:

- *ритмичка*, која изучава акценте речи и однос речи и тона

- *метричка*, која изучава меру метричких врста,

- *хармонска*, која изучава међусобну разлику и пропорцију различитих тоналитета.

Савремени музиколог Филип Вендрикс (*Philippe Vendrix*⁴), професор на Универзитету у Лијежу и руководилац истраживања у Центру за проучавање ренесансе при Националном центру за научна истраживања у Туру у књизи „*Музика у ренесанси*“ приказује посебне везе између музике тога доба и реторике, астрономије, филозофије, математике, теологије и мистике. Он показује различите начине на које су тадашњи мислиоци тумачили, проучавали и доживљавали музику.

У овој студији о теоријској мисли о музици у XV, XVI и XVII веку, која спада у ред оних дела која нам осветљавају одређена историјска раздобља на нов начин, аутор полази од чињенице да је музика ренесансе далеко превазилазила само оно што се компоновало, изводило или слушало у том периоду, инсистирајући на вези између музике и концепције универзума (*музике сфера*), музике и поретка ствари (*перцепције*) и оне унутрашње музике (*музике душе*).

4. МУЗИКА И УНУВЕРЗУМ

Уколико се осврнемо на зачетке феномена коришћења музике и хармоније у приступу тумачења научних достигнућа, увидећемо да се у основи једне од најважнијих теоријских традиција ренесансе налази посматрање једне једноставне појаве. Наиме, када се сударе, тела производе звук. Из овакве тврдње следбеници Питагоре закључују да небеске сфере, огромна тела која се крећу различитим брзинама, такође сигурно производе невероватне звукове.

Свима је позната Питагорина фасцинација музиком и правилностима у хармонији, као и теорија резонирајућих небеских сфера. Можда није музика креирала тај свет, али је сигурно да је хармонска правилност музичких интервала за Питагору била сила која га је покретала и одржавала.

⁴ Philippe Vendrix „*La Musique à la renaissance*“, Presses Universitaires de France.

Питагора (*Pitagora*), име које већину људи асоцира на геометрију, нарочито на чувену Питагорину теорему, у музици је већ давно, пре ренесансе, отворио просторе мишљења и гледања који су далеко надилазили обични, осећајни доживљај музике. Откриће хармоније као уједињења разноврсног, помирења контраста, представљају део етичког учења Питагоре по коме ће он остати познат.

Питагорина теорија коју неки називају *музиком сфера*,⁵ а неки теоријом о *хармонији звезда*, била је идеја да закон бројева који управља консонанцом главних ступњева у лествици уједно управља односима између удаљености планета. То је такозвана тајна *тетрактисе*, тј. четири прва броја који кроз међусобни низ односа ($1/2$, $2/3$, $3/4$) производе истовремено и звучност октаве, квинте и кварте, и хармонију универзума.

То је идеја да струнама лире, којих има седам, кореспондира седам небеских тела тада познатих, (тај број је добијен када се на пет планета у строгом смислу речи додају и два велика светлосна тела, Месец и Сунце). Открио је, дакле, да се оно што ухом осећамо може мерити, или боље речено, да се може осећати оно што има меру. Будући да се Питагора бавио астрономијом и мистиком бројева, верује се да од њега потиче идеја да се и пропорције путања небеских тела, Сунца, Месеца и планета, такође могу схватити као врста музике, ако музику не посматрамо само као хармонију коју чујемо ухом, него сваки склад који можемо доживети, осећати и мислити. У то се време веровало да се Сунце, Месец и планете окрећу око Земље, свака у својој *сфери*. Мислило се да *сфере* стоје у чистим бројчаним односима као и музички интервали, стварајући тако небеску хармонију, односно *музику сфера*. Према Питагори, Земља је округла зато што је међу чврстим телима најлепша и најсавршенија сфера, а међу геометријским сликама - круг. Пошто сва тела која се крећу по простору производе звук чија висина зависи од величине и брзине тела, значи да свака планета у својој орбити, како је тврдио Питагора, производи звук у сразмери са својом брзином кретања која се са своје стране повећава са њеном раздаљином од Земље.

По учењу о хармонији и ови разноврсни тонови чине хармонију или *музику сфера* коју никада нећемо чути управо зато што је чујемо све време.

Васионски склад и та *хармонија сфера* као универзални систем сајединства треба да се остваре и у људском друштву. Међутим, та теорија је у Питагорином открићу односа звучности била тек у повоју, и он сам није је формулисао.

Довршени израз тој теорији дали су Платон и Птоломеј, па све негде до Боетија (*Anicius Manlius Severinus Boethius*), преко кога је *хармонија звезда* постала *musica mundana*, тј. *музика универзума* (о тој подели раније је било речи).

Правилности и односи у музици имали су утицаја не само на музику, већ и на философију и архитектуру. Ти звукови били су подложни мерењу јер,

⁵ Вендрикс Ф. 2005, *Музика у ренесанси*, Ars musica.

брзина сфера, израчуната на основу њихове удаљености, показује пропорционалну организацију сличну музичким акордима, па одатле и учење да се звукови које производе планете такође покуравају пропорционалном систему, који функционише по правилима истим која важе за музичку хармонију.

На овим становиштима је и Платон засновао једну природну философију. Као следбеник математичара и мистичара Питагоре, он је сматрао да је музика израз склада у космосу, одраз *хармоније сфера*. По њему, музика сједињује људе зависно од тога каква је и шта изражава. Ако је велика и истинска, она изражава хармонију свемира.

Боетије управо такву музику назива *musica mundana*. У делима филозофа појављивао се појам *хармоније сфера*, а принцип описивања био је углавном истоветан: свакој се планети додељивао један тон лествице, па се тако хармонија реализовала у низу, или се свакој планети додељивао по један интервал, па се тако хармонија реализовала симултано.

Принцип *хармоније сфера* био је потпуно прихваћен у ренесанси. Успостављен је хармонски поредак правилношћу небеских кретања, која одражавају рационалне односе, и производе бескрајни низ величанствених ефеката, како земаљских тако и небеских. Читава два века теоретичари музике прихватили су *хармонију сфера* као аналогију музичкој хармонији. Заснивали су музику на космичком, и указивали на космолошку и метафизичку улогу музичке консонанце.

Занимљив поглед на *музику сфера* дао је шпански теоретичар Рамос де Пареха. (*Ramos de Pareja*). Наиме, он је изградио визију универзума према монокорду, стављајући у узајамни однос модусе са једне, а планете и музе са друге стране.

Сличним поступком *Гафуријус* распоређује модусе тако што најнижи тон везује за Месец (*proslambanomenos*), а затим остале ступњеве за планете према њиховој удаљености (*Меркур, Венера, Сунце, Марс, Јупитер, Сатурн, звездани свод*).

Идејом *музике сфера* бавили су се и други. Међу њима у XVII веку познати научник, астроном Јохан Кеплер, (*Johannes Kepler 1571-1630*)⁶ који је такође веровао да свемиром управљају бројеви. Попут Питагоре, Кеплер је сматрао да се наука и духовност међусобно не искључују, те је у својим истраживањима одушевљено радио на откривању космичких мистерија. Будући да се слика света у то време већ променила (Земља више није била средиште система), концепција се морала другачије поставити, те помно истраживати и прорачунавати, што није прошло без резултата.

Кеплер је открио мере музичких интервала у Сунчевом систему. Иако су неки научни материјалисти духовну димензију његовог рада сматрали остацима окорелог средњовековља, испоставило се да *музика сфера* није била тек лепа песничка интуиција.

⁶ Nattiez, Bent, Dalmonte, Baroni, 2007, *Enciclopedia della musica*, Milano.

Динамика Сунчевог система има непосредне сличности са законима музичке хармоније. Јохан Кеплер установио је постојање 6 планета, али није објаснио односе у којима су се оне налазиле. Ту он прибегава хармонским односима, и каже да свака планета има своју мелодију, па тако 6 планета образује хармонију која се не може чути, али је стварна. Дефинишући природу оваквих односа, Кеплер тврди како хармонски односи произилазе из мелодија које су повезане са брзином планета. Што се планета више приближава Сунцу, њена мелодија је виша. Када је у питању обим ових мелодија, он је сразмеран удаљености планета од средишта. Кеплер затим упоређује мелодије различитих планета и из тога изводи низ савршених консонанци, што га учвршћује у уверењу да хармонске пропорције заиста владају односима између планета.

Он каже: *"Небеска кретања нису ништа друго до једна врста вечног концерта, рационалног пре него чујног или гласовног. Она се одвија путем тензија дисонанци. Тако не постоји чудо веће и узвишеније од правила певања у међусобној хармонији неколико делова, непознато старим народима."*⁷

У XVII веку рађа се Исак Њутн (1642-1727), један од највећих научника свих времена. Непролазну славу стекао је својим законом гравитације којим је објаснио привлачење небеских тела, чудесну хармонију која је навела старе Грке, Питагорейце, да у одушевљењу кажу *"да небеске сфере свирају"*.

Овде свакако треба напоменути да та и таква музика није имала никакве везе са масама. То је чиста демонстративна музика која је имала за циљ да објасни односе кроз меру интервала. Уколико, међутим, кренемо путем у музику тако да заиста буде реч баш о музици, а не о музици окупираној неким аспектима, доћи ћемо до следећих закључака.

Наиме, музичке структуре поседују различите "димензије". Примитивна племена развијала су једнодимензионалне музичке структуре, значи пре свега метричко-ритмичку компоненту.

Све цивилизације, до појаве хуманизма и ренесансе, стварале су различите дводимензионалне музичке структуре, које су се темељиле на метричко-ритмичкој и мелодијској компоненти. Код старих Грка, њихове музичке теорије математички израчунате од стране Питагоре, по којима само неколико консонантних интервала може да се користи, биле су у значајној мери ограничавајуће на пољу музике, чинећи хармонију, које нису ни били свесни, немогућом. Антички мислиоци нису се служили терминима *стварати и стваралац*. Они им једноставно нису ни били потребни. Био им је довољан термин *радити*. По њима, уметници нису стварали нове ствари, већ су подражавали оне које су већ постојале у природи. Платон је писао *„да за уметнике не можемо рећи да они нешто раде, него да само подражавају“*.⁸

⁷ Вендрикс Ф., 2005, *Музика у ренесанси*, *Arg musica*.

⁸ Nattiez, Bent, Dalmonte, Baroni, 2007, *Enciclopedia della musica*, Milano.

Разлог због којег антика уметника није сматрала ствараоцем, јесте чињеница да је стварање појам духовности, и њега карактерише слобода, а уметник се подређује законима природе, и правилима која су већ унапред утврђена. Антички мислиоци прецизирали су ту разлику. По њима, уметник не ствара, већ репродукује и управља се по законима природе, а не према слободи.

Уметност, по њима, не садржи стваралаштво, већ је то пракса која је претпостављена познавању закона природе, и поседовању способности управљања тим правилима. Те карактеристике опредељују некога за уметника, и чине уметност. Прави уметник дужан је да у свом деловању буде сличан савршенству природе, мора откривати законе природе и покоравати им се. Он је неко ко открива, а не проналази. Када је о музици конкретно реч, она није слободна, мелодије су већ прописане. Да би неко дело било вредновано као уметничко, морало је имати узор и узрок у окружењу, а ако уметник то не може достићи онда он постаје стваралац.

У Средњем веку, са развојем и преправкама грчког тетрахордалног система, са грегоријанским и популарним песмама, обогачена је уметност музике, али се звук и даље посматрао у свом развоју у времену (ограничавајуће гледиште, које је трајало много векова, и које се и даље може наћи у најкомпликованијим полифонијама Фламанских контрапунктиста). Акорд није постојао, развој различитих деоница није био подређен акорду који ове деонице могу да произведу састављајући се међусобно; концепт деоница је био хоризонталан, а не вертикалан. Жеља, потрага и укус за истовременим јединством различитих звукова, дакле за акордом (сложеним звуком), постепено се манифестовала, полазећи од савршено консонантног акорда са мало пролазних дисонанци, достижући компликоване и перзистентне дисонанце које карактеришу савремену музику.

Од XII до XV века плод европске креације, поред емпиријске науке („научног метода“), биле су и тродимензионалне музичке структуре - оно што се данас зове „европска тонална музика“-, што значи да се ритму и мелодији придружују и изражени хармонски елементи. Пре свега, музичка уметност је тражила чистоту, бистроћу и милозвучност тона. Различити звукови су мешани, али се пазило да милују ухо нежним хармонијама.

У време ренесансе рођен је концепт звука као ствари по себи, различите и независне од живота, а резултат је била музика, фантастични свет изнад стварног, недодирљив и посвећен. Један од најславнијих италијанских композитора ренесансе био је Ђовани да Палестрина (1525–1594), велики миљеник Папе.

Палестрина је био познат по својим песмама написаним само за вокале, без инструменталне пратње. За разлику од грегоријанског корала, Палестринина музика није се састојала само од унисоно певаних мелодија (где сви певачи заједно певају исте тонове).

Он је трагао за посебним хармонским решењима која су настајала као резултат истовременог певања неколико независних мелодија. Зато се Палестрина сматра претходником модерног музичког стваралаштва. Најпопуларнији музички облик ових песама био је *мадригал*, композиција за најмање три гласа, обично без инструменталне пратње. Током ренесансе, породице или групе пријатеља окупљале би се да заједно певају ове мадригале, тако што би свако певао различиту вокалну деоницу.

Мадригали су били забавни за певаче пошто су често компоновани домишљатом техником под називом *тонско сликање*. Кад год је текст садржао посебно дескриптивну реч, композитор је писао музику која је тоновима осликавала ту реч. На реч *уздах*, на пример, композитор би одвео вокалну деоницу у високо подручје распона гласа, а затим би се мелодија уморно спустила на нижи тон. На речи *трчање*, *летење*, *срећан*, композитор је писао бујицу брзих нота.

У ренесанси наилазимо на схватање да је уметност трагање за правим изразом онога што она носи. Постављало се питање да ли уметност доноси нешто чега нема у природи, и да ли је она моћнија од саме природе. Да ли је уметник тај који обликује нови свет, (*il nuovo tundo*), или је, како су мислили теоретичари музике, универзум тај који уобличава уметност? Полемише се о култу стваралаштва, о једноврсној потреби и наметању потребе да се без стваралаштва не може живети.

Такву универзалну потребу многи теоретичари данас аргументују речима великих уметника; Ван Гог је писао „*не могу без нечег што је веће од мене, што је мој живот - без способности да стварам*“, а Игор Стравински мисли о корену способности стваралаштва: „*У корену сваког стваралаштва налази се поседовање нечег вишег него што су земаљски плодови*“ .

Из овог феномена култа стваралаштва и данас изводи се закључак да је човек осуђен на стваралаштво, да без стваралаштва не би могао ништа да сазна ни да научи.

5. МУЗИКА ДАНАС

Данас смо прилично далеко и од старе Грчке, и од ренесансе, не само временски, већ и духовно. Другачије гледамо на ствари. Музика је данас средство масовне забаве, тренутног угођаја, зараде и славе. За праве уметнике она је много више од тога, али није велики број оних који кроз њу дотичу етичке вредности, и које она води до размишљања о лепоти свемира, па и до мистике, какав су поглед на музику имали стари Грци и ренесансни ствараоци.

Замисао о *музици сфера* ни данас не престаје да интригира. Савремена технологија омогућава прецизно праћење кретања небеских тела и мерење њихових периода у Сунчевом систему. Прецизни бројеви су нам доступни, па влада мишљење да, ако се музика може изразити у бројчаним релацијама, онда се и бројеви могу претворити у музику која се може слушати.

Савремени британски композитор Грег Фох,⁹ иначе склон научно-рационалним експериментима, и бизарним и надреалним ефектима у компоновању, дошао је на идеју да то конкретно и учини. Он је бројеве, који изражавају орбиталне периоде појединих планета, претворио у звучне фреквенције које се могу чути. Као резултат тог необичног експеримента настало је дело које је назвао „*Carmen of the spheres*“. Супротно оном што би можда неко очекивао, није добио никакву божанску музику која чаробно умирује, него занимљиву, бизарну звучну креацију, погодну можда за неки модеран филм. Закључак је да музика, посебно *музика сфера*, ипак није нешто што се дословно може преводити са једног нивоа на други.

Постоји, међутим, нешто дубље у самом појму *музике сфера*, што је са друге стране сасвим једноставно, и нимало мистично и езотерично, него свакодневно и свеприсутно. То је појам мере, односно размера.

Свуда где постоји права размера догађа се склад, хармонија. Људско тело је микрокосмос, препун фреквенција које су међусобно усклађене, као и у макрокосмосу. Њих не чујемо ухом, али њихов склад (или несклад) итекако осећамо. Постоји један велики део стварности чије фреквенције и сами одређујемо: то је наш свакодневни живот. Безброј ствари се свакодневно догађа, и сваки тренутак или догађај је у релацији са свим осталим. Што се више тих односа доведе у међусобни склад, то је већа могућност за остварење једне музике вишег реда, музике живота.

Савремена стремљења у музици данас теже да помешају најдисонантније, најчудније и најгрубље звукове. На овај начин, приближили смо се буци више него икада. Као супротност кретањима која представљају склад, и где свако кретање има свој одговарајући тон, налазе се композиције кубистичког разарања форме, експресионистичког преобликовања, надреалистичке загонетности, пражњења до беспредметности, што доводи до сумње у композицију и у уметност уопште.

Данас композитор другачије позива слушаоца; он изазива, он отворено иритира, неки композитори своје дело одређују само једним предлогом, док други позивају на учествовање у делу и на учествовање у његовом довршавању. Пример за то је серијална музика у којој се тумачу препушта редослед извођења.

Уз сво одсуство хармоније, ренесансно схваћене, уметници се ипак изнова позивају на универзум. О томе сведочи изјава аустријског композитора вантоналне музике Арнолда Шенберга¹⁰ (1874–1951) *да је уметничко стварање нагонско, и да свест има мало утицаја, као да уметнику нешто космичко казује у перо шта да пише.*

Након посете будистичким храмовима и манастирима, чувени немачки авангардни композитор Карл Хајнц Штокхаузен (Heinz Stockhausen) је скицирао своју композицију „*Мантра*“ о којој је написао: „*Разуме се да је јединствена конструкција Мантре музичка минијатура јединствене*

⁹ Nattiez, Bent, Dalmonte, Baroni, 2007, *Enciclopedia della musica*, Milano.

¹⁰ Schönberg, A., 1957, *Funcioni strutturali dell' armonia*, Il Saggiatore, Milano.

макроструктуре космоса, и она је исто тако повећање на акустичко временско поље пренете јединствене микроструктуре складних треперења у звуку самом“.

Савремени хрватски естетичар Иван Фохт пише да Бах или Моцарт нису композитори који су створили велику музику - музичка дела. Њихова су дела *снимци музике*, пише естетичар. Фохт каже: „*Највећи градитељ у музици свих времена за мене је Бах. Наирти за његове грађевине су метафизичке провенијенције - тако грандиозни, фантастични и заправо мистериозни да је немогуће поверовати како су допали у руке једног човека“.*

Према Фохту, порекло музике је у *космичким сферама*, она нити долази нити одлази. „*Стога се са њом ништа не збива, слушалац и «стваралац» морају да се мењају и да траже то место, тј. да напусте уобразиљу да су они властитост места музике“.*¹¹

Бахова музика, а она је велика, можда највећа музика по својој унутрашњој властитој снази, та чудесна музика, долази из других сфера него што је свет свакодневног постојања. Трансценденција у друге сфере које изазива његова музика по својим хармонијама и унутрашњим тензијама, а то слободно можемо рећи и за музичка дела Палестрине и Ласа, а касније Рамоа, Хендла, Глука, Моцарта, Перголезија, Росинија, Бетовена, Шуберта... јесу "*космос наметнут хаосу*"!

Едуард Ханслик¹² у својој монографији *«О музички лијепом»*, делу које можемо сматрати првим класичним делом у историји естетике музике, дефинишући појам стварања у музици каже: *Зазвучи у композиторовом уху једна тема, један мотив“.* Она „*пада у свест композитора.*“

Уколико дословно протумачимо речи *пада* и *зазвучи*, јасно нам је да Ханслик дефинише музику као *музику сфера*, као нешто што долази до свести композитора, јер, када би она била земаљског порекла, не би падала. Музика се, по њему, спушта до композитора тиме што му се објављује, тема која је СВЕ у једном музичком делу се ненадано и неприпремљено јави код композитора тако да он сам није ни свестан да ју је сам створио, као да је она већ постојала, а њене записе аутор је једноставно пронашао. Музика се, по њему, указује онима који за њу имају слуха.

По Ханслику, идеално у музици је тонално, а не појмовно које би тек требало превести у тонално. Музичко дело у свом првом, основном слоју, физикалном по себи а чулном за нас, садржи све остале, најдубље слојеве. Ти се слојеви истовремено са аудитивним доживљајем откривају музикалном уху у свом њиховом астралном бићу.

Из овога изводимо став да је композитор тек преносник музике, а не стваралац у пуном смислу те речи. Музика постоји и пре композитора, а његов је задатак да је открије и ухвати из *хармоније сфера*, односно из простора којим је окружен.

¹¹ Ханслик Е., 1977, *О музички лијепом*, БИГЗ, Београд.

¹² исто

Колико ренесанса и данас интригира говори податак да Ђовани Марија Пала (45), италијански музичар и стручњак за компјутере, тврди како је открио скривену музику у Леонардовој *"Тајној вечери"*.

Ђовани Марија Пала наимае тврди да је открио кодиране музичке ноте на чувеној фресци Леонарда да Винчија *"Тајна вечера"*, и да постоји могућност да је чувени ренесансни мајстор оставио скривену композицију као музичку пратњу сцене насликане у XV веку.

Он, наимае, верује да је ренесансни геније у композицију фреске уткао тужну и озбиљну музичку пратњу. која *"звучи као реквијем, звучи као пратња која наглашава Исусово страдање"*.

Насликана између 1494. и 1498. у цркви *Санта Марија деле Грације* у Милану, *"Тајна вечера"* приказује кључни тренутак описан у јеванђељима, тачније Исусов последњи оброк са 12 апостола пре његовог хапшења и распећа. Сцена приказује тренутак шока Христових следбеника када им он открива да ће га један од њих издати.

Пала је Леонардову слику почео да проучава 2003. године, када је на вестима чуо да истраживачи верују да је ненадмашни уметник и изумитељ у том делу сакрио музичку композицију.

У књизи објављеној недавно у Италији, Пала открива како је, као музичке шифре, интерпретирао елементе слике који имају симболично значење у хришћанској теологији. Објаснио је како је установио да ако повуче пет нотних линија преко слике, хлебови на столу, као и руке Исуса и апостола, сви могу да представљају музичке ноте. То се уклапа у хришћански симболизам у којем хлеб представља Христово тело а руке благосиљају храну. Ноте, међутим, нису имале музичког смисла док се Пала није сетио да их треба читати здесна налево, како је Леонардо писао.

У књизи под називом *„La musica celata“* („Скривена музика“) Пала описује како је пронашао и друге "шифре" на *"Тајној вечери"* које откривају спори ритам композиције и трајање сваке ноте. Резултат је *"Химна Богу"* у трајању од 40 секунди, која, по Палином мишљењу, најбоље звучи изведена на хармонијуму, инструменту сличном оргуљама, који се у Леонардово време често користио за извођење духовне музике.

Алесандро Вецоци, стручњак за Да Винчија, и директор музеја посвећеног ренесансном великану у његовом родном месту Винчију, каже да није проучио Палину књигу, али да је његова хипотеза "могућа", јер *„Увек постоји опасност да човек види нешто чега нема, али је сигурно да је простор (на слици) хармонично подељен“*, рекао је Вецоци. *„а где год имате хармонију и хармоничне пропорције, можете наћи и музику.“*

6. ЗАКЉУЧАК

Једна од одлика људске врсте јесте да се користи симболичким сликама. Помоћу метафоричких и симболичких слика премошћавамо границе које нам намећу чула, стварамо будућност и чувамо елементе прошлости.

Историја цивилизација сведочи да је унутар људских заједница култура била оно што је потпомагало развој разнородних симболичких слика: од пећинских цртежа, преко многобројних писама, до музичких структура и емпиријске науке.

Музичко дело је космос у малом. Оно није огледало нити прозор свемира, већ је оно само удвајање већ постојећег природног поретка. Као неземаљске провенијенције, као једна свемирска појава, музика је индиферентна према судбини људи баш као што целокупна природа не мари за своје креатуре. Када музика не би била из свемира она не би трансцендентирала до звезда, већ би заједно са човечанством остала учаурена и укалупљена у земаљску реалистичку љуштуру.

Литература

- Adorno, Th. W.: 1998, *Introduzione alla sociologia della musica*, Einaudi, Torino.
 Андреис, Ј.: 1976, *Повијест гласбе*, Младост, Загреб.
 Вендрикс, Ф.: 2005, *Музика у ренесанси*, Ars musica.
 Кук, Д.: 1999, *Језик музике*, Нолит, Београд.
 Nattiez, Bent, Dalmonte, Baroni: 2007, *Enciclopedia della musica*, Milano.
 Пејовић, Р.: 1986, *Историја музике*, Завод за уџбенике и наставна средства Београд.
 Плавша, Д.: *Музика из разних аспеката*, Завод за издавање уџбеника Београд.
 Селем, П.: 1972, *Нови звук- избор текстова о сувременој гласби*, Накладни завод, МХ.
 Shonberg, A.: 1957, *Funcioni strutturali dell' armonia*, Il Saggiatore, Milano.
 Ханслик, Е.: 1977, *О музички лијеном*, БИГЗ, Београд.

THE COSMIC ASPECTS OF THE MUSIC ART – Renaissance –

The cosmic aspects of the music in the Renaissance period have been analyzed as a result of aspiration to put human being and his rational and emotional world as well as his relationship toward universe.

More than two centuries (XV – XVII c.) musical theoreticians have been accepted the harmony of the spheres as an analogy to musical harmony and based the music on cosmic aspect and point out to cosmological and metaphysical role of the musical consonance. Today, within all lack of harmony that was comprehended in renaissance way, the artists are invocating to universe again and again.