

PREDAVANJE

GABRIJELI, MONTEVERDI, A. SKARLATI

U evropskoj civilizaciji ovog, sadašnjeg doba, čijoj kulturno-istorijskoj osobenosti ili specifičnoj karakteristici dajemo beleg svi mi, današnji ljudi, i graditelji i kočničari razvitka njegovog lika, veoma je rasprostranjena, široka, skoro opšta predstava o muzici, o umetnosti „slaganja i razlaganja tonova“ (kako je jednom rekao Stravinski), i ta opšta, široko odomaćena predstava ne razlikuje se mnogo od predstave bilo kojeg sredstva za razgaljivanje, za stvaranje raspoloženja koje nas odvođi što dalje od životne stvarnosti i svakidašnjice, ili nam tu svakidašnju stvarnost pokazuje bar u najsnošljivijem ako ne i u najboljem mogućem osvetljenju. Postoji, razume se, danas, kao i u ranijim vremenima, i predstava o muzici dramatičnih raspona i napona, o muzici po unutarnjim njenim tenzijama sličnoj pozorišnim tragedijama od Sofokla do Sartra, ili o muzici po osećajnoj klimi bliskoj velikim romanima, od „Zlih duhova“ Dostojevskog do Foknerovog „Krika i besa“, ili o

muzici koja odnekud, čudesno i neobjašnjivo, ali ipak, podseća na svetlotamne kontraste velikih Rembrantovih kompozicija, na tragigroteskni košmar Domijeevog „Narodnog kupatila“, na impresionističke predele Monea, Pisarova ili Sisljia, pa i na apstraktne konstrukcije Kandinskog, Mondrijana, Maljeviča ili Poloka; postoji dakle, konkretna predstava, bolje rečeno auditivna slika sećanja o muzici koja nikako i ni po čemu ne služi za razonodu, koja ni najmanje ne izaziva raspoloženja udaljena od naših ostalih, vanmuzičkih i vanumetničkih životnih iskustava, o muzici koja nas podržava u širim životnim borbama, teži u porazima, duševno nagrađuje u poredama, o muzici koja kao da na svoj osobeni jezik, na neki čudesan način „prevodi“ ili pokušava da „prevede“ i one naše misli i osećanja koje inače ne očekujemo u muzici i ne tražimo od ove bespojmovne umetnosti – a predstava o toj i takvoj muzici – teškoj, komplikovanoj, glomaznoj, dubokoj, misaonoj, ili kako je već sve ne nazivaju – praktično svedena na krug posetilaca filharmonijskih koncerata ili na krug radio-slušalaca „ozbiljnih“ muzičkih emisija, gotovo uvek, skoro bez izuzetka, jeste predstava o – simfoniji.

Ali upravo ona muzička vrsta koju nazivamo simfonijom, dakle obimnije i opširnije muzičko delo za grupu instrumenata iz jedne familije ili za kolektiv instrumenata svih tipova, sačinjeno ponajčešće (iako ne uvek) iz tri ili četiri muzička stava, sa dodatim ljudskim glasom – solističkim i horskim – ili bez te dopune, upravo ta muzička vrsta formirala je u muzičkom iskustvu savremenog čoveka dosta određenu predstavu – i ne samo konkretnu predstavu no i prilično uopštenu ideju – stremljenjima i mogućnostima muzike,

da na svoj osobeni način, bez upotrebe diskurzivnog vida mišljenja, pa čak i bez konkretno određenih slika mašte, u stvari raspravlja o opšteljudskim pitanjima i problemima, da u svojoj posebnoj jezičkoj oblasti, u sferi preovlađujućih ako ne isključivih tonskih arabeski, postavlja i rešava zagonetku ili tajnu čovekovog opstanka i odnosa prema samom sebi, prema svojim bližnjima i društvu, prema svetu u kojem se on svojom pukom egzistencijom obreo, srećan ili nesrećan, da svojim specifičnim izražajnim sredstvima – tehnički govoreći: melodijom, ritmovima, kontrapunktskim linijama, harmonskim kombinacijama, tonskom tembrizacijom i zvučno-arhitektonskom osobenošću svojih jedva nekolikih formi – ona, muzika, zalazi i prodire u krug onih ljudskih stremljenja, osećanja i saznanja, u oblast one apstraktne, misaone čovekove stvarnosti, u područje onih autentičnih duhovnih ambijenata čovekovi do čijeg se plafonskog nivoa sve ostale čisto instrumentalne muzičke vrste – od plesnih tonskih struktura, preko baroknih tipova muzičke svite, do takozvanih „slobodnih formi“ modernije muzike (do fantazije, empromptija, rapsodije, prelida, etida, nokturna, balada) – inače sasvim retko ili nikako ne dobacuju.

Zato, svakome ko raspolaže makar i najskromnijom muzičkom kulturom danas je dovoljno, a možda i sasvim jasno, kakav smisao i koje značenje ima muzički izraz – simfonija. I onaj ko nema nikakvog ličnog, slušalačkog muzičkog iskustva, a voljan je da posegne za bilo kojim opštim ili muzičkim leksikonom, u mogućnosti je da za tili čas sazna, da je simfonija razgranato, opširno muzičko delo za orkestar, sastavljeno ponajčešće iz četiri stava (katkad iz više ili manje stavova) dopunjeno u izuzetnim slučajevima učešćem pojedinač-

nog ili horskog ljudskog glasa i izgrađeno na osnovama zakonitosti nekih specifično muzičkih formi.

Međutim, već i ova deskriptivna definicija simfonije otkriva mnoge pukotine i preciznosti svoje informacione funkcije, jer: ima i simfonija koje su veoma sažete, takoreći lakonske; ima kamernih i drugih muzičkih dela koja su takođe sastavljena iz četiri stava a nisu simfonije; neka instrumentalno-vokalna muzička dela – kao na primer oratorijumi i kantate – ni po čemu nisu simfonije; a „zakonitosti“ muzičkih formi su relativne, zavisne od sistema muzičko-jezičkih premisa, koje su, istorijski gledano, podložne promenama.

U spoljašnjim, društveno-upotrebim, formalnim i tehničkim svojstvima simfonije ne ogleda se, dakle, u potpunosti, pa čak ni dovoljno, njena specifična osobenost. Ovu treba potražiti u njenom unutarnjem biću, u njenom misaonom i osećajnom karakteru, u njejoj duhovnoj klimi, u njenom estetskom dejstvu na svest slušaoca. Ni muzička psihologija, ni muzička estetika, a ni muzička sociologija nisu zaista još uvek dovoljno prodrle u suštinu fenomena, u nesumnjivu, iako još neotkrivenu zakonitost pojave da je u svetu iole obrazovanog savremenog čoveka predstava o simfoniji – predstava o komplikovanoj, teškoj, možda i zagonetnoj, zamornoj, misaonoj, veoma sadržajnoj i dubokoj muzici. Od orkestarske svite se taj potencijal ili kvalitativni format ne traži, a iz kamernе muzike on (ako ga ima) zrači jednom tako apolinijski bistrom čistoćom, da ni najprosečniji slušalac muzike ne bi zamenio tu vrstu daha muzičke ozbiljnosti i meditativnosti sa grandioznom, profetskom, podstrekačkom ili utešiteljskom retoričnošću orkestarskog dela – simfonije.

I zaista, ako mi predstavu o muzici dramatičnih ili filozofsko-poetskih napona i raspona hoćemo da uporedimo sa napred pomenutim tragedijama, od Sofokla do Sartra, sa velikim romanima sveta, od Dostojevskog do Foknerova, sa likovnim ostvarenjima, od Rembrantovih kompozicija do Iv Tangijevih imaginarnih „pejsaža“, mi moramo misliti upravo na simfoniju.

No, da bi ovaj muzički div dostigao tu semantičku određenost značenja i smisla svojih zvučno-arabeskih struktura koja dozvoljava poređenje njegovih slika sa zamašnim delima drugih umetnosti, on je na nekim etapama svog razvića morao vapiti za pomoć, prizivati dejstvenu silu vizuelnih utisaka, prihvatati verbalne umetničke slike poezije. Potrebno je zato ovde odmah istaći, da je muzika pribegavala upotrebi vanmuzičkih elemenata samo onda kada je dospevala na krajnju granicu svojih sopstvenih jezičkih i izražajnih moći, kada se borila za naseljavanje svoje posebne jezičke oblasti novim ljudskim sadržajima, novonastalim idejnim i emocionalnim vrednostima, kada za te nove ljudske sadržaje još nije raspolagala adekvatnim formulama svog specifično tonskog „idioma“ i kada joj je oslanjanje na tuđa izražajna sredstva, pre svega na tekstove poezije (u Betovenovoj Devetoj, u Malerovim simfonijama sa horom) srećno moglo poslužiti, da za nove sadržaje iznađe nove sopstvene obrasce, dakle nove simbole, koji će se zatim postepeno osamostaliti i u čisto instrumentalnoj, neprogramskoj, „apsolutnoj“ muzici. Taj proces postepenog oslobađanja povremeno pronađenih muzičko-jezičkih formula od združenosti sa pesničkom reči ili bilo kojom drugom predstavom i slikom – proces je i razvoja simfonije, od njenih početaka do dana današnjeg.

Sa tako postavljenom teoretskom orijentacijom u prikazivanju i tumačenju bezmalo tristagodišnjeg postojanja simfonijske muzike ovaj tekst započecemo analizom odabranih primera o životu simfonije u njenim različitim razvojnim fazama baš jednim starinskim muzičkim delom koje nije simfonija, ali čiji je autor jedan od onih sjajnih predstavnika orkestarske muzike iz druge polovine XVI veka i s početka XVII veka u čijim se delima ogleđa otmeni i ponositi duh renesanse, duh moći, gordosti i visoke samostalnosti jedne epohe koja je dala Paola Veronezea i Ticijana, blistave madrigale Luke Marencija, ali i kancone i sonate Đovanija Gabrijelija, kompozitora o kojem je ovde upravo reč.

U muzičkom zborniku iz 1597. godine, objavljenom pod imenom *Simfoniae sacrae*, Crkvene simfonije, nalaze se kancone iz kojih su se razvijale orkestarske sonate, a cvetale su uporedo sa orkestarskim svitama. Postojbina prvih, sonata, jeste svet obrazovanih i uglednih umetnika; druge, orkestarske svite, nikle su na tlu muzičkog folklorā epohe. Put trećem paralelnom rodu orkestarske muzike, simfonije, bio je utrven, čim se iz kvantitativnog akumuliranja vrednosti sonate i svite izlučio jedan novi kvalitet: duh ozbiljnosti iz osećanja čovekove drame.

No mi otvaramo dveri jedne vekovne riznice blaga, da bismo ugledali duhovni lik Gabrijelija, jednoga umetnika koji je zračio bar za sto godina unapred. Zavese od teškog brokata rasklanjaju se bez ijednog šuma a u dnu scene puca fantastični venecijanski pejzaž, Đordžonea, sa večno bludećim oblacima pod nebesima. Đovani Gabrijeli naseliće ga zvucima otmenih i velikih svečanosti koje su posle potonule u tišinu



Giovani Gabrieli:
Canzone dalle
„Sacre
Symphoniae“.

a njegov poziv, sa otmenom ponudom da učestvuje-
mo u praznovanju, potpisan je imenom: *neprolazna
lepota*.

Sve do rođenja opere i oratorijuma orkestarska mu-
zika imala je društvenu funkciju prigodne rasonode i
zabave, dekorativni karakter uzgredne i dopunske,
ukrasne delatnosti. Ako je i stvarala neku „atmosfera“,
ona je to činila kao nevidljivo, prislušno lice. Imala je,
dakle, značaj zvučne ornamentike: ne na „zidovima“
(kao „tapetarske mustre“, po mnogo kasnijem, Buzo-
nijevom „šlagvortu“), već – među „zidovima“. Sasvim
je onda prirodno i razumljivo da je disala dahom onog
raspoloženja koje – prigušeno i prikrieno – obuzima
zvanice na svečanim prijemima. Svi se pomalo kočē,
paze na svoje držanje i ponašanje, mere dobro reči, za-
uzimaju stav, jer – drugi ih motre. Muzika u tom am-
bijentu i klimatu ide, doduše, nešto malo dalje, malo
dublje, ka ljudskom, ali i to mora imati meru dopušte-
nog i dopustivog. Tek u operi, u pozorišnoj muzici, za-
jedno sa scenom na kojoj se razgorevaju strasti, stra-
danja, plač i likovanje heroja, privučena je i radnja ma-
log, starinskog orkestra ka virovima ljudskosti. Muzici-
ranje orkestra uoči scene, u intermecima, na koncu jed-
ne uzbudljive scenske radnje, stalo se povoditi za ose-
ćanjima i misaonim putevima na koje navlači dramska
radnja. A te male, kratke orkestarske preludijume pred
operskim činovima Italijani su nazvali simfonijama. I
kada je Klaudija Monteverdija zahvatila groznica ozvu-
čenja potresne simbolike u slavnoj mitološkoj temi o
sudbinskoj ugroženosti ljubavi Orfeja i Euridike, ovaj
prvi veliki majstor muzičke dramaturgije nije mogao
odoleti pritisku novih sadržaja, pritisku renesansne po-
etske vizije o ljudskoj patnji na osveštane obrasce mu-

zičkog jezika – ne samo u vokalnim pasażima nego čak ni u kratkim, međuscenskim orkestarskim simfonijama. Doduše, uvodna Tokata s Prologom nema još ničeg simfonijskog, i ona samo poziva slušaoce na pažnju, ali već i taj „poziv“ kao da nam kaže da se treba dobro sabrati i slušati, jer će u sledećem muzičkom meditiranju o sudbinskom prokletstvu ljubavi biti ozbiljne i bolne radnje.¹

Ali već pred početak trećeg čina, mala orkestarska simfonija pokušava (a ja mislim i uspeva) da nam i sama, pre vidljive scenske akcije, nešto progovori o zraku nade koji treperi nad ljudskim strahom, i pred samim vratima pakla.² Mitski pevač pred licem ledeno ravnodušnog čuvara hada, to je suočenje ljudskog sa neljudskim, a sledeća mala simfonija upinje se da i za orkestarsko muziciranje osvoji osećajnu klimu te meditacije.³ Kada je svaka nada na izmaku a bol na vrhuncu, duh postaje tih kao bezglasno prisustvo neumoljive sudbine. Monteverdijeva simfonija hoće i taj trepet čovečnosti da ulovi i iskaže.⁴

Proserpina je od Plutona izmolila milost za Orfejevu strasnu molbu. Ali na povratku u svet živih Orfej je podlegao iskušenju ljubavi i prekršio zabranu hadskih sila. Kao i njegovom mitskom bratu Arionu, ostala mu je još samo lira, snaga umetnosti, oružje izražavanja ljudskog bola. On se vraća gustim i tamnim šumama Trakije, mrtvom i gordom stenju, i mala simfonija na čelu poslednjeg čina Monteverdijeve muzičke drame

¹ Tokata i Prolog.

² Pred početak III čina, Simfonija II.

³ U sredini III čina, Simfonija III.

⁴ Dalje u III činu, Simfonija III, gudači, pianissimo.

objavljuje nam to beznadežno putovanje majci prirodi, gostoprимljivom krilu svih umornih.⁵

S minuskulnim operskim uvertirama – simfonijama (videli smo) otpočela je istorija moderne simfonije. I kako je u njima već data muzička slika drame, mi sad možemo mirno reći da sažeta anticipacija operске drame u njenoj uvertiri ne otpočinje, kao što se obično misli, ni sa Hendlom, ni sa Ramoom, ni sa Glukom, već – u još ranijoj italijanskoj operi. Napuljska ili italijanska operska simfonija, međutim, ide još jedan korak dalje. Vrlo brojni majstori ove čuvene operске škole – koja uveliko zalazi u XVIII vek – asimilovali su iskustva i pouke kako renesanse firentinske takozvane horske opere, tako i bogate tekovine venecijanskog operskog stila. No, nasleđujući i nastavljajući praksu venecijanskih majstora da u uvodnim ili središnjim orkestarskim stavovima, odnosno instrumentalnim numerama donose simfonijsku kondenzaciju sadržajnog napona same drame, same operске radnje, kompozitori napuljskog operskog pravca počinju da otkrivaju ili bar naslućuju koliko su široke razvojne mogućnosti orkestarskog muziciranja u uvodnim operskim simfonijama ako kompozitor samo pođe putem logičnog ispredanja i razgranjavanja muzičke građe ovih orkestarskih stavova sleđujući isključivo konstruktivističkim principima građenja forme same muzike kao jednog osobenog, samostalnog i nezavisnog umetničkog jezika. Pri kraju XVII veka ova operska škola grada pod Vezuvom zauzima dominirajuće mesto u takmičenju brojnih italijanskih operskih gradova, no u tom prednjačenju Napulja ni operska simfonija ne može a da

ne pretrpi značajnih izmena u svojoj strukturi. Orkestarski uvodi i umeci napuljskih opera postaju, tako, simfonijske formacije ne više iz jednog već iz tri stava, i u tako proširenoj strukturi ovih novih, tada, „modernih“ simfonija javlja se redosled kontrastnih karaktera stavova koji će biti uopšte tipičan za šemu italijanske simfonije: brzi stav (*Allegro*), lagani stav (*Largo*) i opet brzi, sasvim brzi stav (*Presto*). Ovi stavovi su, razume se, još uvek kratki, srednji lagani je najkraći, iako je po zvučnosti i melodičnosti upravo on nosilac otmenog „štimunga“ dela, sanjarsko odmorište među hučnim krajevima, brzim graničnim stavovima.

Napuljska operna škola, za više od sedam decenija svoje blistave dominacije na polju italijanske scenske muzike, dala je čitavu povorku izvrsnih majstora, od Skarlatija, Vinčija i Pergolezija do Teredeljasa, Jomelija i Trete, ali ćemo se mi zadržati samo na primerima iz dela Alesandra Skarlatija, a postupićemo tako zapravo zato što je baš ovaj fantastično plodni majstor (kompozitor 115 opera, 150 oratorija, nepreglednog broja kantata) izraziti i tipični reprezentant onog progresivnog stremljenja u simfoničarskom mišljenju i građenju, koje je: uvodnu orkestralnu muziku u operama (opersku simfoniju) razvilo do stepena sonatne formalne šeme, srednji lagani stav fiksiralo kao oazu ili predah u procesu simfonijske dramaturgije, a treći stav uvelo kao muzički logičnu završnicu u smislu rezimea ili zaključaka, što sve u svemu znači da je baš Skarlatijeva operna simfonija pravi preteča klasične sonatne forme, klasičnog gudačkog kvarteta i drugih kamernih instrumentalnih ciklusa, konačno, i same moderne simfonije kao takve.

Čitav ovaj „unutarnji uređaj“ trostavne italijanske simfonije osobito je pregledan i jasan u Skarlatijevoj



Alessandro
Skarlatti:
*Il trionfo
dell'Onore.*

simfoniji za operu „Čast pobjede“ (*Il trionfo dell'Onore*), pa kako je i zvučna skučenost upotrebljenih orkestarskih oruđa u njoj karakteristična za patinu vremena, nad jednom prohujalom epohom, ona predstavlja primer onog detinjstva umetnosti koje ima „svoju većitu draž kao stupanj koji se više nikad neće vratiti“.⁶🎧

Međutim, kolikogod Skarlattijeva simfonija bila bodra, čila, dionizijski sočna, čulna i vedra, one ranije, venecijanske i posebno monteverdijevske uzvišenosti, veličine i dubine u njoj nema. Ranije, Mlečani – simfoničari ove vrste, nastojali su da ostvare što je moguće vernije minijaturene anticipacije muzičke drame, koja ovim orkestarskim stavovima sleduje: kasnije, napuljski veštaci bi hteli da uveličaju svečanu pompu opere kao kulturnog i kulture dostojnog povoda za društvene susrete. U Veneciji su operске ustanove bile – narodna pozorišta; u Napulju je opera bila dvorska ustanova. Čisto muzički uzev, italijanska simfonija napuljskog tipa umela je da odabrano tonsko gradivo podrobnije i veštije izloži, no zanemarivanje idejno-emocionalnih podsticaja koje kompozitorovoj mašti dotura sama drama, osiromašilo je sadržajnu stranu ovih trodelnih orkestarskih uvertira.

I divu Anteju ponestajalo je snage, čim bi izgubio doticaj sa majkom Zemljom. Simfonijsko mišljenje bilo je, na početku XVIII veka, još i suviše mlado, da bi bez doticaja sa idejnim svetom drame moglo razviti svoju sopstvenu dubinu.🎧

Alessandro
Skarlatti:
*Simfonia No. 5.
in D minor.*



30. 9. 1964.

PREDAVANJE

LILI, KORELI, DE LALAND, SAMARTINI

Ako pojam ideologije uzmemo u njegovom širem smislu, dakle ne samo kao sistem ideja, kao skup konkretnih misli koje čine jednu celinu, nego kao opštu misaonu orijentaciju, kao duhovnu klimu ili „atmosfera“ određenog društvenog sloja u jednom vremenu, onda i sveukupna oblast umetničkog života, pa prema tome i muzike, predstavlja jedan sektor „čitave ogromne nadgradnje“, a ideja o razvitku svake ideologije samo po njenim sopstvenim zakonima važi tada, nesumnjivo, i za područje muzičke umetnosti. Tu unutrašnju nezavisnost razvojnih tokova muzike, tu vitalnu predodređenost ove umetnosti da se menja, razvija, preobražava i usavršava, potčinjavajući se „samo svojim sopstvenim zakonima“, mi smo u prošlom tekstu ove serije istakli na primerima operskih simfonija Aleksandra Skarlatija, tipičnog i reprezentativnog kompozitora italijanske napuljske škole, ili, teoretski govoreći, na prvoj (istorijski prvoj) pojavi osamostaljivanja simfonijskog mišljenja,

na prvoj stvaralačkoj akciji oslobađanja simfonijske muzičke strukture od dejstva vokalnih, rečitativnih, horskih i scenskih muzičko-jezičkih osobnosti operskog stila, na prvom istorijskom pokušaju građenja simfonijskog stava po specifičnoj i isključivoj logičkoj zakonitosti muzičkog jezika kao takvog.

Međutim, razvoj svake muzike, pa i simfonijske, po njenoj sopstvenoj zakonitosti teče i obavlja se uvek pod živim dejstvom i uticajem opštih ljudskih, društvenih sila, zbog čega se i sva samostalna suština muzike, svi njeni posebni jezički problemi otkrivaju i postavljaju ljudskoj svesti – baš pod dejstvom opšte društvene svesti, mada, za same muzičare obično nevidljivim i neprimetnim – dakle ipak pod dejstvom mnogih vanmuzičkih raspoloženja, stremljenja i saznanja ljudi. Na kraju krajeva, mi moramo reći, da čovekova svest postepeno otkriva i upoznaje zakone muzičkog jezika i razvojne mogućnosti tog jezika upravo po jednom određenom redu i u neprekidnom procesu na koji nas upućuju naše društvene potrebe, naše misli, naša stremljenja i raspoloženja, ukratko, sva pitanja naše epohe.

U decenijama rođenja i rânog detinjstva simfonije kao posebne muzičke vrste, taj prilog idejno-emocionalnih sadržaja opšte društvene svesti u svest instrumentalnog i orkestralnog muzičkog izražavanja odigravao se, kao što smo videli, isprva – na području italijanske muzičke drame ili opere, u prvom operskom delu Monteverdija, i taj isti proces, kao što ćemo odmah videti, obavljao se, sa malim zadocnjenjem od nekoliko decenija, i u francuskoj muzici predklasičarske, barokne epohe.

Tamo, u zemlji pod punom apsolutističkom vladavinom Luja XIV, „Kralja Sunca“, jedan Italijan, rodом iz Firence, sin vodeničara, doseljenik u tadašnju „presto-

nicu sveta“ još od svoje četrnaeste godine, prvo baletski plesač a uskoro zatim i kompozitor baletske muzike, zatim muzičkih tragedija, inače besprekorni kurtizan, snabdeven idealnom sposobnošću prilagođavanja duhu i ukusu sredine koja ga je besprimerno podigla – bio je skoro punih šesnaest godina apsolutni i isključivi vladar na polju operске umetnosti. Taj čovek, Žan-Batist Lili, natopio je svoje brojne operске partiture uvertirama, orkestarskim umecima, instrumentalnim uvodnim stavovima u činove i operске slike, dakle čisto simfonijskim fragmentima i pasażima, kroz koje veje duh i dah epohe, u kojima je umetnički iskazana čitava aroma ukusa i raspoloženja društvenog sloja u kojem je i za koji je on neumorno radio. Ne ulazeći ovde u pitanje autentičnosti i izvornosti Lilijeve muzike – pitanje koje je sa punom oštrinom u francuskoj muzičkoj istoriji postavio Žil Kombario – mi ćemo pokazati samo tri simfonijska fragmenta iz Lilijeve opere „Atis“, iz čije će zvučnosti sami slušaoci moći prosuditi, koliko je sanjarskog, elegičnog, poetičnog i idiličnog nastrojenja iz opšteg raspoloženja galantnog i elitnog sveta na francuskom dvoru 1676. godine prodrlo u simfonijsko mišljenje i simfonijski jezik tog doba. Dva od tih simfonijskih fragmenata, prvi i treći, spadaju u red čuvenih Lilijevih *symphonies de sommeil* (simfonijâ sna, ili – snevanja), i u zajednici sa drugim, koji je između njih ovde umetnut, oni daju tri lirska portreta, tri raznoliko karakteristična raspoloženja, iz vremena koje je dalo ne samo visoki raspon stvaralačkog umetničkog duha, od tragičnog do komičnog, od Rasinove „Fedre“ do Molijerovog „Uobraženog bolesnika“, nego i „simfoniju malih literarnih formi“ – Labrijerove „Karakter“, „Pisma ćerki“ markize de Sevinje, fantazma-

gorične i snene pejzaže Nikola Pusena ili Kloda Lorena, pa, konačno, i monumentalnu Mansartovu arhitekturu, kao i Šarl Lebrunove unutarnje dekoracije onog istog Versaja u kojem je ambiciozni, lukavi i dovitljivi Lili uživao neizmerene povlastice i milost „Kralja Sunca“. Prva mala simfonija, „San Reno“, sva je u paučinstvom tkanju gudačkog *pianissimo*-a, pokazuje po toj treperavoj zvučnoj slici, koliko je Anri Prunier bio u pravu, kada je o Lilijevim stavovima toga tipa pisao, da predstavljaju prvo izdanje (ili daleku istorijsku anticipaciju) – muzičkog impresionizma.

Druga mala simfonija, „Arija za Floru“, pravi je majušni muzički pandan portretske skice za lik žene koja je, kao i gospođa de Montespan, mogla biti jedna od ljubimica Luja XIV. Treća mala simfonija, „San Atis“, odiše jednom svetlom blagošću i plemenitom uzdržanošću, iza koje se dâ nazreti otmeni karakter heroja tragedije, u viziji pesnika libreta, Filipa Kinoa i muzičara po ukusu svoga vremena a danas toliko osporavanog Žan-Batist Lilija. ♪

Prvi stepen u procesu osamostaljivanja simfonijske muzike od direktne uslovljenosti operskom radnjom nalazimo i u Francuskoj (kao što je to bio slučaj i u italijanskoj napuljskoj školi) – u strukturi uvodne operске muzike, u orkestarskoj uvertiri za operu. Ovaj francuski tip operске simfonije naziva se obično lilijevskom simfonijom, iako se njeni konstrukcioni obrisi nalaze već u uvertirama orguljaša Robera Kambera, Lilijevog prethodnika na Akademiji poezije i muzike, to jest opere. Specifično muzička razrada upotrebljene tematske (melodijske i ritmičke) građe u francuskim simfonijama izrazito je sprovedena. No od Skarlatijeve, napuljske simfonije ova se razlikuje kako po tome što nije



Jean-Baptiste
Lully:
*Symphonies pour
les couchers du
Roy*
No. 6. *Sommeil de
Renaud*
No. 7. *Air pour
Flore*
No. 8. *Sommeil
d'Atys*