

Оливера Ђуричић¹

„ДОБА ДАНА” – МУЗИЧКО ПРИКАЗИВАЊЕ И КОНВЕНЦИЈЕ XVIII ВЕКА²

САЖЕТАК: Циљ овог рада јесте да се кроз примере Хајднових симфонија представе конвенције XVIII века и „начин” музичког приказивања с обзиром на то да је идеја да музика XVIII века може бити одвојена од свакодневних активности супротна основном начину музичке експресије у класицизму. О томе је међу првима писао Леонард Ратнер (Leonard Ratner) указујући на *топосе* – референце на музику и звуке из свакодневног живота. Док референце могу бити ванмузичке, попут одређених књижевних дела, властитих имена, именица и сличног, основни механизам значења топоса обично је евокација свакодневног живота, и извори су, сами по себи, често музички за карактеристичан стил као и за успостављене типове (позив на лов, сеоски плес, церемонијалне фанfare, популарне песме, војна процесија).

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Хајдн, конвенције XVIII века, музичко приказивање, симфоније *Јутро*, *Подне*, *Вече*.

Када бисмо из инструменталне музике XVIII века уклонили њену опипљиву везу са спољашњим референцама, превидели бисмо одређене димензије естетике XVIII века, а пре свега миметички принцип који је имао велики значај за њу. Поенту и значај садржајности одређеног дела Шарл Бато (Charles Batteux) је 1764. године истакао у реторичком питању: *Шта бисмо мислили о сликару који би био задовољан да „баца” на платно велике облике и брдо најживље боје без икаквих референци на неки познати појам (објект)?*³ Исто питање се може односити и на музику. Естетика мимезиса доминирала је, као што Мелани Лоу (Melanie Lowe) истиче, у музичкој мисли XVIII века и темељила се на полазиштима која су поставили Платон и Аристотел.⁴

Идеја да музика XVIII века може бити одвојена од свакодневних активности супротна је основном начину музичке експресије у класицизму. О томе је међу првима писао Леонард Ратнер (Leonard Ratner) указујући на *топосе* – референце на музику и звуке из свакодневног живота.

Ратнер сматра да је музика XVIII века због своје повезаности са поезијом драмом, забавом, игром, церемонијом, војском, ловом, животом нижих класа, развила речник синонима *карактерних фигура*, које су формирале богат легат за класичне композиторе. Наведене „фигуре” означио је као *топосе* – општа места – тј. објекте музичког дискурса. Идентификовао је бројне топосе, укључујући и плесне форме, музику која асоцира на лов и пасторалне теме (нпр. менует симболизује социјални живот елегантног света, марш изражава ауторитет, а пасторалност се исказује кроз једноставне мелодије карактеристичне за музику пастира).⁵

¹ olja.s@hotmail.com

² Семинарски рад писан у оквиру предмета Општа историја музике 2, под менторством ванр. проф. др Иване Перковић, школске 2010/2011. године.

³ Melanie Lowe, *Pleasure and Meaning in the Classical Symphony*, Indiana University, Bloomington, 2007, 13.

⁴ Исто, 12.

⁵ Aniruddh D. Patele, *Music, brain, and language*, Oxford University Press, New York, 2008, 321.

Концепт топоса инспирисао је многе ауторе, попут Агавуа (Agawu), Монела (Monelle), Хатена (Haten) и других, и привукао је пажњу когнитивних психолога који се баве музиком.⁶

Неки аутори су конвенционално представили музичке типове, као што су менует, посмртни марш и оперска арија, други, пак – карактеристичан „стил” (ритам, фактура, пратеће обрасце) којим се може успешно имитирати или позивати на референце са којима се обичан слушалац сусреће. Преведено на још експлицитнији семиотички речник: топоси су знаци који повезују конвенционалне ознаке са одређеном групацијом музичких знакова.⁷

Док референце могу бити ванмузичке, попут одређених књижевних дела, властитих имена, именица и сличног, основни механизам значења топоса обично је евокација свакодневног живота, и извори су, сами по себи, често музички за карактеристичан стил као и за успостављене типове (позив на лов, сеоски плес, церемонијалне фанфаре, популарне песме, војна процесија). За звуке који у основи нису музички, често се укључују индиректни музички посредници како би се топосима дао смисао. Као пример можемо издвојити оперу и позориште – изворе медијатора – јер се у драмским моментима и речима који ефектно начевају референце (попут олује) у њима примењују разнолики музички елементи – моторичан ритам, тремола, изненадна презначења из дура у молл и др.⁸ Хајдн је често „рециклирао” музику, већ коришћену, у служби дочаравања радње у независним инструменталним делима. Најпознатији пример је Симфонија бр. 60, *Il distratto*, заснована на музици компонованој за извођење драме Жана Франсоа Рењара (Jean Francois Regnard) *Il distrait* код Естерхазијевих 1774. године.⁹

У симфонијама насталим током седамдесетих, па све до раних осамдесетих година XVIII века Хајдн примењује материјал инструменталних делова из својих опера. Овде, осим већ споменуте Симфоније бр. 60, спадају и симфоније бр. 53 у Де-дуру (*L'Imperiale*), бр. 62 у Де-дуру, бр. 63 у Це-дуру (*La Roxelane*), бр. 73 у Де-дуру (*La Chasse*), а – судећи по наслову – и Симфонија бр. 59 у А-дуру, која се се по неким изворима из XVIII века називала и *Feuer-Symphonie* (*Ватрена симфонија*), услед веровања да је пратила представу под називом *Die Feuersbrunst* (*Пожар*).¹⁰

Хајдн је веровао у експресивност и ванмузичке асоцијације чак и када инструментална музика није зависила од вокалних и текстуалних модела. О томе сведочи његово писмо из 1790. године упућено госпођици Маријани фон Генсингер (Marianne von Gencinger), у којем говори о Сонати у Ес-дуру (Hob XVI: 49): *Ова соната... је намењена заувек само за Вашу милост... Adagio... је пун значења, која ћу Вам анализирати... првом приликом*. Он не само да прилагођава ово дело укусу и извођачком стилу, што је био обичај у то време, већ га обележава дубоко експресивним смислом.¹¹ У Хајдновом миљеу било је распрострањено да

⁶ Melanie Lowe, нав. дело, 12.

⁷ Melanie Lowe, нав. дело, 13.

⁸ Исто, 13.

⁹ Исте, 1774. године, Хајдн је ову музику претворио у симфонију. James Webster, *Haydn's „Farewell” Symphony and Idea of classical style*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991, 232.

¹⁰ У Хајдновом списку дела из 1776. године представљена су достигнућа композитора, где је при навођењу дела Хајдн прво цитирао вокална дела по имену, док је инструментална дела само поменуо под заједничким називом *камерни стил*. Компоновао је више од двадесет опера, урадио је аранжман и дириговао стотинама оваквих остварења, писао је музику за представе (озбиљне и комичне), а његова потреба да музику повеже са речима и јасно представи догађај није искључила ни инструменталну музику о чему сведочи квартет *Седам Христових речи*. Гризингер (Grisinger) Хајднов биограф, изразио је чуђење што Хајдн није имао текст као сти-муланс (под текстом се подразумевају либрето и текстови драма, као подлога читавом делу), већ је компоновао све из слободне фантазије. Исто, 232.

¹¹ У писму из 1789. године упућеном једном париском издавачу Хајдн помиње да би волео да једна од четири симфоније, које ће проследити издавачу, носи наслов *Национална симфонија*. Шта год да је Хајдн имао на уму (симфоније нису никад написане), морало је да има инкорпорирану неку ванмузичку или програмску компоненту. Барта (Bartha) претпоставља да је желео да има користи од политичке ситуације у Француској. Али, да ли је могуће да је један аустријски композитор могао да има ту намеру тако рано као што је 1789. година и да ли се то поклапа са Хајдновим карактером? Није неопходно да се доведе у питање његово „одобравање” револуције;

музика садржи ванмузичке асоцијације и књижевни програм, што се посебно одразило на жанр симфоније.

Давање наслова музичким делима било је веома распрострањено у XVIII и XIX веку. Многе симфоније из овог периода често пре распознајемо по њиховим насловима, него по опусу и броју. Да ли је то ствар навике, једноставнијег памћења дела или, пак, заиста очигледне повезаности наслова са ванмузичким садржајима? Ванмузичке асоцијације биле су заједничке за аустријско-чешке симфоније средином XVIII века. Дитерсдорф (Dittersdorf), Михаел Хајдн (Michael Haydn), Мисливечек (Mysliveček), Вацлав Пихл (Václav Pichl),¹² Салијери (Salieri), Зисмајер (Süssmayr), Антон и Паул Враницки и сам Јозеф Хајдн (Joseph Haydn) су само неки од композитора чија дела могу бити идентификована као композиције са ванмузичким асоцијацијама. Познате су нам Дитерсдорфове симфоније према Овидијевим *Метаморфозама*, *Sinfonia nazionale nel gusto di cindue nazioni* (*Национална симфонија према стилу пет нација*) из 1767. Године, *Il delirio delli compositori, ossia Il gusto d'oggi* (*Делиријум композитора*),¹³ као и Пихлове симфоније са евокацијом на митске богове које у *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* нису наведене.¹⁴

Према подели теоретичара Џејмса Вебстера (James Webster) разликујемо симфоније којима је Хајдн дао наслов, симфоније које су добиле наслов за време Хајдновог живота и симфоније које немају асоцијативна значења. Највише осам од тридесет три симфоније је аутентично, мада се не може са сигурношћу тврдити да ли је некој од симфонија сам композитор одредио назив.

1. Под **симфонијама којима је Хајдн дао наслов** подразумевају се дела која је Хајдн означио о чему сведочи аутограф Симфоније бр. 7 у Це-дуру (*Le Midi* [Подне]), док се наслови у симфонијама, бр. 6 у Де-дуру (*Le Matin* [Јутро]) и бр. 8 у Ге-дуру (*Le Soir* [Вече]), срећу у најранијим штампаним изворима, али су њихови аутографи изгубљени. Према Диесу, Хајдновом биографу, идеја за настанак ове трилогије потекла је 1761. године од принца Естерхазија, на чијем је двору композитор службовао од 1761. до 1790. године.¹⁵

Симфонија у Це-дуру, бр. 63, односно њен II став у аутентичној партитури насловљен је као *La Roxelane* по лепој Украјинки Рокселани, жени турског султана Сулејмана Величанственог (1494–1566). Хајдн је искористио мелодију из своје опере *Les Trois Sultanes* (*Три султана*)¹⁶ као основу читавог *Allegretta*.

Значење фразе *Tempora mutantur* (*Tempora mutantur, nos et mutamur in illis* [Време се мења, а и ми са њим]) за Симфонију бр. 64 у А-дуру, насталу почетком 1770, је нејасно, мада је често везују са латинском моралном песмом, врло познатом у Хајдново време.

Симфонија бр. 69, настала средином 1770. носи име познатог аустријског генерала Лаудона. Назив је потекао од Хајдновог издавача Карла Артарије (Carlo Artaria), али се односи на аранжман за инструменте са диркама. Хајдн је одобрио издавање уз иронични коментар да је последњи став у потпуности непогодан за чембало, али да нема потребе да се уопште и

Хајдн је био потпуно способан да то изнесе, ако не као корист, онда као склоност његових конзумената пласирајући своју уметност у корист културне политике, за шта је очигледан пример *Химна Императору*. Исто, 233

¹² Пихл Вацлав (Václav Pichl 1741–1805) био је чешки композитор, виолиниста, музички директор и писац.

¹³ Према списку дела *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, као изгубљене симфоније са насловима овог аутора наведене су: *Јасон узима златно руно* (*Jason qui enlève la toison d'or*, k79), *Осада Мегара* (*Le siège de Mégare*, k80), *Херкул као Бог* (*Hercule changé en Dieu*, k81), *Орфеј у Еуридику* (*Orphée et Euridice*, k82), *Мидас суди Пану и Аполону* (*Midas élu pour juge entre Pan et Apollon*, k83), *Препирка Ајакса и Одисеја преко Ахила* (*Ajax et Ulysse qui se disputent les armes d'Achille*). Grave Margaret, Jay Lane, Dittersdorf, Carl Ditters von [Ditters, Carl], *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (гл. уредник Stanley Sadie), Macmillan Publishers, 2001.

¹⁴ Milan Poštolka, Pichl [Pichel], Václav [Venceslaus; Wenzel], u: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (гл. уредник Stanley Sadie), Macmillan Publishers, 2001.

¹⁵ Vernon Gotwals, The Earliest Biographies of Haydn, *The Musical Quarterly*, 45/4, 1959, 439–459

¹⁶ Опера је настала по истоименом делу из 1761. године француског драматурга Шарла Симона Фаварта (Charles Simon Favart). Elaine R. Sisman, „Haydn's Theater Symphonie”, *American Musicological Society*, 43/2, 1990, 326–331.

укључује у дело, јер ће назив *Laudon* учинити продају много бољом, него што би то учинило још десет финала.¹⁷

Симфонију бр. 73 у Де-дуру препознајемо и као *La chasse* (Лов). Нема директних доказа о Хајдновом уделу у вези са називом, али познато је да су сва бечка издања из тог периода морала да буду ауторизована, па је прва Торичелијева (Torricelli) едиција из 1782. године у којој само финални став носи овај назив доказ за аутентичност. Интересантно је да се у свим осталим издањима наслов пренео на читаво дело, а не само на одређен став.

2. Симфоније које су добиле наслов за време Хајдновог живота, а створили су их композиторови савременици и публика. У ову групу спадају: *Алелуја* (бр. 30 у Це-дуру) из 1765, *Feuer simfonija* (Ватрена симфонија бр. 59 у А-дуру) која је, као што је споменуто, била музичка потпора представе *Die Feuersbrunst* (Пожар) изведене 1774. на Естерхази двору, по којој и носи наслов, затим *Ламент симфонија* из 1767/8. (бр. 26, у де-молу), *Опроштајна симфонија*¹⁸ (бр. 45, фис-мол) из 1772, *Симфонија изненађења* или *Симфонија са ударцем тимпана* (бр. 94 у Г-дуру) из 1792. и једна од најпознатијих – *Војничка* (Симфонија бр. 100 у Ге-дуру) из 1794, настала за време Хајдновог боравка у Лондону.

3. Симфоније које немају асоцијативна значења, односно немају експресивну важност су *Филозоф* (бр. 22, Ес-дур, 1764),¹⁹ *Хорнсигнал* (бр. 31, Де-дур, 1765), *Меркур* (бр. 43, Ес-дуру, 1771), *Посмртна симфонија* (*Trauersymphonie*, бр. 44, е-мол, 1771), *Марија Терезија* (бр. 48, Це-дур, 1772), *Имperiјал* (бр. 53 у Де-дуру), *Кокошка* (бр. 83, ге-мол, 1785), *Медвед* (бр. 82 у Це-дуру, 1786),²⁰ *Краљица* (бр. 85, Бе-дуру, 1786), *Оксфордска* (бр. 92 у Ге-дуру, 1789), *Чудо* (бр. 96 у Де-дуру, 1791), *Сат* (бр. 101, Де-дуру, 1794) и *Симфонија са вирблом тимпана* (бр. 103 у Ес-дуру, 1795). Чак и у недостатку документације многе симфоније показују програмске и ванмузичке асоцијације.

Хајднова музичка естетика била је у складу са естетиком његових савременика: темељи музике били су имитација, експресија и реторика. Ванмузичке асоцијације, као што је већ поменуто, биле су заједничке за аустријско-чешке композиторе од средине XVIII века, као и њихова тематика (годишња доба, религија, етнички значај мелодијског материјала, лов, асоцијације на позориште и књижевност).

Хајднова трилогија *Jumpro* [*Le Matin*], *Подне* [*Le Midi*], *Вече* [*Le Soir*] из 1761. године пример је сродних топоса у инструменталној музици: доба дана и доба године. Сличност се огледа у евокацији природних циклуса који су од важности за људску културу; уједно, представљена је и сама метафора живота.²¹

¹⁷ James Webster, нав. дело, 237.

¹⁸ Како је забележио Гризингер (Griesinger), Хајднов биограф, сваке године, палата Естерхази (Естерхазу) се на лето премештала у нови, изванредни, али забачени замак Естерхази (Esterházy).. Изузев Хајдна и неколико привилегованих индивидуа, музичари су били приморани да оставе своје породице у Ајзенштату. Једне године, насупрот његовом обичају, принц је продужио свој боравак у замку на неколико недеља. Тек ожењен човек, крајње потиштен, обратио се Хајдну за помоћ. Хајдну је пала на памет идеја да напише симфонију у којој инструменти, један за другим, престају да свирају. Првом приликом симфонија је изведена пред принцом. Сваки музичар би по завршетку своје деонице напуштао сцену са својим инструментом. Принц и публика су разумели поенту пантомиме; наредног дана стигла је наредба за одлазак из двора Естерхази.,

¹⁹ Иако Џејмс Вебстер ову симфонију убраја у неекспресивне, Дејвид Шредер (David Schroeder) сматра да су у њој присутне литургијске асоцијације. Позива се на Херца који је лагани увод из првог става, *Adagio*, описао као врсту коралног прелудијума, осврћући се на Баха и лутеранску традицију, и навео да ова симфонија припада традицији црквене симфоније. Поред Симфоније бр. 22 у Ес-дуру (*Филозоф*), додаје да је и у Симфонији бр. 30 у Це-дуру (*Алелуја*) на почетку делимично инкорпорирана литургијска мелодија и да у даљем току наставља у духовном тону. David Schroeder, *Orchestral music: symphonies and concertos*, u: *The Cambridge Companion to Haydn* (ed. Caryl Clark), Cambridge, 2005, 104.

²⁰ Према Монелу (Monelle), Симфонија бр. 82 у Це-дуру, познатија као *Медвед*, садржи пасторални топос. Наиме, "Игра медведа", којом завршава Симфонија бр. 82, није права народна мелодија, али је присуство оргел-пункта у басу јасно референтно за сеоски стил. Raymond Monelle, *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2006, 239.

²¹ Табела је изведена према књизи Џејмса Вебстера, нав. дело, 1991, 239.

Јутро	Подне	Послеподне	Вече
Пролеће	Лето	Јесен	Зима
Клијање	Раст	Жетва	Труљење
Рођење	Адолесценција	Зрелост	Старост/Смрт

Компонујући овакве циклусе, композитори XVIII века учествовали су у једној од најстаријих и најзначајнијих уметничких традиција своје културе: пасторале, која је и после 1800. године била довољно снажна да се укључи у Бетовенова *карактерна дела*.

Контакт са делима која представљају одређене евокације на природу Хајдн је имао на двору Естерхазија, за време његовог службовања код принца Николе Естерхазија (*Nicholas Esterhase*). Хајднов претходник на месту капелмајстора код Естерхазија – Г. Ј. Вернер (*G.J.Werner*) написао је дванаест свита, по једну за сваки месец у години. Свите су се састојале од четири до пет малих комада са комичним или сликовитим називима. Комади из свита су у трајању од двадесетчетири такта што указује на број часова у дану и дводелне су форме, тако да број тактова у првом делу (а) одговара дневном времену, док други део (б) трајању ноћи (нпр. Јануар: 9 (а) + 15 (б) тактова, Фебруар: 10+14 итд). Називи циклуса уједно су и референце на временске околности, па тако један од ставова из прве свите носи назив *Хладно и ледено доба за Нову Годину*. И Мисливечек, аустријско-чешки композитор, написао је сет од шест симфонија које носе називе месеци у години – од јануара до јуна.

Ванмузичке асоцијације у трилогији *Јутро/Подне/Вече*

Евокација природног циклуса, као и највећи број елемената уочен при анализи дају довољан повод да трилогију окарактеришемо као пасторалну. Није нам познато шта је сам Хајдн подразумевао под називима *Јутро*, *Подне* и *Вече*. Размишљања у правцу стварања „сценарија” су субјективна, и питање доживљаја сваког поједница, али оно што је недвосмислено јесте атмосфера која влада у одређеном добу дана дочарана у трилогији.

Лагана интродукција симфоније *Јутро* са мелодијом у пунктираном ритму и постепеним укључивањем инструменталних група представља евокацију на сунце које се полако помаља и симболише почетак дана. У *Allegri* који следи доминира соло флаута са полетном и веселом мелодијом и на тај начин ствара атмосферу новог почетка, буђења природе. Трећи став, играчки *Menuet*, је у истом духу док *Allegro* финале доноси кулминацију покрета и оживљености честим дијалошким односом између деоница. Свечани почетак Симфоније бр. 7 у Це - дуру сугерише на сличан начин сунце, као и увод Симфоније бр. 6, с тим да је сада интродукција ту да представи његову снагу у пуном јеку. Подне је и сунце је заузело своју централну тачку. Музика је врло жива, изузев лирске, експресивне мелодије која је присутна у речитативу у другом ставу, и сугерише на разбуђеност, стање када су жива бића у покрету. Први став симфоније *Вече* је „химна дану”, након које се све смирује и лагано тоне у сан. Сунце је отишло на починак, а тама која је наступила доноси кишу и благи немир у финалном ставу који је Хајдн означио као *La Tempesta* (*Олуја*).

Како у сликарству једна боја, линија или мрља, у поезији једна реч, стих или, чак акценат, у филму кадар, а у театру телесни гест постају од свог безначајног постојања изузетни карактеристични елементи који могу да утичу на читав смисао уметничког дела, тако у музици то чине један тон, мелодија или ритам. Означитељи музике постају знаци грађења извесног смисла и приближавају нас на тај начин представи дословног или фикционалног.²²

²² Miško Šuvaković, Izuzetnost i sapostojanje: Gesamtkunstwerk, intertekstualno i pojam razlike, u: *Folklor, muzika, delo* (ur. Miško Šuvaković), Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1997, 35.

Фикционална пасторалност аналитичким путем може постати блиска визуелном пољу колико и звучном. Даљи ток рада биће посвећен анализи симфонија и музичком приказивању звучне имажинације настале услед позивања на појмове повезане са пасторалом.

Релативно једноставна мелодијска контура коју карактерише често низање паралелних терци присутна је у анализираним делима. Паралелне терце, према мишљењу Роберта Хатена (Robert Hatten) чине мелодију “слатком” и врло су заступљене у пасторалним ставовима, како због поменуте карактеристике, тако и због једноставности на коју упућују. Аутор истиче и могућност употребе терци због приказа, односно изгледа дуета певача који су у потпуном складу.²³

Дурски тоналитет и “мирна” динамика су типичне особености пасторалног топоса, али не служе искључиво за дочаравање пасторалности, пошто њихову употребу налазимо и у другим топосима или стиливима попут топоса химне. Превласт дурских тоналитета јасно је уочљива у приложеној табели:

	I став	II став	III став	IV став
Симфонија бр. 6	<i>Adagio-Allegro</i>	<i>Adagio</i>	<i>Menuet</i>	<i>Allegro</i>
	Де-дур	Ге-дур	Де-дур	Де-дур
Симфонија бр. 7	<i>Adagio-Allegro</i>	<i>Recitativo-Adagio</i>	<i>Menuetto</i>	<i>Allegro</i>
	Це-дур	це-мол–Ге-дур	Це-дур	Це-дур
Симфонија бр. 8	<i>Allegro molto</i>	<i>Andante</i>	<i>Menuetto</i>	<i>Presto</i> <i>/La Tempesta/</i>
	Ге-дур	Це-дур	Ге-дур	Ге-дур

Према доступним анализама, детаљи из трилогије повезани су са традиционалном пасторалном конвенцијом и програмским гестовима коришћеним у каснијим Хајдновим делима.

Једна од конекција између Хајднових жанровски различитих, али и сличних дела по употреби пасторалних елемената свакако су представа излазака сунца у лаганој интродукцији симфоније *Јутро* и у ораторијумима *Стварање света (Die Schöpfung)* и *Годишња доба (Die Jahreszeiten)*. Сва три одломка су у истом тоналитету, Де-дуру, лаганом темпу, мелодија се креће у дугим нотним вредностима, а динамика је у распону од *pianissima* (изузев одломка из *Годишњег доба* који почиње у *piano* динамици) до *fortissima* и представљају дуге, недељиве фразе.²⁴

У другом ставу симфоније *Јутро* представљен је приказ едукативног чина (час музике), односно јутро и време учења. Ученици, дочарани групом виолина, изводе погрешно лествицу у Ге-дуру упорно понављајући тон бе уместо ха док се у четвртом такту не издвоји соло виолина (учитељ) који правилно свира лествицу са тоном Ха.²⁵ Слична асоцијација може се уочити на почетку и крају *Adagio* одсека у оквиру истог става. Дуге нотне вредности у поступном кретању и односу „нота према ноти” јасне су референце на учени контрапункт, односно школски контрапункт (Пример 1).

²³ Robert S. Hatten, *Musical meaning in Beethoven, Markedness and Interpretation*, Indiana University Press, Bloomington, 2004, 98.

²⁴ Према наведеним карактеристикама, Квартет, оп. 76, бр. 4, познатији као *Сунчев квартет* можда не оправдава свој надимак, јер није у Д-дуру, мелодија је у краћим нотним вредностима и структурирана је као реченица (6+6+10).

²⁵ Josip Andreis, *Povjest glazbe* (knjiga II), Zagreb, Liber, 1989, 87.

У финалном ставу симфоније *Вече*, након симулације кише кроз покрет шеснаестина и понављање тона *де* у преломљеним октавама (*де2* – *де3*), долази до ефектне промене – „севања”, које дочаравају силазна арпеђа у флаутама. Хајдн овакве моменте понавља дословно и у ораторијуму *Годишња доба*, у моменту када скоро неподношљива тензија букне у летњој олуји са грмљавином. Увертира у ораторијум *Стварање света* – *Хаос*, такође укључује арпеђа чија интерпретација представља ванмузичке елементе. Насловом *La tempesta* (*Олуја*) за финале симфоније *Вече*, Хајдн се позива на Вивалдијев Концерт за виолину оп. 8. бр. 5 у Ес-дуру, РВ 253, који носи наслов *La tempesta del mare* (*Олуја на мору*).

Семантичке асоцијације боје инструмента као што је флаута још једном упућују на пасторални контекст: овај инструмент је често био повезан са пастирима и њиховом музиком. Деонице писане за флауту су доминантне. Водећа улога поверена је флаути у првом и последњем ставу симфоније *Јутро*, као и у лаганом ставу симфоније *Подне* где пар флаута „влада” у двоструком концерту са виолином (Пример 2).

Поред пасторалних евокација, ове симфоније садрже и ванмузичке асоцијације друге врсте попут топоса величанствености у уводу симфоније *Јутро*. Став је у Де-дуру, иако је карактеристичан, скоро конвенционалан тоналитет за овај топос Це-дур, али изразито присуство пунктираног ритма у прва два такта, као и само, већ објашњено, значење овог увода оправдавају разматрање у овом правцу.

Од значаја је и инструментални речитатив који претходи лаганом ставу симфоније *Јутро* (Пример 3). Он је многе ауторе инспирисао на различите начине. Ландон (Landon) сматра да речитатив представља Хад, док пасторални део, *Adagio* који следи након речитатива, осликава Рај, те су тако ова два дела конфронтирана и слушаоца воде од смрти до спасења. Херман Кречмар (Hermann Kretschmar) је супротног мишљење: он сматра да је Бог представљен у речитативу, а грешник кроз деоницу виолончела у већ поменутом *Adagiu*.²⁶

Један од битних аспеката у откривању ванмузичких асоцијација је и њихов потенцијал да интегришу вишеставачни циклус. Музичком евокацијом одређених асоцијација, као што је смена доба дана у пасторалној трилогији *Јутро* – *Подне* – *Вече*, постиже се снажна веза и тематско јединство.

Не можемо тачно потврдити шта је Хајдн желео да „прикаже” у Симфонијама бр. 6, 7 и 8. Његова замисао може се тек претпоставити на основу писама, дневника и других, личних Хајднових записа или непосредних извора, као што су Хајднова биографија написана руком различитих аутора и многе анегдоте, али не и прецизно лоцирати и идентификовати. Наслови дела су смернице, путокази од којих музичка мисао креће, али композиторова намера и одређено значење остају непознаница за нас. Како Лавренс Крамер (Lawrence Kramer) наводи: „музика не може да говори сопственим гласом, док не пронађе глас или гласове, мимику, међу мноштвом оних који се стално стапају и надражују против осталих.”²⁷ Према томе, отварају се различите могућности при сагледавању овог пасторалног циклуса, како у погледу догађања, тако и самог места у које се може позиционирати збивање, што су потпуно субјективни доживљаји, али оно што је недвосмислено јесте атмосфера доба дана, истакнутих у насловима дела, која се може пренети на различите ситуације. Значење је пре путовање него дестинација,²⁸ али аналитичким путем су представљени елементи референтни музичком приказивању доба дана, уопште пасторали која је као „тема” била врло инспиративна за композиторе.

²⁶ James Webster, нав. дело, 235.

²⁷ Lawrence Kramer, *Musical meaning: toward a critical history*, London, University of California Press, 2002, 17.

²⁸ Melanie Lowe, нав. дело, 22.

ЛИТЕРАТУРА:

- Adler, Guido & Strunk, W. Oliver, Haydn and the Viennese Classical School, *The Musical Quarterly*, 18/2 (1932), 191–207, <http://www.jstor.org/stable/738732>
- Andreis, Josip, *Povjest glazbe* (knjiga II), Liber, Zagreb, 1989.
- Claryl, Clarc, *The Cambridge Companion to Haydn*, Cambridge University Press, Cambridge, 2005.
- Hatten, S. Robert, *Musical meaning in Beethoven, markedness and Interpretation*, Indiana University Press, Bloomington, 2004.
- Kirby, F. E, "The Germanic Program Symphony in the Nineteenth Century (to 1914)", Enrique Alberto Arias (ed.), *Essays in Honor of John F. Ohl: a compendium of American Musicology*, Northwestern University Press, 2001, 195–198.
- Lawrenc, Kramer, *Musical meaning : toward a critical history*, University of California Press, London, 2002.
- Landon, H. C. Robbins, *Haydn Symphonies*, (BBS Music Guides), Garden city press, England, 1966.
- Lowe, Melanie, *Pleasure and Meaning in the Classical Symphony*, Indiana University Press, Bloomington, 2007.
- Macfarren, A. G, The Pictorial Power of Music, *The Musical Times and Singing Class Circular*, 17/388 (1875), 103–106, <http://www.jstor.org/stable/3353350>
- Monelle, Raymond, *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*, Indiana University Press, Bloomington, 2006.
- Patele, Aniruddh, *Music, brain, and language*, Oxford University, New York, 2008.
- Rice, A. John, *Empress Marie Therese and music at the Viennese court, 1792-1807*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003.
- Sisman, R. Elaine, Haydn's Theater Symphonies, *Journal of the American Musicological Society*, 43/2 (1990), 292–352, <http://www.jstor.org/stable/831616>
- Wallace, William, The Scope of Programme Music, *Proceedings of the Musical Association*, 25 Sess. (1898–1899), 139–156, <http://www.jstor.org/stable/765157>
- Webster, James, *Haydn`s "Farewell" Symphony and the Idea of Classical Style*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991.
- Will, Richard James, Time, Morality, and Humanity in Beethoven's „Pastoral“ Symphony, *Journal of the American Musicological Society*, 50/2 (1997), 271–329, <http://www.jstor.org/stable/831836>
- Will, Richard James, *The Characteristic Symphony in the Age of Haydn and Beethoven*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002.
- Šuvaković, Miško, Izuzetnost i sapostojanje: Gesamtkunstwerk, intertekstualno i pojam razlike, u: *Folklor, muzika, delo* (ur. Miško Šuvaković), Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 1997.

Olivera Đuričić

„THE AGE OF THE DAY” - MUSIC PRESENTATION AND CONVENTIONS XVIII CENTURY

SUMMARY: The aim of this paper is to present conventions of the eighteenth century music and the “way” the musical presentation was used in classicism. That’s what Leonard Ratner wrote on topos - musical reference to the sounds of everyday life. While references may be musical and extramusical, like certain works of literature, proper names, nouns and the like, the basic mechanism of meaning is usually based on evocation of everyday life. The sources of musical topos are often the distinctive styles of music as well as the established types (call for hunting, country dancing, ceremonial fanfare, popular songs, a military procession).

KEY WORDS: Haydn, conventions of the eighteenth century, musical representation, symphony Morning, Noon, Evening.

Пример 1

J. Хајдн, Симфонија бр. 6 у Де-дуру („Le Matin”), II став, *Adagio*, т. 1–4.

The image shows a musical score for the first four measures of the second movement of Haydn's Symphony No. 6 in D major, 'Le Matin'. The tempo is marked 'Adagio'. The score is for six parts: Violino concertante, Violino I, Violino II, Viola, Violoncello concertante, and Violoncello e Basso. The Violino concertante part features a 'Solo' section starting in measure 3, marked with a forte 'f' dynamic. The other parts are marked 'pp' (pianissimo) and 'Tutti' (all). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Пример 2

Хајдн, Симфонија бр. 7 у Це-дуру (Подне), II став, *Adagio*, т. 1–5.

Adagio

2 Flauti

Solo

Violino I principale

[p]

Violino I ripieno

Violino II

Viola

Violoncello obbligato

Basso Continuo

p senza Fagotto

3

Пример 3

Ј. Хајдн, Симфонија бр. 7 у Це-дуру (Подне), II став, *Recitativo*, т. 5–12.

The musical score is presented in three systems, each with five staves (flute, violin I, violin II, viola, and cello/bass). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The first system (measures 5-7) begins with a piano (pp) dynamic. The second system (measures 8-10) continues with a piano (p) dynamic. The third system (measures 11-12) is marked with a forte (f) dynamic and the tempo instruction *(Allegro)*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.