

Снежана Цвијановић¹

ЦИТАТИ У ХАЈДНОВИМ ЛОНДОНСКИМ СИМФОНИЈАМА: ИЗВОРИ И ТРЕТМАН²

САЖЕТАК: Као веома популаран жанр, симфонија је током XVIII века морала да привуче и одржи пажњу слушалаца, те су композитори развијали различите начине како би то и постигли. Хајдн (Joseph Haydn) је то учинио појачавши поларитете употребом, слушаоцима већ познатог материјала – мелодија из сфере народне музике. Стога је Хајдн повремено цитирао световну музику у својим симфонијама, укључујући поред народних мелодија и арије, као и уличне песме. Међутим, композитор се није зауставио на томе па се окренуо и цитирању духовних мелодија, а не треба занемарити ни употребу мелодија из сопствених дела, чиме је Хајдн указао на свест о позицији коју је он сам заузимао у музичком животу тог времена.

Сходно жанровској припадности цитираног мелодијског материјала, овај рад је подељен на део у коме је обрађена народна музика и део у коме је обрађена духовна музика. Посебан одељак је посвећен и аутоцитатима где је указано на две основне врсте самопозајмљивања. Ипак, главно питање које је заокупљало аутора овог рада било је питање третмана цитираних мелодија у Хајдновим симфонијама.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Јозеф Хајдн, *Лондонске симфоније*, симфонија, цитирање, самопозајмљивање, третман цитата.

Током XVIII века, све већи број композитора се окреће ка публици, што јасно уочавамо у стваралаштву Јозефа Хајдна. Тежња ка придобијању публике, било на двору Естерхазија или на јавном месту, испољила се у многим жанровима, укључујући и онај на чије је формирање овај композитор значајно утицао – а то је симфонија.

Као веома популаран жанр, симфонија је током XVIII века морала да привуче и одржи пажњу слушалаца, те су композитори развијали различите начине како би то и постигли. Први став симфоније, најчешће писан у сонатној форми, пружио је ауторима мноштво могућности да остваре своје тежње. Хајдн је на почетку свог композиторског рада поларитете у првим ставовима симфонија дефинисао помоћу музичких елемената попут тоналитета, ритма, темпа и мелодије, док је период у коме се већ развио као композитор обележила његова тежња да поларитете појача *употребом извора мелодијског материјала који кроз асоцијацију јача*, као што Дејвид Шредер (David Schroeder) истиче, *смисао архитипске супротности*.³ Потрага за таквим материјалима пробудила је у Хајдну идеју да посегне за, публици већ добро познатим, звуцима из сфере народне музике. Он је, како то Јосип Андреис (Josip Andreis) формулише, *уочио богату изражајну снагу, кадру да постане плодним квасцем за обликовање инструменталног ткива*⁴ управо у разноврсним народним мелодијама као изворима мело-

¹ sneza.cvija@gmail.com

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

³ David Schroeder, Melodic Source Material and Haydn's Creative Process, *The Musical Quarterly*, Vol. 68, No. 4 (Oct., 1982), 496.

⁴ Josip Andreis, *Povijest glazbe* (II knjiga), Zagreb, Liber – Mladost, 1974, 76.

дијског материјала. Стога је Хајдн повремено цитирао световну музику у својим симфонијама, укључујући поред народних мелодија и арије, као и уличне песме. Међутим, Хајдн се није зауставио на световним мелодијама. Многи аутори који су се бавили овим питањем, међу којима је и Шредер, указују и на афинитете ка цитирању мелодија познатих готово сваком католику тадашње Аустрије – духовних мелодија. Истичу и чињеницу да најуспешнији покушаји идентификације цитирања литургијске музике укључују рана Хајднова дела. Не треба занемарити ни примену мелодија из сопствених дела, чијим је цитирањем Хајдн указао на свест о позицији коју је он сам заузимао у музичком животу тог времена.

Сходно жанровској припадности цитираног мелодијског материјала, овај рад је подељен на део у коме ће бити обрађена народна музика и део у коме је обрађена духовна музика. Посебан одељак посвећен је и аутоцитатима где је указано на две основне врсте самопозајмљивања. Ипак, главно питање које заокупља овај рад јесте питање третмана цитираних мелодија у Хајдновим симфонијама. У рад су укључене симфоније од бр. 93 до бр. 104, настале у периоду од 1791. до 1795. године.⁵ Кроз анализу и упоређивање са доступним изворима, указаћемо на Хајднов третман цитираних мелодија.

Занимљивим питањем Хајднове употребе већ постојећих мелодија бавили су се многи аутори хвалећи његову спретну употребу већ постојећег материјала. Међутим, треба поменути и музикологе попут Џејмса Вебстера (James Webster) који посебно хвали ритмичку и мелодијску инвентивност Хајдна.⁶ Оваква констатација на први поглед не чуди; међутим, уколико имамо на уму да се Хајдн веома често користио управо мелодијама и/или ритмом преузетим из других извора, поставља се питање њене тачности. У том случају, вредност и генијалност овог композитора огледа се у третману цитираних мелодија, као и у способности да из њих развије оригинална дела, али се о инвентивности (посебно на пољу ритма) не може говорити.

Проучавањем Хајднових дела у контексту цитирања народних мелодија, истакли су се аутори попут Марион Скот (Marion Scott) и Дејвида Шредера, чији су написи од велике важности за овај рад. Занимљиво је и писмо Розмери Хјуз (Rosemary Hughes) – *Haydn and Folk-Song*⁷ – које реферира на поједине ауторе и садржи корисне податке. Од великог значаја за рад јесте и дело Фрање Кухача (Franjo Kuhač) *Јужно-словјенске народне поповевке*,⁸ као и текст *Josip Haјdn и хрватске народне поповевке*⁹ у којима Кухач наводи тридесетседам мелодија „пронађених“ у Хајдновим делима. Кухач у овим делима поред примера самих цитираних мелодија, указује и на поједине начине које је Хајдн приликом цитирања користио. Поред наведених аутора, треба споменути и Робинса Ландона (Robbins Landon) који је посебан допринос дао на пољу указивања на изворе духовне музике, као и Карла Гајрингера (Karl Geiringer) и Дениса Мекалдина (Denis McCaldin) који су у својим радовима *Генији цитирају себе*¹⁰ и *Хајдн као самопозајмљивач*¹¹ указали на Хајднове аутоцитате.

⁵ На одабир симфонија највише је утицала Марион Скот која у свом раду наводи да је цитирање народних мелодија углавном концентрисано унутар Хајдновог најзрелијег периода стваралаштва (Marion Scot, нав. према: Rosemary Hughes, *Haydn and Folk-Song*, *Music&Letters*, 1950, 31/4, 384).

⁶ James Webster, *Haydn, (Franz) Joseph*, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Volume Fourteen, ed. Sadie, Stanley, New York, Oxford University Press, Inc, 2001, 1084.

⁷ Rosemary Hughes, *Haydn and Folk-Song*, *Music&Letters*, нав. дело, 383–385.

⁸ Franjo, Kuhač, *Južno-slovenske narodne popievke*, Zagreb, Tiskara i litografija C. Albrechta, 1878–1941.

⁹ Franjo Kuhač, *Josip Haydn i hrvatske narodne popievke*, *Vienac*, 1880, XII/13–29.

¹⁰ Karl Geiringer, *Genius Quotes Itself*, *The Musical Times*, 1943, 84/1199, 9–11.

¹¹ Denis McCaldin, *Haydn as Self-Borrower*, *The Musical Times*, 1982, 123/1669, 177–179.

1. Цитати народних мелодија

На почетку треба напоменути да Хајдн није „инстинктивно волео, сакупљао и користио народне мелодије“ већ је то чинио „промишљеним избором и са нарочитом наклоношћу“.¹² Међутим, поједини аутори попут Хедоуа (William Henry Hadow) се не слажу са овом тезом истичући како је управо Хајднова љубав према народним песмама била пресудна за њихову употребу у цитатима. На Хедоуа је утицала теза Кухача који је истицао да је разлог употребе и наклоности према народним мелодијама са подручја Хрватске заправо родољубље, пошто Хајдна сматра Хрватом. Међутим, поменута Кухачева теза о националности Хајдна је, и поред аргумената које аутор наводи, нетачна. Мерион Скот такође одбацује ову тврдњу, наводећи да су чак поједини теоретичари – попут Бренета (Michael Brenet) и Дента (E. J. Dent) – доводили у питање и аутентичност хрватских песама. Мерион Скот додатно истиче како су Хајдново национално порекло и његово цитирање народних мелодија две засебне ствари.

Широки дијапазон мелодија из читаве Европе, на чије цитате наилазимо у Хајдновим делима, закупио је пажњу Вилхелма Фишера (Wilhelm Fischer), који је указао на два типа извора – вокалне и плесне мелодије.¹³ У складу са овом систематизацијом, у наставку рада изложићу запажања везана за цитирање вокалних мелодија, где ће главну основу чинити Кухачев рад, а након тога уследиће сегмент о цитирању плесних мелодија, у коме ће основу чинити текст Дејвида Шредера. Стога ће, условљен доступношћу материјала који чини основу сегмената, у делу који говори о народним песмама бити обрађени цитати мелодија са подручја Балкана, док ће у делу који говори о народним плесовима акценат бити на музици западне Европе.

Вокалне мелодије

Међу цитираним мелодијама налазимо словенске народне песме, попут оних из Хрватске, Србије и Далмације. Међутим, због недовољног броја података, као и симултаног ширења исте мелодије у различитим земљама, Розмери Хјуз одбацује шест песама са Кухачевог списка.¹⁴ Истовремено, анализирајући преосталу тридесет једну песму, истиче да се чак седамнаест налази у делима која припадају касном периоду стваралаштва, попут појединих гудачких квартета и *Лондонских симфонија*.

Анализом тема симфонија наведених у Кухачевој листи дела која садрже цитате¹⁵ уочава се сличност појединих почетака првих тема, попут почетка у првом ставу Симфоније бр. 93 и првом ставу Симфоније бр. 104, као и у четвртом ставу Симфоније бр. 97 и четвртом ставу Симфоније бр. 103, где заправо налазимо исту мелодијску линију, али са измењеним ритмом. Ова појава се може разумети у контексту Хајдновог музичког језика као усвојени идиом којим се композитор служи без свесне намере да цитира. Упоредивањем симфонија са насумично одабраним народним песмама из Кухачеве збирке, примећују се поједини елементи својствени народним песмама, чије постојање у симфонијама указује на њихов шири утицај на симфонијско стваралаштво Хајдна. У питању је често понављање тонова, јасно изражено у првом и четвртом ставу Симфоније бр. 103 и првом ставу Симфоније бр. 104, затим силазни и узлазни низови најчешће осмина, али и дужих нотних вредности, што можемо видети у четвртом ставу Симфоније бр. 97 и првом ставу Симфоније бр. 104 као и постојање узмаха или предтакта у симфонијама бр. 97, 102 и 103. Дакле, Хајдн се у већини случајева служи само појединим елементима карактеристичним за народну песму, попут специфичне ритмичке

¹² Marion Scott, *Haydn and Folk-Song*, нав. према: Rosemary Hughes, *Haydn and Folk-Song*, нав. дело, 383.

¹³ Wilhelm Fischer, према: David Schroeder, нав. дело, 502.

¹⁴ У питању је претходно споменут списак из Кухачевог списка *Josip Haydn i hrvatske narodne pjesmice*, у коме се наводи тридесет седам мелодија „пронађених“ у Хајдновим делима.

¹⁵ Наведена дела су следећа: Симфонија бр. 93 (I и II став), Симфонија бр. 94 (I став), Симфонија бр. 95 (IV став), Симфонија бр. 97 (IV став), Симфонија бр. 102 (IV став), Симфонија бр. 103 (IV став), Симфонија бр. 104 (I и IV став).

фигуре, интервала и нотних вредности, чијом применом „уноси живот“ у своја дела, чинећи их привлачнијим за публику.

Најјасније цитирање мелодија народних песама можемо видети у теми финалног става Симфоније у Де-дуру бр. 104 (пример бр. 16 – клавирски извод), коју Хајдн гради на темељу хрватског напева *Ој Јелена, Јелена*¹⁶ (пример бр. 1а). Почетна мелодија (А) је готово дословно цитирана, уколико посматрамо мелодијску линију. Међутим, у мосту (Б) Хајдн ради са материјалом другог дела народне мелодије мењајући је у много већој мери него што је то био случај са почетном мелодијом. Уочавају се и друге разлике, као што су различит темпо и ритам (који је у симфонији аугментиран). Хајдн у симфонији мења и артикулацију, служећи се неким необичним решењима попут стакато половине. Читава прву тему даје над педалом, а присутно је и често понављање тонова, што можда сведочи о фолклорном пореклу материјала. Ипак, ако занемаримо поменуте елементе, мелодија готово да не звучи фолклорно. Хајдн мења карактер првог дела песме, као и динамику, а уочава се и различит темпо. Са друге стране, и у првој теми Хајдн одступа од уобичајених решења на пољу динамике и артикулације. Прво што изненађује јесте *piano* динамика, а затим следи претходно споменут педал.

Од значаја је и питање порекла саме песме. Кухач је збирку *Јужно-словјенске народне поповке* састављао у периоду од 1878. до 1881. године, много година након што је Хајдн компоновао Симфонију у Де-дуру бр. 104 (1795). Имајући то на уму, поставља се питање – да ли је песма *Ој Јелена, Јелена* настала пре, или након Симфоније у Де-дуру? Да ли је неко из народа чуо Хајднову симфонију, а затим ту мелодију искористио за песму? Уколико прихватимо овакво тумачење, долазимо до тога да је заправо народ цитирао Хајдну, а не обратно. Ипак, овакво тумачење не може бити доказано, те остаје само на нивоу претпоставке.

Интересантна је и карактеристична мелодијска линија која почиње скоком кварте на више, након чега се мелодија креће поступно наниже до почетног тона. Давид Шредер је доста пажње посветио анализи поменуте фигуре износећи своја запажања и закључке. Ова фигура присутна је у симфонијама бр. 94, 100, 102, и 104 (пример бр. 2 – а, б, в) и судећи по резултатима Шредерове анализе, врло је важна, на шта нам указује чињеница да се понавља и у току теме *идентично или увид у варијанте*¹⁷ што можемо видети у примеру 26. Шредер истиче да се фигура често може јавити на почетку народних песама, наводећи, оригиналну верзију¹⁸ песме из које потиче. У питању је љубавна песма из 1601. године, *Mein G'mut ist mire verwirret, von einer Jungfrau zart* Ханса Леа Хаслера (Hans Leo Hassler), којом се користио и Бах (Johann Sebastian Bach) у *Пасији по Матеју (Matthäuspasion)*, тачније у коралу *O Haupt voll Blut und Wunden*. Као оправдање за честу употребу овог специфичног мотива може се узети његово значење. Карактеристична фигура је често реферирала на смрт или тугу, што објашњава њену појаву у Баховом делу *Пасија по Матеју*.

На пољу ритма, већи удео у обликовању Хајднове музике имала је народна игра, мада су и песме, на пољу метрике, одиграле битну улогу. Допринос у проучавању ритма пружила је Мерион Скот која неједнаке групације тактова прилаже као доказ за утицај структуре¹⁹ народних песама на Хајднов стил. Међутим, анализом доступних мелодија Кухачеве збирке и Хајднових симфонија, јасно се уочава доминација мелодија „правилне“ квадратне структуре. Готово све анализирани мелодије представљају двотактне или четворотактне целине.

¹⁶ Franjo Kuhač, *Južno-slovenske narodne popievke*, III – br. 905.

¹⁷ David Schroeder, нав. дело. 509.

¹⁸ Анализирајући песму Хаслера, Шредер је пронашао доста сличности са специфичном фигуром, те ју је прогласио оригиналном верзијом из које фигура потиче. Међутим, због недоступности материјала, не могу са сигурношћу прихватити Шредерову тезу као коначну.

¹⁹ Термини „правилно“ и „неправилно“ нису у потпуности погодни за тумачење музике. Ипак, Хајдн у већем броју дела обликује материјал у класичну реченицу, а аутори чија дела цитирам такву појаву тумаче као правилну квадратну структуру. Било какво нарушавање постојеће симетрије сврстано је под неправилну структуру.

Потврду мишљења да су на Хајдна највише утицале хрватске мелодије налазимо у раду Кухача, као и Френка Хауза (Frank Howes), који као схему типичних модела народних песама наводи: (1+1) + (2),²⁰ дакле – симетричну структуру. Занимљива је и чињеница да Розмери Хјуз, тумачећи постојећу непарну групацију тактова у мањем броју дела, истиче могућност да Хајдн несиметричност појединих фраза *не шири због спољашњих утицаја*, већ да иста потиче од *неправилности која је била део његове унутрашње индивидуалности и суштине генија*.²¹ Ипак, ради темељнијег увида у третман ритма у Хајдновим симфонијама, морамо се детаљније упознати са цитирањем народних игара које су од велике важности за разумевање ритмичке природе разних дела.

Плесне мелодије

Примену стилизованих народних игара у класичној музици налазимо још у музици средњег века, ренесансе, као и барокној свити,²² стога њихова употреба у музици XVIII века не представља изненађење. Када говоримо о симфонији, за период класицизма је било уобичајено да се народна игра нађе на месту трећег или четвртог става, те у Хајдновим делима на месту трећег става налазимо менует (*menuet*).²³ Међутим, појава елемената игре у првим ставовима Хајднових симфонија, за период XVIII века била је веома неуобичајена. Занимљиво је запажање Давида Шредера да су у менуетима раних Хајднових симфонија присутни елементи лендлера (*ländler*),²⁴ док се у каснијим остварењима осећа утицај контраданце (*contredanse*).²⁵

Приметивши да Хајдн, као и многи други композитори у своја дела укључују елементе игре, Леонард Ратнер (Leonard G. Ratner) се окренуо проучавању инкорпорације игре у класичну музику. Бавећи се овим питањем пружио је генералну поделу игара, по којој постоје:

1. Друштвени плесови, у којима је музика усклађена са кореографијом, те је мелодија једноставна, а одсеци кратки и симетричне форме.
2. Плесови у сценским делима, који могу бити у складу са обрасцима друштвених плесова или могу бити слободнији и проширенији.
3. Жанровска транспозиција која обухвата третман музичког материјала плеса у „неиграчкој“ музици. Односи се углавном на употребу плесног ритма као тема дискурса у сонатама, симфонијама и концертима, као и у црквеној и позоришној музици.

За рад је од највеће важности управо последња, жанровска транспозиција, пошто на њу наилазимо у Хајдновим делима. Интересантно је да Ратнер закључује како у ери класицизма готово да нема већег дела које не „позајмљује“ елементе плеса – било да је дело Хајдново или неког другог композитора. Бавећи се овим питањем, Ратнер је, као и други аутори закупљени истом тематиком, морао да се подробније упозна са народном музиком, чему су допринеле многе студије посвећене овој теми.

Студије европске народне музике указују на могућност да *многе мелодије нису само варијанте једне мелодије, већ да могу бити виђене као модификације једног типа*.²⁶ Стога се Хајднови могући извори не могу ограничити само на XVIII век, већ на широки историјски круг сличних материјала, како Шредер наводи у своме раду. Дакле, временски период из кога

²⁰ Frank Howes, *The Times*, (March, 1950), нав. према: Rosemary Hughes, нав. дело, 385.

²¹ Rosemary Hughes, нав. дело, 385.

²² Барокна свита представља циклични облик који се састоји из низа стилизованих игара компонованих за један или више инструмената или оркестар.

²³ Менует је умерено брзи француски плес у 3/4 такту, троделног или дводелног облика.

²⁴ David Schroeder, нав. дело, према: E. L. Beenk, *Ländler Elements in the Symphonic Minuets of Joseph Haydn* (Ph. D. diss.), University of Iowa, 1969.

²⁵ David Schroeder, нав. дело, према: Dénes Bartha, Volkstanz-Stilisierung in J. Haydns Finale-Themen, *Festschrift Walter Wiora*, Kassel, 1967, 375–384.

²⁶ Walter Wiora, *European Folk Song*, према: David Schroeder, нав. дело, 504.

потичу цитиране мелодије је много теже одредити, међутим то није случај са одређењем географске припадности мелодија.

Када говоримо о географском пореклу мелодија, истраживања указују на то да је Хајдн имао највише додира са музиком Аустрије, Мађарске и Немачке, стога је она у највећој мери присутна у његовим делима.

Постојање елемената народне игре на почетку симфонија последица је, као и приликом цитирања народних песама, поларитета оствареног у првим ставовима који се у већини касних симфонија заснива на вези лаганог увода и прве (*allegro*) теме. Овде се на тренутак морамо осврнути на лагани увод који је за Хајдн био врло значајан. О томе нам недвосмислено сведочи број лаганих интродукција (од последње двадесет три симфоније, само пет нема интродукцију), као и тематска веза са првом темом и другим деловима првог става.

Давид Шредер запажа да Хајдн у интродукцијама и првим темама употребом материјала који је преузет из извора са доследним асоцијацијама, а то су извори попут народних песама и игара које се везују за одређени догађај (венчање, прослава приноса, пролећни фестивал) и својом употребом указују на тај догађај, отвара различите могућности интерпретације, а можда и програмности. Међутим, након тога закључује да је врло могуће да извори са потенцијалом да осликају одређени догађај, нису свесно коришћени од стране композитора (тј. композитор их није користио са програмским циљем – примедба С. Ц.), већ пре природно израстају из његовог складишта материјала како би створили одређене ефекте или типове карактера.²⁷ Занимљиво је напоменути да народни плес може представљати и тип ритуалног израза и као такав може бити од великог значаја за заједницу, што би, у случају употребе таквог материјала, додатно појачало асоцијацију код публике. Тада би се поново могло говорити о програмском делу.

У Хајдновом симфонијском стваралаштву јасно је видљив приступ народној игри као извору, с тим што се у касним симфонијама интерполација народних мелодија јавља у свим ставовима, за разлику од ранијих симфонија, где су ове интерполације биле заступљене већином у првим ставовима.

Многи теоретичари, попут Вилхелма Фишера, сматрају да Хајдн није случајно одабрао народне игре за мелодије које ће цитирати. Уопштено посматрајући, музика за игру се сама по себи издвајала од остале музике због своје потребе да се прилагоди покрету плеса. То је укључивало ритам, мелодијски облик (или оба у комбинацији), метар и изнад свега симетрично фразирање. Са овим последњим аспектом игре директно су повезани *периодичност Хајднових тема као и осећај за покрет унутар специфичне фразе*.²⁸ Та стриктност фразирања је јединствена управо због потребе плеса да се прилагоди покрету. Исти осећај периодичности налазимо и у народним песмама из XVIII века, мада се то може објаснити везом између народног певања и народне игре. Фишер је истицао и потенцијал за ширење и развој који поседује играчки тип мелодије, што је приписивао Хајдну.

Уколико посматрамо прве теме, сасвим је оправдана и Шредерова теза да је Хајдн, намеравајући да створи осећај стабилности, природно узео материјал из типа извора који ће омогућити жељену јасноћу. Управо је зато за симфонију био веома битан осећај виталности плеса, као и његова уједињујућа и стабилизујућа снага.

Приликом анализе Хајднових симфонија, уочава се честа употреба карактеристичног играчког ритма који чини осмина са две шеснаестине или четвртина са две осмине. У питању је ритам карактеристичан за поједине игре попут полонезе (*polonaise*),²⁹ англеа (*anglaise*)³⁰

²⁷ David Schroeder, нав. дело, 499.

²⁸ Исто, 507.

²⁹ Полонеза је умерено брза народна игра у 3/4 такту, са карактеристичним ритмом који се састоји из једне осмине, две шеснаестине и четири осмине.

³⁰ Англе је брза игра парног такта која потиче из Енглеске (назива се и контраданца).

или дрехера (*dreher*).³¹ Специфичне ритмичке фигуре Хајдн често користи у секвенци (пример бр. 3, а, б и в).³²

Као што можемо видети, и овде се Хајдн користи само појединим елементима плеса, и то најчешће варирајући модел, било мелодијски, или ритмички. Посебно бих издвојила пример бр. 3в где заправо наилазимо на инверзију. Коришћењем поменуте композиционе технике, као и аугментације у примеру бр. 3б, Хајдн заједно са цитирањем, приказује и своје познавање контрапункта.

Ратнер је разматрао утицај играчког ритма на Хајднове симфоније, повезујући га са играма попут менуета у коме запажа истакнут призвук лендлера (*länder*)³³ и полонезе. Занимљиво је да Ратнер наводи и жигу (*gigue*)³⁴ запажајући да је карактер ове игре остао у финалима, а повремено се може јавити и у првим ставовима (пример бр. 4, деоница виолине).

Заједно са ритмом присутна је и мелодијска сличност симфонија са народним играма. Наравно, у случају игре је много теже утврдити специфичан плес из кога је цитирана мелодија преузета. На основу примера датих од стране Шредера, можемо видети како Хајдн своју тему гради као мелодију у супротном кретању у односу на менует из Тирола задржавајући облик специфичан за ову игру (пример бр. 5). Поред наведеног, Шредер даје још три примера цитирања играчких мелодија (пример бр. 6, а, б и в).

Бавећи се овом темом, и поред приложених примера, Шредер се ограђује напомињући како *не тежи да докаже да су игре цитиране, већ не иде даље од претпоставке да се доведу у везу неки генерални покрети који указују на играчки карактер*.³⁵ Ипак, Хајдн то мајсторски чини те долази, како Виора (Walter Wiora) запажа, веома близу очувања истинског карактера народне музике у својим делима.

Међутим, народна музика није једина која је Хајдну привукла пажњу као одговарајући извор за цитирање. Тежећи да се допадне народу (углавном католичке вере), композитор се окренуо и духовној музици.

2. Цитати духовне музике

Приликом разматрања цитата духовних мелодија, сама по себи се намеће Хајднова *Ламент* симфонија бр. 26 (*Lamentatione symphony no. 26*) чији музички извор чине *Cantus Ecclesiasticus, Sacrae Historiae, Passionis, Domini Nostri, Jesu Christi, Secundum, Quatuor Evangelistas*. Цитат у првом ставу симфоније траје веома дуго и готово да је без одступања, те се јавља претпоставка да Хајдн жели да укаже католичкој публици на добро познату мелодију. Интересантно је да је самим тим што је први став „окружио“ музиком која евоцира одговарајући одговор, Хајдн заправо условио и садржај другог става, у коме је цитирао грегоријански корал *Incipit lamentatio*. Тако други став буди одговарајући емоционалан и литургијски одговор на дешавања у првом ставу. Указујући на сличан поступак присутан у *Алелуја* симфонији бр. 30 (*Alleluia symphony no. 30*), Шредер закључује да овакав тип референце ипак представља *преседан за много суптилније коришћење извора у каснијим радовима*.³⁶

Даља истраживања укључују и многе књиге католичких химни које датирају из XVII и XVIII века. Од посебног значаја су *народне духовне песме*³⁷ из Немачке, Аустрије и Мађарске, посебно обрађујући пажњу на тип песама које се називају *Totenlieder*.³⁸ Бавећи се сличнос-

³¹ Дрехер је немачка народна игра.

³² Примери народних песама су означени као у тексту Давида Шредера.

³³ Лендлер је омиљени плес становника тзв. Ландла, у Горњој Аустрији, у 3/8 или 3/4 такту.

³⁴ Жига представља игру енглеског порекла, најчешће троделног такта и дводелног облика. Каткад јој је почетак фугиран.

³⁵ David Schroeder, нав. дело, 506.

³⁶ Исто, 500.

³⁷ Исто, 511.

³⁸ У питању су песме о смрти које су писане за извођење од стране вештих музичара, писане за један глас или четвороглас, често са одређеним инструментом.

тима *Totenlieder* песама из различитих извора (пример бр. 7 – а, б, в, г), Шредер налази сличност и појединих дела са аустријским и немачким религиозним химнама, тачније са разним типовима посмртних песама.

Као један од типова песама повезан посебно са Христовим распећем, налазимо песму у примеру бр. 7а, док други тип представљају песме певане на бдењу (тужбалице). Занимљиво, и овде је присутна карактеристична фигура која је објашњена у делу рада посвећеном цитирању народних мелодија. У питању је скок кварте навише, након чега следи поступни силазни низ до почетног тона. Како је у претходном сегменту рада истакнуто, ова фигура реферира на смрт и тугу, те њена употреба у тужбалицама не изненађује. На почетку примера бр. 7б, као и у Симфонији бр. 100, налазимо варијанту фигуре која почиње скоком чисте кварте, док у наставку мелодије налазимо и читаву фигуру. Пример бр. 7в почиње мелодијском линијом која подсећа на Симфонију бр. 94 и предствала још једну варијанту карактеристичне фигуре, што је случај и са примером бр. 7г. Дакле, овде је у већој мери Хајдн варирао специфичну фигуру, задржавајући њену основу и карактер.

Занимљив је и случај употребе духовног појања у лаганом уводу симфоније која припада касном периоду Хајдновог стваралаштва. Реч је о Симфонији у Ес-дуру бр. 103 коју је навео Робинс Ландон указујући на првих неколико тонова чија мелодија подсећа на секвенцу *Dies Irae*. Међутим, у питању је само кратак почетни низ четвртина те је овакво схватање наишло на негодовање великог броја теоретичара који сматрају да је та теза недовољно аргументована и да представља само нагађање. Чак се и сам Ландон оградио наводећи како *не иде даље од претпоставке да је ова посредна референца евидентна католичким слушаоцима, иако би могла „измаћи“ енглеској публици,*³⁹ чиме је заправо потврдио сумње у веродостојност цитата.

У претходном делу рада указала сам на употребу различитих мелодијских извора попут народних и духовних песама у стваралаштву Јозефа Хајдна. Међутим, као посебно интересантну, издвајам чињеницу да је Хајдн, поред наведеног материјала, користио и сопствена дела. Тако је, попут барокних композитора, али и Моцарта и Бетовена, често „позајмљивао“ од себе. Овакву врсту преузимања сматрам веома занимљивом, пошто су извор и исход заправо дела исте особе.

3. Аутоцитати

Основни разлог употребе аутоцитата, Карл Гајрингер налази у недостатку времена, односно чињеници да су композитори стварајући дела за одређене прилике, морали да поштују рокове. Често се дешавало да је дужина нарученог дела превазилазила време које су композитори имали,⁴⁰ те су они прибегавали аутоцитатима како би „ново дело“ било на време готово. Број дела у опусима композитора из Хајдновог периода (па и касније) потврђује ову тезу.

Денис Мекалдин у своме раду наводи да постоје добри докази да је Хајдн приликом самопозајмљивања *показивао приврженост одређеним делима, често користећи одређени материјал више пута.*⁴¹ Међу таква дела сврстава Хајднову оперу *Свет на месецу (Il mondo della luna)* и Увертуру у Де-дуру (*Overture in D*). Међутим, ове композиције нису у вези са групом симфонија којим се овде бавимо, те их овом приликом нећемо узети у разматрање. Акцент ће пре свега бити на Концерту у Ге-дуру за две лире (*HVIII: 3*), који представља трећи од укупно пет концерата посвећених Фердинанду IV, краљу Напуља. Тада цењена дела, данас су позната углавном по одломцима цитираним у другим популарним Хајдновим делима, попут симфонија.

³⁹ Robbins Landon, *Haydn III*, нав. према: David Schroeder, нав. дело, 502.

⁴⁰ У своме раду Гајрингер као рок за писање симфоније наводи свега неколико дана. Видети у: Karl Geiringer, *Genius Quotes Itself*, нав. дело, 9–11.

⁴¹ Denis McCaldin, нав. дело, 177.

Треба напоменути да у овом сету концерата наилазимо на двојни процес,⁴² како ову појаву назива Мекалдин, где концерти истовремено представљају дела настала цитирањем ранијих композиција, али и материјал за даље цитирање. Говорећи о трећем концерту Мекалдин наглашава Хајднову креативност, коју види у томе што је *Хајдн био способен да створи врсту divertimento – концертног израза који минимализује слабости лира.*⁴³ Дакле, дело је само по себи било израз Хајдновог мајсторства који је додатно дошао до изражаја приликом цитирања другог става (*Romance*) овог концерта у познатој Симфонији бр. 100 у Ге-дуру (*Војничка симфонија*). Хајдн је заправо интерполирао готово цео став концерта у Симфонију бр. 100. Нажалост, партитура Концерта у Ге-дуру није доступна, те ће у раду бити изложена запажања до којих је Мекалдин дошао.

Приликом упоређивања партитура, као заједнички елемент II става концерта и симфоније одмах се издвојио тоналитет – Це-дур. Поред тоналитета Хајдн је у симфонији задржао и темпо – *Allegretto*. Најуочљивију разлику између другог става Концерта у Ге-дуру и Симфоније бр. 100 у Ге-дуру представља инструментација (различити инструментални састави су приказани у табели бр. 1).

Табела бр. 1:

Концерт бр. 3 у Ге-дуру (II став)	Симфонија бр. 100 у Ге-дуру (II став)
2 лире, 2 хорне, 2 виолине, 2 виоле, виолончело.	2 флауте, 2 обое, 2 кларинета, 2 фагота, 2 хорне, тимпани, триангл, чинели, велики бубањ и гудачки корпус.

Нова инструментација јасно изражава Хајднов третман инструмената карактеристичан за *Лондонске симфоније*, посебно када су у питању дрвени дувачки инструменти. На неколико места Хајдн даје дувачки корпус као самостални ентитет, а своју вештину коришћења дувачких инструмената истиче и новим комбинацијама, стварајући на тај начин нове звучне ефекте.

Поред инструментације, Мекалдин указује на још неке, на први поглед мање приметне разлике које је Хајдн начинио у симфонији. У деоници хорни у тактовима бр. 24–28, наилазимо на паузе, што је случај и са концертом и са симфонијом, с тим што у симфонији композитор даје интензивно преуређену мелодију у гудачком корпусу, као и нову контрамелодију поверену фаготу. Интересантан је и рад са кодом, пошто у 119. такту симфоније налазимо материјал коде II става концерта који је реоркестриран само за дувачки корпус, где фагот преузима деоницу виолончела, док су деоницу прве и друге виолине заменили кларинети. Концерт завршава са три тонична акорда, док симфонија садржи репетицију каденционе формуле (тактови 149–152) и ново проширење коде (такт. 152–186), чиме се и димензије читавог става у симфонији повећавају.

Дакле, иако је интерполирао готово цео став свог Концерта у Ге-дуру у симфонију, Хајдн је ипак доста тога и изменио. Он је заправо мелодију концерта искористио као чврсту основу на којој је изградио нов став показујући на тај начин сопствени развој од периода настанка концерта (око 1786. године) до периода настанка симфоније (1794. година).

У Хајдновом стваралаштву јавља се и друга врста самопозајмљивања која се односи на жељу композитора да слушаоци примете цитат. Композитор сматра да ће управо тако публика схватити поенту. Управо зато у ораторијуму *Годишња доба (Die Jahreszeiten)* Симон звиждуће мелодију лаганог става Симфоније бр. 94 приликом рада у пољу (пример бр. 8). Оваквом употребом већ постојећег материјала Хајдн наглашава популарност симфоније – он зна да никога неће изненадити чињеница да сељак звиждуће његову симфонију. Тема II става

⁴² Исто, 177.⁴³ Исто, 177.

симфоније је готово дословно цитирана, с тим што је Хајдн даје удвојену у октавама, како би је додатно истакао (пример бр. 9 – клавирски извод). Ипак, у ритмичко-мелодијском погледу, тема остаје непромењена. Изразитију разлику налазимо једино на пољу инструментације, пошто је тема у симфонији додељена I и II виолинама, док исту у ораторијуму доносе пиколо флаута, обоа и хорна. Међутим, и то се пре може схватити као тонско сликање пошто се Хајдн, у жељи да дочара звиждук, служи управо дувачким инструментима. То налазим посебно занимљивим, пошто композиторов таленат додатно бива истакнут тонским сликањем.

Као што можемо видети, Хајдн се најчешће служи само појединим сегментима мелодије и ритма, попут специфичног интервала или ритмичке фигуре интерполирајући их у сопствени стил. Наравно, у његовом симфонијском опусу су присутни и дословни цитати, али њих има у мањој мери. „Позајмљујући“ материјал из разних извора он одржава заинтересованост публике, стварајући свој јединствени стил. Овде је посебно интересантно приметити да је Хајдн, иако се трудио да се допадне публици, узимао сасвим обичне мелодије које се нису издвајале из „мора“ извора, којим се служио. Овакво мишљење налазимо и међу Хајдновим савременицима који су доста хвалили његову способност да направи значајна дела од наизглед безначајних идеја. Штавише, Хајдн је у своје време првенствено цењен због способности трансформисања очигледно једноставне идеје у нешто што је истовремено било и пријатно и темељно.⁴⁴ Интересантно је да су критичари попут Триста (Johann Karl Friedrich Triest) хвалили и друге особине Хајдна, кроз које су опет указивали на његово мајсторство „стварања нечега из ничега“. Тако Трист истиче да Хајдн користи читав оркестар за развој прелепог и значајног, које лежи у главној идеји – лако схваћеној и често једноставној.⁴⁵ Трист овом тезом указује и на композиторово одлично познавање оркестрације која је играла веома битну улогу приликом цитирања, што смо најбоље могли видети на примеру обрађених аутоцитата. И Шредер истиче ову композиторову вештину као битну наводећи да се интересовање публике (за Хајдна веома важно) може одржати управо допадљивом оркестрацијом и фокусом на индивидуалне свираче у концертантном стилу.⁴⁶ Хајдн је дакле, користећи се различитим композиторским техникама, стварао веома занимљиве, и до дана данашњег врло популарне композиције.

ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР)

- Andreis, Josip, *Povijest glazbe* (II knjiga), Zagreb, Liber – Mladost, 1974.
- Clark, Caryl Leslie (ed.), *The Cambridge Companion to Haydn*, New York, Cambridge University Press, 2005.
- Geiringer, Karl, Genius Quotes Itself, *The Musical Times*, 1943, 84/1199, 9–11, <http://www.jstor.org/stable/922175>, ac. 17. 02. 2011, at 10:14 AM.
- Gilbert, Henry, Folk-Music in Art-Music – A Discussion and a Theory, *The Musical Quarterly*, 1917, 3/4, 577–601, <http://www.jstor.org/stable/737991>, ac. 07. 03. 2011. at 07:10 AM
- Hughes, Rosemary, Haydn and Folk-Song, *Music & Letters*, 1950, 31/4, 383–385, <http://www.jstor.org/stable/730527>, ac. 06. 11. 2010. at 09:01 AM.
- Kuhač, Franjo, Josip Haydn i hrvatske narodne popievke, *Vienac*, 1880, XII/13–29.
- Kuhač, Franjo, *Južno-slovenske narodne popievke*, Zagreb, Tiskara i litografija C. Albrechta, 1878–1941.
- Lowe, Melanie Diane, *Pleasure and meaning in the classical symphony*, Bloomington, Indiana University Press, 2007.
- McCaldin, Denis, Haydn as Self-Borrower, *The Musical Times*, 1982, 123/1669, 177–179, <http://www.jstor.org/stable/961853>, ac. 06. 11. 2010. at 8:55 AM.

⁴⁴ Mark Evan Bonds, “The symphony as Pindaric Ode”, *Haydn and His World*, ed. Elaine Sisman, New Jersey, Princeton University press, 1907, 131–138.

⁴⁵ Johann Karl Friedrich Triest, према: Mark Evan Bonds, нав. дело, 137.

⁴⁶ David Schroeder, “Orchestral music: symphonies and concertos”, *The Cambridge Companion to Haydn*, New York, Cambridge University Press, 2005, 97.

- Ratner, Leonard, *Classic music (Expression, Form, and Style)*, New York, Schirmer Books A Division of Macmillan Publishing Co., Inc. 1980.
- Schroeder, David, Melodic Source Material and Haydn's Creative Process, *The Musical Quarterly*, 1982, 68/4, 496–515, <http://www.jstor.org/stable/742154>, ac. 06. 11. 2010. at 09:08 AM.
- Scott, Marion, Haydn and Folk-Song, *Music & Letters*, 1950, 31/2, 119–124, <http://www.jstor.org/stable/729111>, ac. 07. 03. 2011. at 07:14 AM
- Sisman, Elaine (ed.), *Haydn and His World*, New Jersey, Princeton University Press, 1907.
- Webster, James, "Haydn, (Franz) Joseph", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Volume Fourteen i, Sadie, Stanley (ed.), New York, Oxford University Press, Inc, 2001.
- Will, Richard James, *The Characteristic Symphony in the Age of Haydn and Beethoven*, UK, Cambridge University Press, 2002.

Snežana Cvijanović

QUOTATIONS IN HAYDN'S LONDON SYMPHONIES: SOURCES AND TREATMENT

SUMMARY: As a very popular genre, during 18th century symphony had to attract and maintain attention of audience, and because of that composers developed variety of ways to achieve it. Haydn accomplished that by amplifying polarities with use of material that is already known to the audience – folk melodies. For that reason Haydn occasionally quoted secular music in his symphonies by using folk melodies, arias and street songs. Still, composer didn't stop with those melodies, so he turned to quoting religious and his own music. By quoting his own works, Haydn showed consciousness for position he had in musical life of that period.

In accordance with genre quoting music is belonging to, this work is divided on part were the folk music has been processed and the part were the religious music has been processed. Special portion is given to the selfquotations were it has been showed on two primary kinds of self borrowing. Still, the main question that occupied author of this work was the question of treatment of quoted melodies in Haydn's symphonies.

KEY WORDS: Joseph Haydn, *London symphonies*, symphony, quoting, self-borrowing, treatment of quotations.

ПРИЛОЗИ:

Пример бр. 1:

а. Ој Јелена, Јелена, песма из народа.

Andante agitato

A *mf*

Oj Je - le - na, Je - le - na, ja - bu - ka ze - le - na;

oj Je - le - na, Je - le - na, ja - bu - ka ze - le - na.

B *f*

Pod njom ra - sla, pod njom ra - sla, tra - va di - te - li - na,

pod njom ra - sla, pod njom ra - sla tra - va di - te - li - na.

б. Ј. Хајдн, Симфонија у Де-дуру бр. 104, *Allegro spiritoso*, (А) 3–9, (Б) 19–29.*Allegro spiritoso*

A

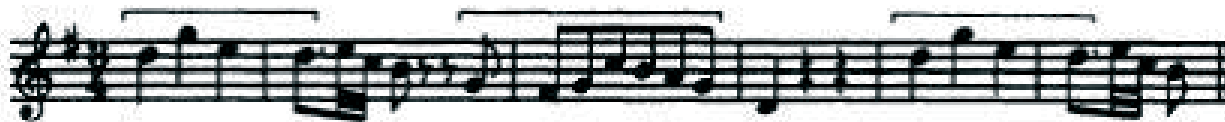
B *f*

Пример бр. 2:

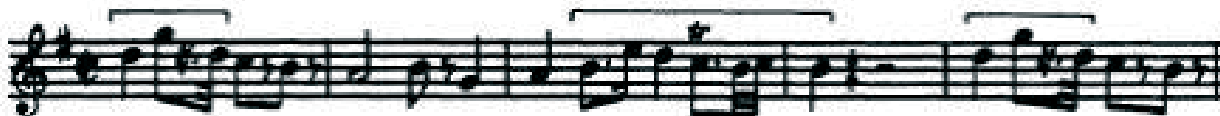
а. Ј. Хајдн, Симфонија у Бе-дуру бр. 102, *Largo*, 1–7.



б. Ј. Хајдн, Симфонија у Ге-дуру бр. 94, *Adagio*, 1–6.



в. Ј. Хајдн, Симфонија у Ге-дуру бр. 100, *Adagio*, 1–5.



Пример бр. 3:

а. Ј. Хајдн: Симфонија у А-дуру бр. 87, *Vivace*, 38–39. S-S/ GdMf, Tirol, XXI/ 9, *Saltarello*.⁴⁷



б. Ј. Хајдн: Симфонија у Ес-дуру бр. 103, *Allegro con spirito*, 82–83. Lach, *Passapied*, 3.



в. Ј. Хајдн: Симфонија у Ге-дуру бр. 100, *Allegro*, 94–96. MS Linus.



⁴⁷ Ознаке попут S/S, Lach и MS Linus се односе на изворе из којих примери потичу. S/S јесте збирка аустријских народних мелодија *Sonnleithner-Sammlung*, док је Linus мађарски манускрипт који садржи народне песме и игре из XVIII века.

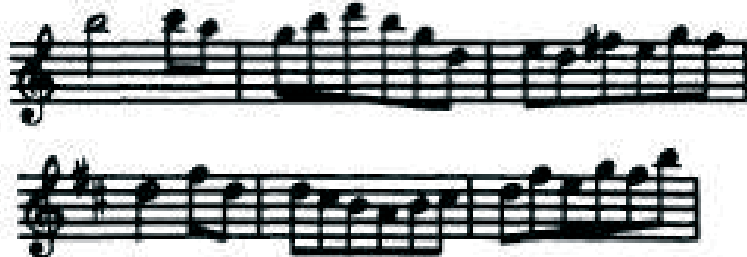
Пример бр. 4:

Ј. Хајдн: Симфонија у Де-дуру бр. 101 (*Cam*), *Presto*, 24–28.



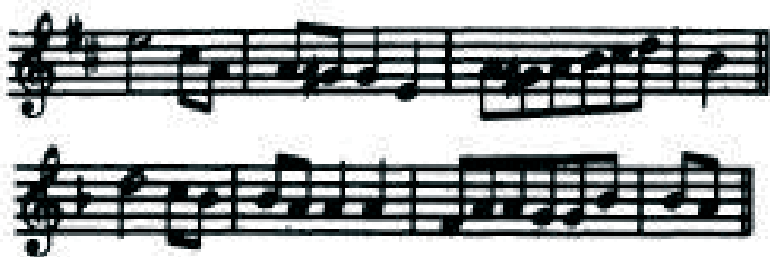
Пример бр. 5:

Ј. Хајдн: Симфонија у Це-дуру бр. 90, *Allegro assai*, 51–53. S-S/ GdMf, Tirol, XV/ 3, *Menuet*.



Пример бр. 6:

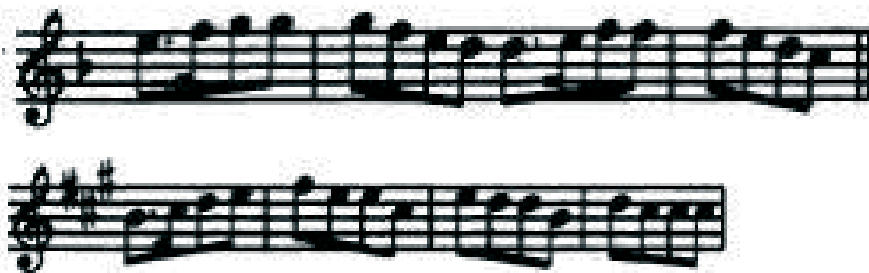
а. Ј. Хајдн: Симфонија у Де-дуру бр. 93, *Allegro assai*, 76–79. S-S/ GdMf, Niederösterreich, VII/ 13. 5.



б. Ј. Хајдн: Симфонија у ге-молу бр. 83, *Allegro spirituosissimo*, 33–34. Böhme II, 164, *Rutscher*.



в. Ј. Хајдн: Симфонија у Еф-дуру бр. 89, *Vivace*, 43–45. Zoder, no. 4, *Der Strohschneider*.



Пример бр. 7:

а. S-S/GdMf, Niederösterreich, XII/13.

Nun ist das Lamb ge-schlach-tet, das Op-fer ist voll-bracht;

б. Klier, no. 23.

Al-les schläft den To-des-schlum-mer hier in die-ser ö-den Flur;

в. S-S/GdMf, Totenlieder, 54. 7.

Äl-tem hör-et auf zu- wein-en ü-ber unsers- Kin-des- Tod.

г. S-S/GdMf, Totenlieder, 50. 1.

Lebt man schon hun-dert Jahr

Пример бр. 8:

Хајдн: Симфонија бр. 93, *Andante*, 1 – 8.

Andante

Flauti

Oboi

Fagotti

Cornd in $\left[\begin{array}{c} C \\ Do \end{array} \right]$

Trombe in $\left[\begin{array}{c} C \\ Do \end{array} \right]$

Timpani in $\left[\begin{array}{c} C \\ G \\ Do \\ Sol \end{array} \right]$

Andante

Violino I *ten.*

Violino II *ten.*

Viola

Violoncello e Contrabasso *p*

Пример бр. 9,
Хајдн: *Годишња доба*, Симонова арија бр. 4, 14 – 28.

14

S. schrei . tet er dem Pflu . ge flö . tend nach.
fur . vous long, be . hind the plough he sings.
durs la . beurs se rythment par des chants.

Viol.

Fl. p. et Ob. Hk.

19

S. Schön ei . let froh der Ak . kermann zur Ar . beit auf das
The far . mer, joy . ous, has . tens forth, he drives his his . ty
En hâte à l'au . be . vont aux champs se . meurs et la . bou .

Fl. p. et Ob. Hk.

24

S. Feld, in lan . gen Fur . chen schrei . tet er dem
and striding in the fur . rows long, be .
reurs; sou . vent leurs longs, leurs dors la . beurs se

Fl. p.