

Дина Војводић¹

ОДНОС КЛАСИЦИЗМА И РОМАНТИЗМА: ШУБЕРТОВА ЧЕТВРТА И ПЕТА СИМФОНИЈА²

САЖЕТАК: Без обзира на говор о романтизму као о негацији класицизма, у већини савремене музиколошке литературе пише се о чињеници како се ове две епохе настављају једна на другу, и како се у романтизму, нарочито раном, може пронаћи велики број музичких елемената који представљају репрезенте класичне епохе. Франц Шуберт (Franz Schubert) врло често је окарактерисан као „рани“ романтичар чије стваралаштво садржи у великој мери и елементе класичне епохе. У Шубертовим раним симфонијама могу се пронаћи „класичарски“ поступци. У раду су анализирани његова Четврта симфонија у це-молу и Пета симфонија у Бе-дуру са посебним освртом на концепцију циклуса, третман сонатног облика, одлике тематизма, оркестрације и хармонског језика, а све у сврху разумевања ових композиција као „класичарских“ са антиципацијом романтичарских стилских и композиционо-техничких решења.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Франц Шуберт, Четврта симфонија, Пета симфонија, антиципација романтизма, „класичарски елементи“.

Уводна разматрања

Иако се понекад о романтизму говори као о својеврсној негацији класичарских елемената, или као о епохи која представља потпуну супротност класицизму и разликује се од њега по средствима изражавања, савремена музиколошка литература говори о томе како се ове две епохе настављају једна на другу, као и о томе да у романтизму, посебно у раном, можемо пронаћи велики број стилских и музичких елемената који представљају репрезенте класичне епохе. Зато су елементи класичног стила у делима Бетовенових (Ludwig van Beethoven) савременика веома присутни, првенствено у музичком језику и третману форме.

Чарлс Розен (Charles Rosen)³ указује да стварање класичног стила није у толикој мери остварење неког идеала, већ успостављање оптималне равнотеже између противречних идеала. По Розеновом мишљењу „класични стил није ни рођен“ све док Хајдн (Joseph Haydn), Моцарт (Wolfgang Amadeus Mozart) и Бетовен узајамно и појединачно нису створили стил у којем је драмски ефекат деловао као изненађење, а истовремено био и логички профилисан, стил у коме се елеганција и експресија удружују. Однос класичног стила према „музичком катихизму“ касног XVIII века састоји се у томе што он не само да садржи синтезу уметничких могућности свог века, него и прочишћавање од мање важних остатака из прошлости. Према Розеновом мишљењу, само у Хајдновом, Моцартовом и Бетовеновом стваралаштву

¹ dinavojvodic@yahoo.com

² Семинарски рад писан у оквиру предмета Општа историја музике 2 под менторством ред. проф. др Соње Маринковић, школске 2010/2011. године

³ Чарлс Розен, „Бетовен“, у: *Класични стил*, Бранка Лалић и Иван Стефановић (прев.), Београд, Нолит, 1979, 379–381.

сви елементи музичког стила (ритмички, хармонски и мелодијски) делују јединствено.⁴ Када говоримо о односу класицизма и романтизма потребно је да пре свега схватимо ова два стила на специфичан, музички начин, јер могућности уметности јесу неизмерне, али не и неограничене. Чак и „стилска револуција подлеже надзору природе језика“⁵ у којем треба да се оствари а који ће касније и да се трансформише.

Романтизам представља наставак бечког класицизма. Романтичарске тенденције јавиле су се још крајем XVIII века у делима Хајдна и Моцарта, док Бетовенов други стваралачки период у великој мери припада романтизму.

Романтичари су, за разлику од класичара, тежили ка изразитој субјективности и оригиналности својих дела. Ова новина је уздигнута до значаја естетичке норме, она постаје главни критеријум вредновања дела. „Уметничко дело, према замисли романтичара треба да има јединствену концепцију.“⁶ Другим речима, било које романтичарско дело може се ослањати на неке класичне, или моделе неких других епоха, али мора имати и неку „нову“ одлику која припада музичком језику романтизма. Овом констатацијом, поткрепљујемо мишљење Џима Самсона (Jim Samson) о тежњи романтичара ка јединственој концепцији сваког дела.

Већина аутора из прве половине XIX века, међу којима је и Шуберт као један од најзначајнијих, стилски су класификовани тако што је њихова музика окарактерисана било као музика „раног“ романтизма било као „музика Бетовенових савременика“, а коришћен је и термин попут „класичарски романтичар“ управо у вези са Францом Шубертом.⁷ Он се са великом лакоћом креће у оквиру облика које је Бетовен створио, али је, међутим, прилично и „разлабавио“ оно што их је држало компактним. Синтеза средстава изражавања коју ми називамо класичним стилем није ни у ком случају била исцрпљена када је била напуштена, али подвргавање њеној дисциплини није била лака ствар. Напуштање стила у времену између Бетовена и генерације која је следила за њим је неизбежна хипотеза да би се разумео музички језик XIX века. Шуберт се, међутим, не може једноставно поставити само у једну стилску категорију – романтичарску, пост-класичну или класичну, па он остаје као пример одупирања историјског материјала класификацијама.

Франц Шуберт је био посвећен стварању симфонија већим делом свог живота, тачније у периоду од 1811. године па све до смрти. Започео је да пише укупно тринаест симфонија од којих је реализовао девет. У периоду од 1813. до 1818. године компоновао је првих шест симфонија које су у литератури означене као његове „ране“ симфоније.

Многи биографски подаци Франца Шуберта сведоче о томе како је он у великој мери био упознат са симфонијским стваралаштвом својих бечких савременика.⁸ Аутори који су се бавили питањем могућег утицаја на Шубертово симфонијско стваралаштво, у великој мери су сагласни са тиме да су његов узор била дела бечких класичара (Хајдна, Моцарта и Шубертовог старијег савременика Бетовена). Управо су се везом између Шубертовог и симфонијског стваралаштва поменутих узора бавили многи музиколози, попут Леона Плантинге (Leon Plantinga)⁹ и Брајана Њуболда (Brain Newbould) који указују на Шубертово постепено усвајање жанровских одлика класичара. Тако Леон Плантинга сматра да су Шубертове „ране“ симфоније ближе Моцартовом симфонијском стваралаштву него Хајдновом, јер Шуберт избегава јединство тематског материјала прве и друге теме, што је типично за Хајдна.¹⁰

⁴ Исто, 380.

⁵ Исто, 381.

⁶ Jim Samson, „Romanticism“, u: L. Macy (ed.): *Grove Music Online*, www.grovemusiconline.com.

⁷ Татјана Марковић, „Музички романтизам из стилско-теоријског аспекта“, у: Мирјана Веселиновић-Хофман (ур.), *Историја српске музике и европско музичко наслеђе*, Београд, Завод за уџбенике, 2007.

⁸ Brain Newbould, *Schubert and the Symphony. A New Perspective*, London, Toccata Press, 1992, 97.

⁹ Leon Plantinga, *Romantic Music: A History of Musical Style in Nineteenth -century Europe*, New York, W. W. Norton & Co, 1984, 270.

¹⁰ Исто, 271.

Такође, још један од аутора који се бавио раним Шубертовим симфонијским стваралаштвом, Роберт Винтер (Robert Winter), указује на то да је Шубертово рано симфонијско стваралаштво најмање под утицајем Бетовеновог симфонијског стваралаштва, мада наводи да је Шуберт у својој Четвртој симфонији у це-молу употребио исти тоналитет као Бетовен у својој Петој, али да осим употребе истог тоналитета, ништа друго не одаје утисак да је Шуберт ову своју симфонију писао под утицајем Бетовенове Пете симфоније.¹¹

Мада је класични узор у Шубертовом стваралаштву очигледан, он је с временом све више градио свој индивидуани симфонијски стил. Са тим у вези, Харолд Траскот (Harold Truscott) о Шуберту говори као о „последњем класичару“ са изразитом тежњом ка романтизму. „Истина је да је његова музика сасвим супротна од класичне, мада је потребна нова одредница јер ни ‘романтичарска’ такође није валидна. Сасвим природно, Шуберт је користио спољашње оквири форме на којој је израстао, али никада на начин на који су је користили типични класичари.“ У Шубертовим раним симфонијама могу се наћи класични поступци коришћени довољно да се могу описати класичним терминима, али је манир њихове употребе супротан претходницима тако да производи супротан резултат. Ове поступке налазимо у његовој Четвртој симфонији у це-молу и његовој Петој симфонији у Бе-дур, и због тога ће ова дела бити издвојена као најзанимљивија да аналитички ову констатацију и докажемо сагледавајући концепцију циклуса, третман сонатног облика, одлике тематизма, оркестрације и хармонског језика.¹²

Концепција циклуса

Шуберт је ове две своје симфоније конципирао на традиционалан, класичарски начин. Наиме, обе симфоније имају по четири става, где су први и последњи став у сонатном облику, а унутрашњи ставови грађени су као сонатни облик без развојног дела (II став Четврте симфоније), троделна песма (II став Пете симфоније). Трећи став Четврте симфоније представља Менует, а у Петој је овај став по карактеру Скерцо иако још увек носи назив Менует. Већ од његове прве симфоније види се другачије Шубертово схватање менуета са триом у односу на класичаре.¹³

Хајдн и Моцарт су писали менуете у својим симфонијама, а Бетовен је менует користио само у својој Осмој симфонији. Менует у Бетовеновој Првој симфонији је то само по називу, а по карактеру је прави скерцо, баш као што је то случај и у трећем ставу Шубертове Пете симфоније.

Из менуета Четврте симфоније увиђамо и закључујемо да карактер те игре потпуно нестаје, што није у потпуности случај у претходне три Шубертове симфоније.¹⁴ Основна одлика овог менуета јесте стална промена места акцената. Та промена настаје фразирањем које се одвија мимо метрике трочетвртинског такта. Хроматски покрет наниже је наглашен управо оваквим фразирањем.¹⁵ (в. пример 1)

„Стилом Менуета Пете симфоније, Шуберт поново постаје сличан својим претходницима, нарочито Моцарту.“¹⁶ Тоналитет овог Менуета, као и у Четвртој симфонији, паралела је основног тоналитета симфоније (Бе-дур – ге-мол). Тек у Шестој симфонији први пут срећемо Скерцо, и у карактеру и у називу, уместо Менуета.¹⁷ Иако је Менует код Шуберта добијао скерцозан карактер, и у Четвртој симфонији већ на Менует ни по чему није ни личио, Скерцо

¹¹ Robert Winter, „Schuberts orchestral music“, u: L. Macy (ed.), *Grove Music Online*, www.grovemusiconline.com.

¹² Harold Truscott, „Franz Schubert“ u: R. Simpson (ed.), *Symphony, 1. Haydn to Dvorak*, 188–208.

¹³ Hans Therstappen, *Die Entwicklung der Form bei Schubert (dargestellt an den ersten Sätzen seiner Sinfonien)*, Leipzig, Breitkopf und Hartel, 1931.

¹⁴ Исто, 220.

¹⁵ Цео став је обележен тим променама акцената, али за пример можемо узети само почетак.

¹⁶ George Edwards, A Palimpsest of Mozart in Schubert's Symphony No. 5, *Current Musicology* 62, 1997, 18–39.

¹⁷ Исто, 22.

његове Шесте симфоније представља значајну новост, јер је његова појава уствари показатељ Шубертове намене да створи „велику“ симфонију.¹⁸

Сонатни облик у Шубертовој Четвртој и Петој симфонији

Оквирни ставови Четврте симфоније су сонатни облици, док други став, као што смо већ нагласили, представља сонатни облик без развојног дела. Шубертов циљ био је да напише истоимени дур на крају става, и до њега и стиже покретом у репризи: ге-Ес-Це. У овој симфонији има још необичних карактеристика. Једна од њих огледа се у одређеној непропорционалности између делова у ставу. Прва и друга тема у првом ставу Четврте симфоније имају заједно са прелазом педесет тактова, развојни део око четрдесетак, а обе завршне групе по педесет тактова. Ова несразмерност, која се код класичара ретко јавља, овде је резултат Шубертових намера на хармонском плану. Центар тог плана је управо у обе завршне групе где се одигравају модулације по терцама наниже. Ово развојном делу умногоме одузима значај који је имао код Хајдна и Моцарта, а нарочито код Бетовена. Оно што је код класичарског развојног дела важно јесте принцип понављања и варирања који Шуберт у својим раним симфонијама преноси на цео став.

Поред поменутог, јављају се и многобројне друге новине. На почетку финала Четврте симфоније јавља се четворотактни увод, што је раније било резервисано претежно за почетне ставове. У овом ставу реприза почиње у истоименом дуру (Це-дур), а друга тема у субдоминантном тоналитету (Еф-дур). Експозиција је урађена као и у првом ставу тако да овај став представља комбинацију свега до сад поменутог:

Експозиција: прва тема (це-мол), друга тема (Ас-дур)

Реприза: прва тема (Це-дур), друга тема (Еф-дур)

Кратак четворотактни увод се налази и на почетку првог става Пете Шубертове симфоније и на његовом материјалу ће бити изграђен развојни део овог става.¹⁹ Овде је реч о једној од Шубертових најједноставнијих и најкласичнијих симфонија. Шуберт је ову своју симфонију градио на основу класичног узора али је њене спољашње елементе умногоме усмерио ка романтизму. Овде изузетак представља једино субдоминантна реприза, а у финалу нема никаквих изузетака. Сажетост и једноставност овог дела дозволили су Шуберту да употреби контрастне теме, нарочито у првом ставу, без потребе за повезивањем тема или ставова као у његовим претходним симфонијама.²⁰

Упоређујући Пету симфонију и Шубертове претходне симфоније можемо закључити да су лиричност и једноставност ову симфонију учинили донекле сличном Шубертовим соло песмама. „Она је лагана, тиха и ненаметљива“.²¹

Закључак свега претходно реченог је да је Шубертова Пета симфонија класична без обзира на његово одупирање класицизму, као и његовој приметној тежњи да антиципира поједине елементе који ће касније, у романтизму, бити веома присутни.

Тематизам у раним Шубертовим симфонијским радовима

У литератури се среће мишљење да тематизам и његов карактер у раним Шубертовим симфонијским радовима нису оригинални и да је он позајмљивао готово колико и неки његови велики претходници као што је на пример Хендл (Georg Friderich Handel). Индивидуална мелодијска инвенција долази тек са његовим позним радовима. Али оно што је чињеница, јесте да оно што млади композитор гради на таквом, 'позајмљеном' тематизму јесте чисто

¹⁸ Исто, 23.

¹⁹ Иако многи аутори попут Роберта Винтера или Леона Плантинге тврде да је Пета симфонија једина Шубертова симфонија која не садржи увод, ипак можемо говорити о његовом постојању јер се прва четири такта, како слушно тако и тематски, препознају као увод у ову симфонију.

²⁰ Murice Brown, *Schubert's Symphonies*, London, BBC Publications, 1970.

²¹ Hans Therstappen, нав. дело, 321.

шубертијанско. Шубертови претходници, попут Моцарта у његовој Ес-дур симфонији, или Бетовена у *Пасторалној симфонији*, много више пажње су посвећивали тематизму.

Прва тема првог става Шубертове Четврте симфоније лирског је карактера, самим тим што је написана у молском тоналитету, це-молу. Тема садржи више романтичарских елемената него што је то случај са првом темом Пете симфоније. Једна од главних карактеристика, и доказа да је Шуберт у овом ставу прави романтичар јесте то да овде не влада доминантни (класичарски) однос тоналитета, већ типично романтичарски – терцни однос (прва тема у це-молу, друга тема у Ас-дуру). Однос тоналитета прве и друге теме у експозицији и у репризи је исти – мол и терцно сродни дур. До Шуберта је био случај да друга тема у молским сонатним облицима у експозицији буде у паралелном дуру. Тога овде нема, већ је све подвргнуто новом хармонском решењу.

Што се прве теме Пете симфоније тиче, она је за разлику од прве теме Четврте симфоније грађена на доста класичнији начин, наравно са антиципирањем романтичарских елемената који се огледају у структури саме теме. Тема је наиме грађена као двопериод, што није специфично за класични симфонијски стил. Међутим, што се осталих параметара тиче, све указује на Шубертово ослањање на стил његових бечких савременика. Оркестрација, хармонска решења, као и сам тематизам у великој мери поистовећују се са стилем класичне епохе. Једини параметар који упућује на Шубертово антиципирање романтичарских елемената јесте то што се прва тема у репризи јавља у субдоминантном Ес-дуру, уместо, како је то било уобичајено у класицизму, у основном тоналитету.

Оркестрација у Шубертовим раним симфонијама

Највећи мајстори оркестрације у класицизму су били несимњиво Хајдн и Моцарт. Они су у том класицистичком духу оркестрирали целог свог живота. Док се Хајднова вештина оркестрације усавршавала кроз читав његов стваралачки опус, Моцарт можда и има прекретницу, чувену *Париску симфонију* у Де-дуру KV 297. Бетовен се не може поредити са овом двојцом композитора, јер је његова музика, за који год извођачки апарат писана у једном потпуно другачијем стилу. Његова револуционарност захтевала је нов, али у његовом случају сасвим спонтан приступ оркестру, и нови „бетовенски“ тон симфонијског звука је постао идеал свих композитора XIX века.

Очигледно је да Шуберт није припадао групи композитора као што су Менделсон, Шуман и Лист, који су преко солистичке и камерне музике лагано упловили у велике форме и оркестарске саставе. Шуберт, пак, са својих деветнаест година пише своје велико дело, Прву симфонију у Де-дуру, и подаци из његовог живота нам говоре да је његово знање било углавном практично.²² Шуберт саставља целу партитуру својих раних симфонија само од мелодије и пратње. Компонувању је приступао на следећи начин: радио је или „партитурни план“²³ или „партичело план“,²⁴ па је тек онда композицију разрађивао до детаља.

Упоређујући готове партитуре са првобитним Шубертовим скицама виде се понекад велике разлике у облику, тоналитетима и оркестрацији. У раним симфонијама Шуберт је врло често био несигуран при избору инструмената.

Техника коју Шуберт захтева од гудачких инструмената није компликована захваљујући његовом практичном познавању инструмената. Он избегава хроматске пасаже. Двохвати и њихова паралелна кретања су такође ретки, осим трозвука и четворозвука у *pizzicato*, или *arco* акордима.

²² Otto Erich Deutsch, *The Schubert Reader. A Life of Franz Schubert in Letters and Documents*, Eric Blom (transl.), New York, W. W. Norton & Company, 1947.

²³ „Партитурни план“ је партитура става коме је одређена дужина у тактовима. Ту су уписани предвиђени инструменти, темпо, тоналитет и такт, основни покрети става. Та партитура представља цео план, нпр. става, али она је непотпуна.

²⁴ „Партичело план“ је писан у два система, личи на клавијирски извод и такође је у њега унесено целокупно планирано трајање композиције. Овде нема водећих гласова, већ је план хармонски дефинисан.

Легани ставови и менуети раних симфонија оркестрирани су више по угледу на класичаре. Партитуре леганих ставова имају више соло наступа и код гудачких и код дувачких инструмената. Слично класичарима, и Трио је у односу на Менует писан за мањи број извођача, с тим да је Менует увек писан за комплетан састав оркестра првог става.

Ране Шубертове симфоније, као што смо већ нагласили, оркестриране су на начин који је већ познат из епохе класицизма. Дакле, користио је стандардне четири деонице гудачких инструмената, уз пар дрвених дувачких инструмената. Неретко је у инструментацији користио хорне, трубе и тимпане. Састав оркестра у свим раним симфонијама није увек исти, оркестар је *a due*, са изузетком Прве и Пете симфоније, у којима је коришћена само по једна флаута, и Четврте симфоније у којој су употребљене четири хорне. У Петој симфонији, за разлику од Четврте, Шуберт је изоставио трубе и тимпане.

Што се тиче Четврте симфоније, новост пре свега представља увод расписан са пуно појединости и са много динамичких детаља у виду наглих прелаза (*forte-piano* и *sforcato-piano*). Дрвени дувачки инструменти су компактнији него у прве три симфоније захваљујући поставци у уском слогу.

Пета симфонија је оркестрационо најсличнија Моцарту, што се види и по саставу ансамбла који је идентичан саставу Моцартове Симфоније у ге-молу KV 550.²⁵ Једноставност облика, хармоније и лакоћа тематике ове симфоније дошли су до изражаја најједноставнијом оркестрацијом, у којој су дувачки и гудачки инструменти равноправно постављени.

Начин на који је Шуберт оркестрирао своје ране симфоније указује на то да су оне за њега самог имале дидактичку улогу у савладавању одређених композиционих и оркестарских техника.

У Шуберовим раним симфонијама нуклеус оркестра чине гудачки инструменти, а група дрвених и лимених дувачких инструмената појављује се и третира веома слободно. Његова оркестрација је део целовите замисли, а не нешто што долази као одело пошто је тело комплетно осмишљено. „Често је у његовим раним симфонијама управо оркестрација једини видљиви знак јединства, својствен његовој музици.“ (в. табелу 1).

Избор хармонских средстава у Шуберовим раним симфонијама

Када смо говорили о развоју сонатне форме у Шуберовим раним симфонијама, видели смо од коликог је значаја за тај развој имао хармонски план. У литератури се најчешће констатује да је по питању хармонских средстава Шуберт у много чему наследио своје претходнике, и то без неких великих иновација.²⁶

Шуберт у својим раним симфонијама користи „класичарске“ тоналитете: Де-дур, Бе-дур, це-мол и Це-дур што није типично за остале жанрове овог композитора.

Избор акорада, ванакордских тонова и модулација је такође класичарски. Међутим, код Шуберта, има новина која ће указати на хармонска решења романтизма, али то увек представља комбинацију неких средстава већ коришћених код његових претходника. Романтичарске тенденције се код Шуберта пре свега огледају у његовим модулацијама.²⁷ Шубертова омиљена и код њега врло честа романтичарска појава је модулација у тоналитете који су терцно сродни (медијантни) полазном тоналитету што смо и видели на примеру његове Четврте симфоније у првом ставу.

Модулације у медијантну област Шуберт најчешће изводи ланчано у низовима где сваки следећи тоналитет носи име шестог природног или сниженог ступња. Шуберту су понекад довољна и само четири такта да прође кроз четири терцно сродна тоналитета. То мо-

²⁵ George Edwards, нав. дело, 18–39.

²⁶ Дејан Деспиф, *Хармонија са хармонском анализом*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2002, 35.

²⁷ Исто, 36.

жемо видети на примеру првог става Шубертове Четврте симфоније где се кроз четири такта смењују бе-мол, Гес-дур, ес-мол и Цес-дур. (в. пример 2).

Терцни (медијантни) однос тоналитета проузрокује и неке „последнице“. Главна последица је појава тоналитета са великим бројем снизилица, с обзиром да ти низови терцно сродних тоналитета најчешће воде наниже, што смо могли да видимо на претходно наведеном примеру. Још један од екстремних примера је и појава Фес-дура у другом ставу Пете симфоније што у овом случају није последица терцног већ полустепеног односа тоналитета. (в. пример 3).

Секвенцом по квинтном или квартном кругу, Шуберт гради облике великих димензија.²⁸ Пример за један карактеристични полустепени покрет узећемо из финала Четврте симфоније где ће секвенцирање поћи од Цес-дура, проћи кроз Це-дур, Дес-дур и Де-дур и завршити у Ес-дуру. (в. пример 4).

Хроматске промене Шуберт користи и на начин сличан класичарима и то у прелазима, где се дурски акорд само замени истоименим молским, што опет омогућава модулацију у удаљене тоналитете.²⁹ Овакав поступак се комбинује са енхармонијом, нпр. у другом ставу Пете симфоније где се преко заједничке доминанте прелази из Цес-дура у ха-мол. Овако Шуберт комбинује искуства из прошлости са својим романтичарским склоностима. (в. пример 5).

Можемо навести и пример како Шуберт користи једноглас као прелаз између два тоналитета, односно два одсека у симфонији. Такав пример прелаза у удаљенији тоналитет, јесте прелаз из експозиције у развојни део првог става Четврте симфоније. Комбинација хроматике и секвенцирања води из Ге-дура у бе-мол.

На крају овог кратког прегледа примера Шубертовог хармонског језика заступљеног у његовим раним симфонијама мора се рећи да наведени примери не представљају некакве моделе којима је Шуберт ограничавао своје стваралачко умеће. Исто тако, ови примери не могу бити ни некакве особености по којима би се могао препознати специфичан Шубертов хармонски језик. „Он је био композитор који је стварао на једном значајном историјском прелазу и богатство његове хармоније је велико управо због приметне примене старих и нових усвојених хармонских, али и других решења.“³⁰

Закључна разматрања

Обе симфоније анализирани у централном делу овог рада показују Шубертово ослањање на моделе класичне епохе, али и његову тежњу ка субјективности и оригиналности кроз антиципацију романтичарских елемената. Стога можемо закључити да наши аналитички увиди само потврђују, у музиколошкој литератури често навођену констатацију, да је Шуберт у ове две своје симфоније остао доследан класичним моделима, али је и унео један нов, романтичарски дух у ова, за његово рано симфонијско стваралаштво, најрепрезентативнија дела у погледу стилске еволуције.

ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР)

- Атанасовски, Срђан, *Шубертов пут ка великој симфонији*, Београд, Факултет музичке уметности, (дипломски рад), 2009.
- Bonds, Mark Evan, „Symphony, 19th century“, у: L. Macy (ed.) *Grove Music Online*, www.grovemusiconline.com.
- Brown, Maurice J. E. Eric Sams, „Schubert's work-list“, у: L. Macy (ed.), *Grove Music Online*, www.grovemusiconline.com.
- Carse, Adam, *The History of Orchestration*, New York, Dover Publications inc., 1964.

²⁸ Исто, 36.

²⁹ Исто, 37.

³⁰ Walter Gray, „Schubert the Instrumental composer“, London, *The Musical Quarterly*, XIV, 1, 1978, 35.

- Dahlhaus, Carl, *Glazba 19. stoljeća*, Sead Muhamedagić (prev.), Zagreb, Hrvatsko muzikološko društvo, 2007.
- Deutch, Otto Erich, *The Schubert Reader. A life of Franc Schubert in Letters and Documents*, Eric Blom (transl.), New York, W. W. Norton & Company, 1947.
- Edwards, George, „A Palimpsest of Mozart in Schubert's Symphony No. 5“, London, *Current Musicology* 62, 1997.
- Гостушки, Драгутин, *Време уметности*, Београд, Просвета, 1968.
- Gray, Walter, „Schubert the Instrumental Composer“, London, *The Musical Quarterly*, Vol. XIV, No. 1, 1978.
- Kloiber, Rudolf, *Handbuch der klassischen und romantischen Symphonie*, Wiesbaden, Breitkopf und Hartel, 1964.
- Newbould, Brian, *Schubert and the Symphony. A new Perspective*, London, Toccata Press, 1992.
- Plantinga, Leon, *Romantic Music: A History of Musical Style in Nineteenth-century Europe*, New York, W. W. Norton & Co, 1984.
- Розен, Чарлс, *Класични стил*, Београд, Нолит, 1979.
- Samson, Jim, „Romanticism“, U: L. Macy (ed.), *Grove Music Online*, www.grovemusiconline.com.
- Therstappen, Hans Joachim, *Die Entwicklung der Form bei Schubert*, Leipzig, Breitkopf und Hartel, 1931.
- Tovey, Donald, *Essays in musical Analysis*, Volume I, London, Oxford University Press, 1935.
- Truscott, Harold, „Franc Schubert“, u: Robert Simpson, *Symphony 1: Haydn to Dvorak*, Ringwood, Penguin Books Inc., 1966, 188–208.
- Whittall, Arnold, *Romantic Music*, London, Thames and Hudson, 1987.
- Winter, Robert, „Schubert's orchestral music“, U: L. Macy (ed.), *Grove Music Online*, www.grovemusiconline.com.

Dina Vojvodić

THE RELATIONSHIP BETWEEN CLASSICISM AND ROMANTICISM: SCHUBERT'S FOURTH AND FIFTH SYMPHONY

SUMMARY: Regardless of the talk of Romanticism as a negation of Classicism, in most modern musicological literature it is written that these two epochs are continued one after another, and that a large number of musical elements that are representative of the Classical period can be found in the Romantic period, especially early on. Franz Schubert is often characterized as an „early“ romantic whose work contains, in great deal, the elements of the classical era. In Schubert's early symphonies there are „classical“ procedures, used often enough so that they can be described by classical terms. This paper analyzes his Fourth symphony in C minor and the Fifth Symphony in B flat major, with special emphasis on the concept of the cycle, the treatment of the sonata form, qualities of the theme, orchestration and harmonic language, with the purpose of understanding these compositions as „classical“ with anticipation of the Romantic stylistic, compositional and technical solutions. KEY WORDS: Franz Schubert, The Fourth Symphony, The Fifth Symphony, anticipation of the Romantic style, „classical elements“.

ПРИМЕРИ

Пример 1: Ф. Шуберт, Четврта симфонија, III став (т. 1–8)

Menuetto. Allegro vivace

The musical score is for a Minuet in B-flat major, 3/4 time, from Schubert's Fourth Symphony. It features a full orchestral arrangement. The woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets in B-flat, Bassoons) and strings (Violins I & II, Viola, Violoncello & Double Bass) play a lively melody. The brass (Horns in E-flat, Trumpets in E-flat) and Timpani provide harmonic support. The score is marked with 'ff' (fortissimo) and 'f' (forte) dynamics.

Табела 1: Састав оркестра у Шуберовим раним симфонијама

Simfonije	Fl	Ob	Cl	Fg	Cor	Tr	Tbn	Timp	Gudači
1. D-dur	1	2	2	2	2	2	-	2	2 vn, 1vl, 1vc, 1 cb
2. B-dur	1	2	2	2	2	2	-	2	2 vn, 1vl, 1vc, 1 cb
3. D-dur	1	2	2	2	2	2	-	2	2 vn, 1vl, 1vc, 1 cb
4. c-mol	2	2	2	2	4	2	-	2	2 vn, 1vl, 1vc, 1 cb
5. B-dur	1	2	-	2	2	-	-	-	2 vn, 1vl, 1vc, 1 cb
6. C-dur	2	2	2	2	2	2	-	2	2 vn, 1vl, 1vc, 1 cb

Пример 2: Ф. Шуберт, Четврта симфонија, I став (т. 161–165)

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. (B) *f* zu 2

Fg. *f*

Cor. (Es) *f* 3. 4

VI. *f*

Vla. *f*

Vc. *f* Bassi *f*

Пример 3: Ф. Шуберт, Пета симфонија, II став (т. 24–28)

Fl. *p* *fp* *pp* 1.

Ob. *p* *fp* *pp* 1.

Fg. *p* *fp* *pp*

VI. I *p* *fp* *pp*

VI. II *p* *fp* *pp*

Vla. *p* *fp* *pp*

Vc. u. Kb. *p* *fp* *pp*

Пример 4: Ф. Шуберт, Четврта симфонија, IV став (т. 143–159)

This musical score system covers measures 143 to 159 of the fourth movement of Schubert's Fourth Symphony. The instrumentation includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. (B)), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor. (Es)), Trombone (Tbc. (C)), Violin (Vl.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The score features various dynamic markings such as *fz* (forzando), *ff* (fortissimo), and *Racai*. There are also performance instructions like *zu 2* (to 2) and *3. 4.* (third and fourth endings). The key signature is B-flat major, and the time signature is 4/4.

82

This musical score system covers measures 150 to 159 of the fourth movement of Schubert's Fourth Symphony. The instrumentation is the same as the first system. The score continues with various dynamic markings including *fz*, *ff*, and *Bassi*. Performance instructions like *zu 2* and *3. 4.* are present. The key signature remains B-flat major, and the time signature is 4/4.

Пример 5: Ф. Шуберт, Пета симфонија, II став (т. 33–34)

The image displays a musical score for the second movement of Franz Schubert's Fifth Symphony, specifically measures 33 and 34. The score is arranged in a system with seven staves, each labeled with an instrument: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Fg. (Fagott/Clarinet), Vl. I (Violin I), Vl. II (Violin II), Vla. (Viola), and Vlc. e Cb. (Violoncello and Contrabasso). The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 3/4. The music is written in a grand staff format. Measures 33 and 34 are indicated by the numbers 33 and 35 at the bottom of the staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* (pianissimo). The Flute part has a first ending bracketed over measures 33 and 34. The Oboe and Fagott parts also have first ending brackets. The Violin I and II parts have a first ending bracket over measures 33 and 34. The Viola part has a first ending bracket over measures 33 and 34. The Violoncello and Contrabasso part has a first ending bracket over measures 33 and 34.