

Универзитет уметности у Београду
Факултет музичке уметности
Катедра за музичку теорију

ЗБОРНИК РАДОВА СТУДЕНАТА ОДСЕКА ЗА МУЗИЧКУ ТЕОРИЈУ



УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ
UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE
FACULTY OF MUSIC

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ
КАТЕДРА ЗА МУЗИЧКУ ТЕОРИЈУ

ЗБОРНИК СТУДЕНТСКИХ РАДОВА СВ. 1/2017, ЕЛЕКТРОНСКО ИЗДАЊЕ

Зборник радова студената одсека за музичку теорију

Главни и одговорни уредник

др Гордана Каран

Уредници издања

мр Марко Алексић, др Срђан Тепарић

Рецензенти

мр Светислав Божић, др ум. Драгана С. Јовановић

Издавач

Факултет музичке уметности

За издавача

мр Љиљана Несторовска, декан Факултета музичке уметности

ISBN

978-86-88619-94-3

Београд, 2017.

ЗБОРНИК РАДОВА СТУДЕНАТА
ОДСЕКА ЗА МУЗИЧКУ ТЕОРИЈУ

св. 1/2017.

САДРЖАЈ

УВОДНА РЕЧ	5
Милана Чпајак Хармонска анализа Ноктурна опус 48 број 1 Фредерика Шопена	7
Исидора Бован Хармонска анализа првог става Симфоније број 4 опус 120 Роберта Шумана	22
Милена Вељовић Сонатни принцип и сонатна драматургија Другог клавирског концерта Дмитрија Шостаковича	31
Милица Кућеровић Формирање граница у музичком току на примеру првог става Сонате за виолину и клавир опус 96 Лудвига ван Бетовена	43
Христина Младеновић Особености музичког облика и контрапунктске технике у Инвенцији у Е-дуру (BWV 777) Јохана Себастијана Баха	55
Ива Станојевић Симетрија и христоцентризам као извор помирења дуализама у кантати <i>Бог је толико волео свет (Also hat Gott die Welt geliebt, BWV 68)</i> Јохана Себастијана Баха	66
Наталија Станковић Идеја трансформације лика Армиде на примеру мадригала <i>Иди, сурови, иди (Vattene pur, crudel)</i> Клаудија Монтевердија	91
Христина Младеновић Двогласна инвенција	101
Алекса Лончар Двогласна инвенција	103
Александар Поповић Трогласна fuga	105

УВОДНА РЕЧ

Зборник студентских радова чине селектовани радови студената основних студија на студијском програму Музичке теорије, који су представљени на годишњој презентацији, одржаној 26. марта 2016. године на Факултету музичке уметности у Београду. Овај Зборник садржи теоријско-аналитичке радове написане из области хармоније са хармонском анализом, анализе музичких облика, контрапункта и анализе вокалне музике, као и три писана рада из области контрапункта.

Радови Милане Чпајак *Хармонска анализа Ноктурна опус 48 број 1 Фредерика Шопена* и Исидоре Бован *Хармонска анализа првог става Симфоније број 4 опус 120 Роберта Шумана*, кроз традиционалан аналитички приступ дају приказ хармонских језика двеју композиција, са исцрпним разматрањем њихове хармонске проблематике. Радови Милене Вељовић *Сонатни принцип и сонатна драматургија Другог клавирског концерта Дмитрија Шостаковича* и Милице Кућеровић *Формирање граница у музичком току на примеру првог става Сонате за виолину и клавир опус 96 Лудвига ван Бетовена* припадају области анализе музичких облика, разматрајући на иновативан начин методе преосмишљавања утврђених формалних образаца у Шостаковичевој музици, односно, хијерархизацију граница и њихову улогу у драматургији анализираног става Бетовенове виолинске сонате. Применом методе Сергеја Тађејева Христина Младеновић је у свом раду *Особености музичког облика и контрапунктске технике у Инвенцији у Е-дуру (BWV 777) Јохана Себастијана Баха* дала значајан допринос контрапунктској анализи. Радови Иве Станојевић *Симетрија и христоцентризам као извор помирења дуализама у кантати Бог је толико волео свет (Also hat Gott die Welt geliebt, BWV 68) Јохана Себастијана Баха* и Наталије Станковић *Идеја трансформације лика Армиде на примеру мадригала Иди, сурови, иди (Vattene pur, crudel) Клаудија Монтевердија* из призме анализе вокалне музике, уз одабрану научну методологију баве се разматрањем свих аспеката дуализама у Баховој кантати, односно, релацијом између језичких средстава Торквата Таса и Монтевердијеве музике, којима је приказана трансформација главне јунакиње у анализираном мадригалу. Ментори студената чији су радови објављени у овом Зборнику су др Јелена Михајловић-Марковић, др Ивана Вуксановић, др Милена Медић, др Зоран Божанић и др ум. Иван Бркљачић.

На крају Зборника налазе се и писани радови из области контрапункта, настали као део захтева за израдом полифоних облика на задату тему. Реч је о двогласним инвенцијама Христине Младеновић и Алексе Лончара, као и о трогласној фуги Александра Поповића. Ментори студената аутора ових писаних радова су Владимир Тошић, мр Предраг Репанић и др Зоран Божанић.

Електронско издање Зборника радова студената одсека за музичку теорију је првообјављени Зборник који носи ознаку СВ. 1/2017, настао после пионирских резултата са два штампана Зборника радова студената из 2002. и 2003. године. Катедра за музичку теорију ће и даље наставити да објављује најбоље теоријско-аналитичке и писане радове својих студената, подстичући и јачајући њихову креативну, научну и стваралачку мисао, у жељи да кроз овакве публикације њихов рад на пољу музичке теорије буде свеобухватан и добије свој пун смисао.

Уредници

Милана Чпајак

Хармонска анализа Ноктурна опус 48 број 1 Фредерика Шопена*

Сажетак: Тежња ка иновативним композиционим поступцима која резултира развојем хармонских средстава, јесте обележје како појединачних стваралаца, тако и сваке епохе. Фредерик Шопен је епоху романтизма обележио многобројним новинама на пољу хармоније. У овом раду су осветљени карактеристични хармонски поступци на примеру Ноктурна оп. 48 бр. 1 у це-молу, као што су кретање кроз терцно удаљене тоналитете, али и поларни однос тоналитета, употреба медијантних акорада, честе хроматске модулације и обиље ванакордских тонова орнаменталне функције.

Кључне речи: Фредерик Шопен, Ноктурно оп. 48 бр. 1, хармонска анализа, медијантика, хроматска и енхармонска модулација.

Фредерик Шопен (Frédéric Chopin, 1810–1849) је пољски композитор и пијаниста периода романтизма, који је готово цео свој стваралачки опус посветио клавиру. Познат је по изразитој певљивости мелодија, због чега је често називан песником клавира. Многим хармонским решењима Шопен отвара пут позноромантичарима, нарочито у области коришћења медијантике, модалности, комбиновања енхармонике и хроматике. Такође, он уводи нове начине интерпретације – слободан дах и променљивост темпа, коју само назначава, али не и прецизно метрономски одређује.¹

Ноктурно је композиција за клавир која евоцира на ноћ, са меканом и тужном мелодијом. Она је сањарског и сетног карактера. У романтизму је био омиљена клавирска минијатура. Углавном је писан у облику сложене песме. Шопенов ноктурно оп. 48 бр. 1 написан је 1841. године и посвећен је његовој ученици Лаури Дупере (Laura Duperré).

Анализирано дело по облику је сложена троделна песма. Самим тим, због структурног плана који је у овом делу примењен без икаквих одступања у развоју и распореду одсека, мелодија прве теме се појављује шест пута. Ипак, њена појава је третирана сваки пут на другачији начин, било у хармонско-тоналном, ритмичком или фактурном аспекту, о чему ће бити речи у даљем тексту. Тема одсека *a* је у дводелном метру, са пригушеном *mezza voce* мелодијом, у спором темпу. Мелодија теме је

* Рад је рађен под менторством др Јелене Михајловић-Марковић из наставног предмета *хармонија са хармонском анализом*.

¹ Соња Маринковић, *Историја музике*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2003, 10–11.

карактеристична због метричке организације, јер тонови мелодије на почетку теме наступају на ненаглашеним деловима такта (односно, у „контравремену“), а даљи ток теме карактерише упечатљива синкопа у трајању половине. У деоници леве руке се смењују октаве основног тона акорда на јаком тактовом делу са акордима на slabим деловима такта (видети пример 1а).*

Одсек *a* је по структури модулирајући период. Прва реченица је у основном тоналитету, це-молу, а друга почиње у Ес-дуру и модулира у молски доминантни тоналитет. Требало би запазити да су почеци реченица (периода) мелодијски истоветни, али је хармонско-тонално решење измењено, тако да можемо говорити о хармонском варирању (пример 1б). Иста појава је присутна и у репризном одсеку *a*₁, где је овај мотив хармонизован на другачији начин: тема је неизмењена, а хармонска подлога почиње у це-молу, при чему је одмах дат акорд доминанте за субдоминанту; разрешавајући акорд субдоминанте ствара утисак да ће се модулирати у еф-мол, али у исто време има улогу модулационог средства за одлазак у Ес-дур, тоналитет захваћен у даљем току (пример 1в).

Пример 1а: Фредерик Шопен, Ноктурно оп. 48 бр. 1, тактови* 1–2

Lento

mezza voce

voce

C: t VI D⁷ t

* У даљем тексту (пример ...).

* У даљем тексту користиће се скраћеница „т.“

Пример 1б: Ф. Шопен, Ноктурно оп. 48 бр. 1, т. 5–6

Lento

* * * * *
 Es: T II⁶₅ D⁷ VI

Пример 1в: Ф. Шопен, Ноктурно оп. 48 бр. 1, т. 17–18

Lento

* * * * *
 c: D_s⁷ S⁷ D⁷ T
 Es: II⁷

Одсек *б* је потенцијална реченица. На самом почетку одвија се енхармонска модулација из ге-мола у поларно удаљен тоналитет, Дес-дур: двоструко умањени септакорд седмог ступња ге-мола постаје доминантни секундакорд новог тоналитета (пример 2).

Пример 3: Ф. Шопен, Ноктурно оп. 48 бр. 1, т. 9–16

9 *Lento*

g: VII^7
Des: D^2 T^6 D^6_5 c: $\begin{array}{|c|} \hline \text{N} \\ \hline \text{T} \\ \hline \end{array}$ D^6_5 t

12

D^4_3 t^6 VII^4_3 t D^6_5 t Es: $\begin{array}{|c|} \hline \text{S} \\ \hline \text{II} \\ \hline \end{array}$ 6_5

16

D^7 \rightarrow
c: D^7

Одсек a_1 садржи структурну измену: уместо периода наступа проширена реченица са измењеним тоналним планом у односу на одсек a , а то је це-мол – Ес-дур – це-мол. Може се такође уочити да су у почетним тактовима овог одсека орнаментални детаљи другачији, сложенији и богатији у односу на претходни музички ток, што ће се још више интензивирати у каснијем развоју дела.

Део B грађен је као прелазни облик песме са исписаном репетицијом одсека b и a_2 . Овај део почиње периодом у Це-дур, у ком прва реченица завршава на прекомерној доминанти, а друга савреном потпуном аутентичном каденцом. Уместо репризе целог

периода, долази до структурног скраћења и поново се излаже само друга реченица из периода.

Овај део доноси велики контраст у погледу тематике и фактуре, али не и на тоналном плану. Узимајући у обзир да је у питању дело настало у периоду романтизма, истоименост тоналитета (део *A* почиње у це-молу, а део *B* у истоименом тоналитету, Це-дуру) доводи до одсуства контраста на тоналном плану, какав би био у случају нека два удаљенија тоналитета. Осим тога, акордску фактуру у почетном току дела *B* одликују компактни акорди у обе деонице, док други део (одсеци *b* и *b₁*) карактерише кретање обе деонице у октавама и триолама, често уз присуство хроматике и нестабилан тонални план. На свом почетку део *B* такође има динамичку ознаку *sotto voce* и већи део музичког тока протиче у пригушеној динамици, уз повремену појаву *crescendo* и *decrescendo* динамике у служби мелодије. Ипак, пред крај долази до јаког динамичког контраста и интензитета *ff* и то је уједно једини динамички и драматски климакс у Ноктурну.

У репризном делу *A₁* уочава се промена фактуре која, чини се, као да је настала под утицајем фактурне слике дела *B*, те је по овом критеријуму успостављена сличност између два дела форме. Деоница леве руке у овом делу је сложенија у односу на прво излагање. Мелодија је иста као у делу *A*, а ритмички и динамички крешендо, као и карактер *Agitato*, евоцирају на део *B*. Ритмизација у репризном делу *A₁* донекле је слична оној у средишњем одсеку, али је сложенија, јер се јавља и полиритмија – осминске триоле супротстављене су шеснаестинама. Динамички планови делова *A* и *B* су такође слични. Наиме, оба дела почињу у динамици *pianissimo* и у благом постепеном нарастању динамичке тензије завршавају у *fortissimo* динамици. Репризни део заправо у себи носи кулминацију читавог дела.

При крају Ноктурна, после акордског следа који својим развојем ствара услове за савршену потпуну аутентичну каденцу, уместо очекиване тонике Шопен ставља доминанту за наполитански сектакорд (у обртају секундакорда). Тим поступком композитор освежава хармонски ток и симулира тонални преокрет ка фригијској сфери, чиме се уједно узрокује одлагање очекиваног краја. Право разрешење и каденца следе тек у проширењу реченице одсека *a₁*, где се хармонским обртом наполитанског сектакорда и доминантног септакорда уводи завршни акорд тонике (пример 4).

Пример 4: Ф. Шопен, Ноктурно оп. 48 бр. 1, т. 71–77

71 *Lento* *ten.* *ten.* *ff ritenuto*

73 *dimin. e rallent.*

75 *pp*

C: K^6_4 D D_N^2 N^6 D^7 t

Код свих каденци у овом Ноктурну прелаз између краја једне реченице и почетка следећег дела, односно, одсека, ублажен је непрестаним мелодијским током. Од упечатљивијих каденци издвајају се каденца на крају дела *A* (пример 5) и одсека *a₁* у делу *B* (пример 6). У каденци на крају дела *A* тоника се изводи *tenuto*, што доприноси застанку музичког тока, а да би се успоставила чвршћа веза између одсека појављује се хроматско кретање наниже у малим терцама, које директно уводи у први акорд следећег дела. Каденца на крају одсека *a₁* дела *B* такође је савршена аутентична и постоји утисак одељености одсека музичког тока због динамике и наглог скока у даљем кретању мелодије.

Пример 5: Ф. Шопен, Ноктурно оп. 48 бр. 1, т. 23–26

23 **Lento** *ten.* 3 *ten.* **Poco piu lento** *sotto voce*

f *3* *3*

C: K^6_4 D t D_s s C: T D^7 T

Пример 6: Ф. Шопен, Ноктурно оп. 48 бр. 1, т. 31–33

31 **Poco piu lento** *poco cresc.*

C: T M^6_5 D^7 T S

Акордски фонд у овом Ноктурну садржи обиље вантоналних доминанти (од којих се издваја поменута доминанта за наполитански сектакорд), затим, акорде хроматског типа, као и медијантне акорде, типичне за овај период. Висока медијанта појављује се на два места, међутим, неуобичајен је начин на који је она примењена. У првој појави медијанта се нестандардно везује са акордом II ступња (видети претходни пример), а приликом каденцирања на крају дела *B*, после каденцирајућег квартсектакорда, разрешење у доминанту одлаже се појавом два медијантна акорда у директној вези (пример 7).

Пример 7: Ф. Шопен, Ноктурно оп. 48 бр. 1, т. 47

Poco piu lento

47

sempre ff

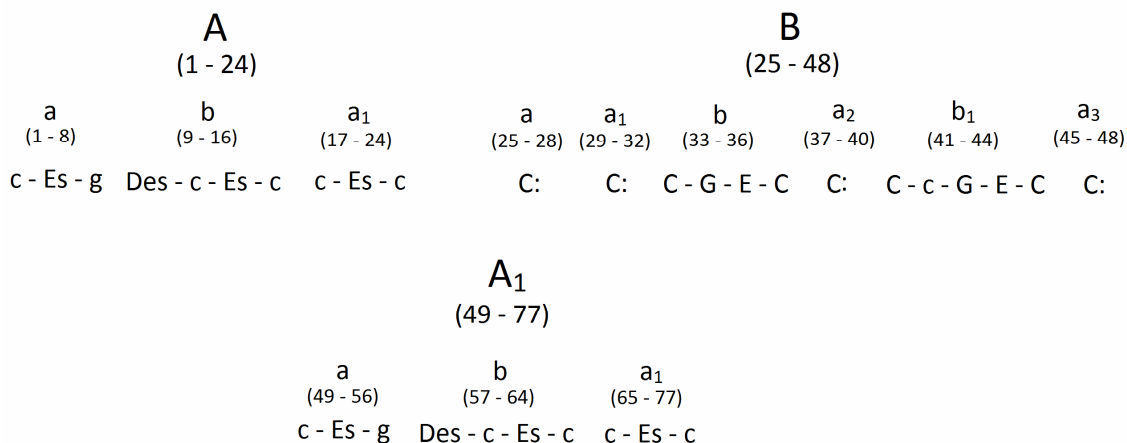
3 3 3 3 3 3 3 3

Red. * M MD D⁷

У погледу тоналног кретања, већ је било речи о односу мутације између крупних делова форме. Међутим, унутар њих запажа се терцни тонални ход, као и често смењивање паралелних тоналитета, што је типично романтичарски поступак. Тако се на самом почетку дела уочава кретање кроз терцно удаљене тоналитете. У питању је модулација из це-мола у паралелни тоналитет, који само представља посредника приликом одласка у ге-мол.

Често је смењивање це-мола и његове паралеле, Ес-дура, а део *Б* нимало неуобичајено почиње у Це-дуру, истоименом тоналитету у односу на тоналитет дела *А*. Мутација се још среће и у одсеку b_1 дела *Б*, где су такође у питању *це* тоналитети.

Схема 1: Тонални план Ноктурна оп. 48 бр. 1 Ф. Шопена



Начини промене тоналитета у овом Ноктурну су разноврсни; Шопен примењује дијатонске модулације, једну енхармонску модулацију, а упадљив је изузетно велики број хроматских модулација, како оних преко терцне сродности, тако и оних помоћу промене склопа акорда, које се одвијају у релативно кратком временском растојању.

У делу *B* налазе се модулације помоћу хроматске терцне сродности (пример 8, такт 35 и пример 9, тактови 43–44) и путем промене склопа акорда (пример 8, такт 36). У делу *A₁* присутни су исти типови модулација – модулира се у ге-мол помоћу промене склопа акорда (пример 10, такт 54), односно, хроматске терцне сродности (пример 11, такт 64).

На самом крају одсека *b* у делу *B*, сусреће се модулација помоћу хроматске терцне сродности у оквиру тоналног покрета из Ге-дура у Е-дур, где се истиче хроматска линија у басу приликом везивања сектакорда доминанте Ге-дура са прекомерним терцквартакордом доминанте Е-дура.

Одмах у следећем такту присутна је још једна хроматска модулација помоћу промене склопа акорда. Модулира се из Е-дура у Це-дур, тако што се иза тонике Е-дура јавља мутација тог акорда у функцији трећег ступња у новом тоналитету. Це-дур је потврђен тоником на почетку следећег одсека.

Пример 8: Ф. Шопен, Ноктурно оп. 48 бр. 1, т. 35–36

35 *Poco piu lento*

Chord analysis:
 G: T D⁶ → C: III D⁷
 E: -D⁴₃ T

У одсеку b_1 унутар дела B такође је честа примена хроматских модулација. Прво се из Ге-дура модулира у Е-дур тако што иза тонике Ге-дура следи за терцу виши акорд доминанте Е-дура, а недуго затим се тонични акорд Е-дура везује са доминантом Це-дура. Приликом обе модулације истакнут је хроматски ход, који сваки пут започиње од узлазне задржице испред тона доминанте новог тоналитета (пример 9).

Пример 9: Ф. Шопен, Ноктурно оп. 48 бр. 1, т. 43–45

Poco piu lento

Chord analysis:
 G: T
 E: -D⁶₅ D⁴₃
 E: T
 C: D⁷ T

Прелазак из Ес-дура у ге-мол у делу A_1 одговара истоветном тоналном односу у делу A , али се модулација не остварује на исти начин. У делу A ова два тоналитета повезана су на начин дијатонске модулације, док је у репризи примењена хроматска модулација помоћу промене склопа акорда: после доминантног септакорда Ес-дура, хроматским покретом баса уводи се акорд вантоналног седмог ступња за субдоминанту ге-мола.

Пример 10: Ф. Шопен, Ноктурно оп. 48 бр. 1, т. 54–56

Es: D⁷ ↘
g: VII_s⁷ s K⁶₄ D⁷ t

Осим модулације помоћу промене склопа акорда, развој музичког тока у делу A_1 доводи и до модулације помоћу хроматске терцне сродности. Наиме, иза доминантног септакорда Ес-дура следи доминантни септакорд це-мола, за терцу нижи хроматски сродан акорд.

Пример 11: Ф. Шопен, Ноктурно оп. 48 бр. 1, т. 64

Es: D⁷ ↘
c: D⁷

Мелодија је најразвијенија музичка компонента у анализираном Ноктурну и у сваком свом делу смислено организована, имајући у виду Шопену наглашену наклоњеност овом изражајном средству. У мелодији прве теме упечатљива је појава синкопе. Такође, у делу *A* чести су пунктирани ритам и украси, што није случај у делу *B*, где преовлађују триоле, док су украси замењени арпеђом.

Дело обилује ванакордским тоновима који се углавном јављају у виду дијатонских и хроматских пролазница, ускочних и искочних скретница, али не много ређе и у облику задржица. Интересантна је појава судара акордског и ванакордског тона, неретко у хроматском односу (примери 12 и 13). Наиме, у примеру 12 на подлози доминанте це-мола запажа се сукоб фигуративног тона *бе* у сопрану и вођице у унутрашњем гласу, при чему је поменути фигуративни тон ускочна задржица пред скретницом. Слична ситуација налази се на фону вантоналне доминанте за субдоминанту це-мола (пример 13, такт 2), којој претходи и упечатљиво присуство хроматских пролазница, а потом се јавља и хроматска ускочна задржица. Тиме се на кратком растојању јављају дисалтеровани тонови *ес* и *е*, као и *дес* и *дис*. Задржице се јављају као кратке нотне вредности, али су понегде веома истакнуте и имају знатно дуже трајање у односу на разрешење (пример 14, такт 7). У питању је тон ноне (у односу басов тон) као дуге задржице која слободно скаче покретом умањене септине у терцу доминанте. У примеру 15 види се краћа пролазна задржица, али и хроматска пролазница још краћег трајања. Уколико би, пак, била схваћена као акордски тон, ова пролазница била би део заменика вантоналне доминанте за шести ступањ ($E_s: VII_{VI}$).

Пример 12: Ф. Шопен, Ноктурно оп. 48 бр. 1, т. 4

4 **Lento**

c: D⁷ t

Пример 13: Ф. Шопен, Ноктурно оп. 48 бр. 1, т. 21–22

21 **Lento**

cresc.

c: t^6 N^6 $D_s^4_3$ S^6

Пример 14: Ф. Шопен, Ноктурно оп. 48 бр. 1, т. 7

7 **Lento**

cresc.

g: K^6_4 D

Пример 15: Ф. Шопен, Ноктурно оп. 48 бр. 1, т. 6

6 **Lento**

cresc.

Es: D^7

VI
S

 II^7

У претходном делу рада већ је укратко било речи о фактурном контрасту између делова *A* и *B*. Наиме, деоница леве руке у делу *A* је у функцији пратеће. На четвртинама се смењују октаве басовог тона и комплетни акорди. У делу *B* лева рука није подређена у односу на десну; оне су уједначене, због појаве пратеће мелодије и у десној руци поред главне мелодије.

При крају дела *B* сусрећу се агогичке промене које су у служби изражајности садржаја и функција им је да припреме репризни део. Појављују се *ritenuto* и, на самом крају после тонике, *accelerando*, чија је функција да споји одсеке.

Шопенов Ноктурно оп. 48 бр. 1 садржи већину одлика композиционог поступка којим се осликава аутохтон ауторов романтичарски стил. То се, пре свега, односи на мелодијску и хармонску компоненту. И у овом делу је мелодијска нит у првом плану: она је широко извајана, са пуно украса и карактеристичних ритмизација. У погледу хармонског језика, истиче се употреба медијанти, енхармонских модулација, модулациони план по терцама, али и поларно удаљење између суседних тоналитета. Осим тога, композиција приказује оно по чему се Шопен нарочито истиче, а то су мелодиозност и бројни фигуративни тонови, који понегде стварају чак и оштре дисонанце. Мелодија се не налази само у највишем гласу, већ се прикривено налази у свим деоницама. Деонице су мелодизоване, изражајне, певљиве, богате орнаментиком која је у сваком тренутку са разлогом примењена, а композиција захтева истанчану интерпретацијску прецизност и савршеност.

Литература

Despić, Dejan, *Harmonija sa harmonskom analizom*, Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2002.

Маринковић, Соња, *Историја музике*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2003.

Исидора Бован

Хармонска анализа првог става Симфоније број 4 опус 120 Роберта Шумана*

Сажетак: Слободан третман форме сонатног облика и специфични поступци у развоју тематског материјала, чине основне одлике првог става Четврте симфоније оп. 120, која представља једно од највиших достигнућа у оркестарском стваралаштву Роберта Шумана. У овом раду приказан је мотивски рад као начин помоћу којег се постиже унутарња повезаност и тематско јединство дела. Посебна пажња посвећена је широком модулационом плану првог става симфоније, као и тоналном и хармонском замагљивању музичког тока, што представља једну од главних карактеристика Шумановог хармонског језика.

Кључне речи: хармонска анализа, мотивски рад, тонално варирање, тонална и хармонска замагљеност.

Роберт Шуман (Robert Schumann, 1810–1856) један је од најутицајнијих и најзначајнијих представника раног музичког романтизма. Његова прва стваралачка фаза обележена је соло-песмама и клавирским делима, а 1841. године пише и прве две симфоније, као и Концерт за клавир. Симфонију број 2 прерађује десет година касније (1851. године) и тада она постаје Симфонија број 4, што је остало и до данас. Преправка овог дела подразумевала је значајније корекције у форми и нотацији, што указује на то да је размишљање композитора било усмерено да новом нотацијом прецизније упути извођаче у саму интерпретацију.¹ Захваљујући Брамсу (Johannes Brahms, 1833–1897) откривена је оригинална верзија симфоније и објављена је 1891. године.

Шуман је ово дело конципирао као циклус чији су ставови тематски одвојени, али су истовремено повезани у јединствену целину. Први став симфоније написан је у сонатном облику са лаганим уводом. Форма је третирана слободно, што се огледа у монотематском третману експозиције (обе теме почивају на истом мотиву), али и у појави епизодне теме у развојном делу, која се спроводи кроз више тоналитета и којом, у оквиру Де-дура, почиње реприза.

* Рад је рађен под менторством др Јелене Михајловић-Марковић из наставног предмета *хармонија са хармонском анализом*.

¹ Donald Francis Tovey, *Essays in Musical Analysis*, London, Oxford University Press, 1935, 56–58.

Тематизам целе симфоније израста из мотива кога чини група од четири ритмизована тона, представљајући саму срж композиторових мисли и идеја. После драматски снажног увода у лаганом темпу којим симфонија започиње, главни тематски материјал се излаже у две групе од по четири шеснаестине, које кроз целу симфонију мењају карактер, подлежу различитим ритмичким и мелодијским изменама и бивају другачије хармонизоване (примери 1а – 1г, упоредити са примером 2).

Пример 1а: Роберт Шуман, Симфонија бр. 4, први став, тактови* 22–23

Ziemlich langsam ♩ = 52

d: figurirani pedal D

Пример 1б: Р. Шуман, Симфонија бр. 4, први став, т. 29, прва тема

Lebhaft, ♩ = 92

d: t

Трансформација основног мотива приказана је у наредном примеру, где он представља почетак друге теме (пример 1в).

* У даљем тексту користиће се скраћеница „т.“

Пример 1в: Р. Шуман, Симфонија бр. 4, први став, т. 59, друга тема

♩ = 92

F:T VI D S T⁶

Иако је у току експозиције у тоналном аспекту постојао извештан контраст, најзначајнији његов вид остварен је појавом лирске епизодне теме у развојном делу (такт 147), променом тоналне, динамичке и мелодијске компоненте после претходно прекинутог рада са главним мотивом (пример 1г).

Пример 1г: Р. Шуман, Симфонија бр. 4, први став, т. 145–151

♩ = 92

f: D F: D T⁶ S T⁶ D⁶₅ 4/3 d: D 2

p dol. *cresc.*

Тонални план првог става

Лагани увод почиње основним де-мол тоналитетом, са којим се наизменично смењује терцно сродни Бе-дур, односно, тоналитет шестог ступња. Експозиција почиње основним тоналитетом, а завршава терцно сродним, паралелним Еф-дуром, док се унутар експозиције одвија богат модулациони план. Мотив се у експозицији спроводи кроз више блиских, лествичних тоналитета. Акценат је на паралелном Еф-дуру, а смена тоналитета се одвија следећим редоследом: де-мол, Еф-дур, де-мол, ге-мол, де-мол, а-мол, Це-дур, Еф-дур, Бе-дур, Еф-дур. Тонално тежиште Еф-дура повезано је са излагањем друге теме која је тонално јединствена. Изузетак у тоналним односима је релација другог квинтног сродства Це-дур – Бе-дур, али остварена на дистанци и не у директној модулационој вези.

Развојни део одликује развијен и богат тонални план, широког модулационог амбитуса, представљен комбинацијом квинтно и терцно сродних тоналитета. Почиње у бе-молу, тоналним скоком, после којег се модулациони низ наставља по субдоминантном кругу, променом тоналитета у ес-мол, а затим и у далеке тоналне области, е-мол и Де-дур. Однос основног тоналитета (де-мол) и тоналитета којим почиње развојни део (бе-мол) ублажен је завршетком експозиције на тоници Еф-дура и тону ес, који се након завршетка експозиције латентно тумачи као септима доминантног четворозвука бе-мола. Низ модулација започиње необичним тоналним односима, комбинацијом узлазних и силазних секундних тоналних покрета: ес-мол – е-мол – Де-дур – Дес-дур. Међутим, тонално кретање које следи показује да је у питању секвентно постављен модел за даље модулације, које се остварују кроз две фазе (види доњу шему). Можемо уочити да прва фаза тоналног кретања обухвата дванаест модулација, а потом је овај план, у другој фази, секвентно транспонован без других измена. Друга фаза започиње Е-дуром, што у енхармонском запису чини транспозицију за малу терцу навише.

I Дес-дур – Гес-дур – бе-мол – Дес-дур – Гес-дур – еф-мол – Еф-дур – де-мол – а-мол – А-дур – фис-мол – цис-мол – фис-мол

II Е-дур – А-дур – цис-мол – Е-дур – А-дур – ас-мол – Ас-дур – еф-мол – це-мол – Це-дур – а-мол – е-мол – а-мол

У овом моделу уочава се да су тоналитети претежно у квинтном и терцном сродству, али се запажа и један полустепени тонални однос. Присутне су и две мутације (извршене

преко заједничке доминанте), односно, смена истоимених центара супротног рода – што јесте једна од карактеристика раноромантичарске хармоније.

Даљи план завршава секундним силазним ходом (а-мол – ге-мол – еф-мол), а потом се наставља тоналним ходом по терцама наниже: еф-мол – Дес-дур ~ цис-мол – а-мол – Еф-дур, описујући велики медијантни круг.

Модулације

Модулације у експозицији су најчешће дијатонске или хроматске на дијатонски начин, изведене презначењем алтерованих акорада дијатонског типа. Присутни су и акорди хроматског типа, најчешће \bar{VII}_D (такт 76). Заступљени су и умањени септакорди недоминантне функције $VI^<$ и $II^<$ ступња, који се појављују и у улози модулационог акорда при преласку из а-мола у Це-дур (такт 49).

Тонално замагљивање, као одлика Шумановог хармонског стила, појављује се и у овом ставу. Назирање тоналитета помоћу одређених акорада, али без потврде стабилног осећања „чврстог тла“, постигнуто је хармонским замагљивањем фигуративним елементима, енхармонском нотацијом, као и поступком разрешења акорада на неочекиван начин (на пример, каденцирајући квартсектакорд који не води у акорд доминанте). Мелодија обогаћена задржицама у великој мери се јавља еманципована од хармонске подлоге, нарочито у развојном делу. Мотив који је постављен при крају лаганог увода излаже се мотивском раду, у оквиру којег пролази кроз различите тоналитете. На самом почетку развојног дела задржице у склопу овог мотива дају утисак да хармонија не подржава фигуру (тон *дес* испред *це*, видети пример 2), односно, у првом излагању мотива ствара се привид сектакорда другог ступња, а „права“ хармонија је потврђена накнадно. Необичан је и „рез“ са короном на тону *ес*.

Пример 2: Р. Шуман, Симфонија бр. 4, први став, т. 87–100

♩ = 92

sf

F: "Ds"

sf

b: VII

На нешто другачији начин, утисак двоструке хармоније остварен је сазвучјем које наизглед спаја сектакорд тонике и акорд субдоминанте бе-мола, услед упоредног излагања транспонованог варираног мотива у оквиру субдоминантне хармоније. Иако се дато сазвучје може тумачити као двострука хармонија или као обједињујући акорд субдоминантног четворозвука, јасно је да су у питању двоструке силазне задржице пред акордом VII ступња, представљене у облику квинтсектакорда (пример 3а). Идентична ситуација се понавља и после модулације у ес-мол (пример 3б).

Пример 3а: Р. Шуман, Симфонија бр. 4, први став, т. 95–96

♩ = 92

sf

b: VII₅⁶

VII₅⁶

Пример 3б: Р. Шуман, Симфонија бр. 4, први став, т. 99–100

♩ = 92

sf

es: VII₅⁶

VII₅⁶

Поред дијатонске и хроматске модулације дијатонског типа, у развојном делу присутна је и енхармонска модулација, као и хроматска модулација путем промене склопа акорда, односно, помоћу хроматске терцне сродности.

Оно што је нарочито специфично за развојни део јесте присуство великог броја енхармонских модулација, посебно када су у питању тоналне промене у удаљене тоналитете. Истиче се и хроматско-енхармонска модулација приликом преласка из ге-мола у терцно сродни Е-дур. Основни тон септакорда VII_b (*џис-ес-ге-бе*) у ге-молу, енхармонски записан као *дес* (*дес = џис*), хроматски се помера у *џе*, док се тон *ес* истовремено помера у *е*. Тон *бе* је енхармонски замењен (*бе = аис*), чиме се формира двоструко умањени септакорд VII_D Е-дура (пример 4).

Пример 4: Р. Шуман, Симфонија бр. 4, први став, т. 184–196

$\text{♩} = 92$

The musical score consists of five systems of piano and bass staves. The tempo is marked as quarter note = 92. The key signature has two flats. The score includes several triplets and dynamic markings such as *p* and *ff*. Chord annotations are placed below the staves: g: VII_b (measure 1), E: VII_b^6s (measure 4), K^{64} (measure 7), D (measure 10), T (measure 10), and S^{64} (measure 10).

Специфичан пример модулације са енхармонском заменом тонова акорда пружа тонална промена из е-мола у Де-дур (такт 113), остварена на начин хроматске модулације путем промене склопа акорда. Четворозвук *аис-це-е-ге* креће се у септакорд *а-цис-е-ге*, уз подразумевање енхармонског читања основног тона првог акорда – *бе* (VII_D). Исти акорд се затим енхармонски замењује у VII_D Дес-дура (пример 5, такт 115).

Пример 5: Р. Шуман, Симфонија бр. 4, први став, т. 111–116

The musical score for Example 5 consists of three systems of piano and treble clef staves. The tempo is marked as $\text{♩} = 92$. The first system (measures 1-3) features a piano (*p*) dynamic and includes triplets in the bass line. A chord label *e: -VII_D* is placed below the first measure. The second system (measures 4-6) features a forte (*f*) dynamic and includes triplets in the bass line. A chord label *D: D⁷* is placed below the second measure. The third system (measures 7-9) features a piano (*p*) dynamic and includes triplets in the bass line. A chord label *Des: -VII_D⁶₅* is placed above the first measure, and a chord label *K⁶₄* is placed below the first measure.

Енхармонска замена свих тонова у тренутку тоналне промене примењена је у мутацији из Дес-дура у цис-мол, оствареној преко заједничког доминантног септакорда (такт 270). Тежња ка наполитанској сфери реализована је кроз појаву фригијског акорда,

изложеног на педалу тонике а-мола (такт 274), док је појава D_N^6 уочена у улози модулирајућег акорда приликом преласка из Де-дура у Ге-дур (такт 294).

После репризног дела следи кода која почиње у Еф-дуру, а завршава у Де-дуру, док се између ова два центра смењују следећи тоналитети: Ге-дур, де-мол, е-мол, фис-мол, Ге-дур, А-дур, Де-дур, е-мол, Де-дур, Ге-дур и Де-дур. Запажа се константно смењивање педалних тонова тонике или доминанте, које понегде доводи до могућег двоструког тумачења тоналног центра. Тако се појава D_N^6 и N^6 унутар е-мола може тумачити и као тренутно иступање у Еф-дур (тактови 308–309). Преовлађују дијатонске и хроматске модулације дијатонског типа и модулације помоћу хроматске терцне сродности. Енхармонских модулација нема.

Хармонска замагљеност, као једна од главних карактеристика композиторовог манира, постигнута је богатом употребом фигуративних елемената у мелодици. Тонално замагљивање и колебање тоналних асоцијација услед константног избегавања потврде тоналитета, појачано је ширим вантоналним захватањем. Поред слободног третмана форме и развоја тематских материјала, први став симфоније одликује развијен и богат тонални план широког модулационог опсега. Јединственост става и његова унутарња хомогеност постигнута су бројним понављањима главног мотива, али не путем хармонског варирања као типичног романтичарског поступка, већ кроз тонално варирање, односно, кроз честе промене тоналитета.

Литература

Abraham, Gerald, *Schumann Robert*, The New Grove Dictionary of Music and Musicians (Vol. 18), London, Macmillan Publishers, 1980.

Despić, Dejan, *Harmonija sa harmonskom analizom*, Beograd, Zavod za udžbenike, 2007.

Tovey, Donald Francis, *Essays in Musical Analysis*, London, Oxford University Press, 1935.

Милена Вељовић

Сонатни принцип и сонатна драматургија Другог клавирског концерта Дмитрија Шостаковича*

Сажетак: На који начин сонатност опстаје и у музици модернизма? Шта је подстицај, а шта исход преосмишљавања утврђених музичких образаца? Принципи обликовања Другог клавирског концерта Дмитрија Шостаковича манифестују приврженост традицији, али и истовремену снажну условљеност оригиналном семантиком дела. Разматрањем веза између формалних карактеристика и драматургије овог циклуса долази се до закључка да, упркос јасним формалним оквирима, дело крије суштинске драматуршке новине унутар сонатног облика. Нови, индивидуализовани музички карактери и начини њиховог пласирања доводе до тога да тријада теза–антитеза–синтеза добија сасвим специфично испољавање. Разазнаје се да елементи модернистичког израза Шостаковича леже не толико у иновативним принципима обликовања, колико у снази нових музичких карактера и разних семантичких слојева које они крију. Сонатност служи као својеврстан формални „калуп“, који кроз оригиналну трансформацију даје адекватну подлогу за изражавање категорија ироније, пародије и гротеске. Антагонистичка уметничка концепција налази слична решења и у другим Шостаковичевим цикличним делима, што додатно наводи на бављење индивидуално-стилским карактеристикама.

Кључне речи: сонатна драматургија, модификација формалних функција, карактерни контраст, карактерна трансформација, играчко начело.

Како са аспекта квантитета (по два концерта компонована за виолину, виолончело и клавир), тако и из чисто квалитативних разлога (музичко-изражајно богатство и редефиниција концертног жанра у двадесетом веку), концертна литература заузима веома значајно место у жанровски разноврсном опусу Дмитрија Шостаковича (Дмитрий Дмитриевич Шостакович, 1906–1975). Други клавирски концерт у Еф-дуру оп. 102 издваја се међу поменутима по свом једноставнијем и сведенијем изразу,¹ па је, упркос широкој популарности и честом извођењу, углавном изван фокуса аналитичког проучавања. Ипак, с обзиром на чињеницу да концерт припада зрелој фази композиторовог стваралаштва (настао 1957. године), у њему се могу распознати готово све значајне индивидуално-стилске црте (присутне у мањој или већој мери), што делу даје одређена парадигматска својства. Стога

* Рад је рађен под менторством др Иване Вуксановић из наставног предмета *анализа музичких облика*.

¹ Разлози за то вероватно леже у пригодној функцији овог дела, које је композитор наменио сину за извођење поводом његовог дипломирања на Московском конзерваторијуму.

постоје бројне перспективе у аналитичком приступу овом концерту, на шта наводи и обимна литература о Шостаковичевом делу и стилу, пре свега код руских аутора. У том смислу, Други клавирски концерт може да послужи као основа за проучавање третмана концертног жанра у музичком модернизму, затим формално-драматуршких и других елемената музичког језика (на макро и микроплану) и, коначно, композиторовог високо индивидуализованог стила.

Приступ проблематици форме и жанрова у музици неодвојив је од појма музичке драматургије, схваћене кроз све чиниоце који учествују у организацији музичког тока. Другим речима, музичка форма посматра се као комбинација и трансформација музичких карактера, различите изражајне снаге и трајања; из тог разлога се расветљавање везе између музичке драматургије и форме намеће као питање од великог значаја. Сврха овог рада је да кроз пример Шостаковичевог Другог клавирског концерта, опише неке кључне карактеристике у композиторовом третману сонатног принципа и драматургије, пратећи особености на формалном, структурном и тоналном плану, као и њихову евентуалну условљеност жанровским одликама концерта.

Формалне карактеристике и особености драматургије

Већ при површном погледу на форму уочава се класична концепција циклуса, са карактеристичним контрастирајућим ставовима (брз-лаган-брз). Сонатни циклус и у датом случају открива сложеност сапостојања два нераздвојна формална принципа: са једне стране, процесуалног начела и динамике непрекинутог кретања и, са друге стране, форме у којој сваки став има строго одређено место и сопствене законитости, одражавајући притом својства целине. Сонатни принцип, као један од водећих начина музичког мишљења западноевропског канона, нашао је примену у свим ставовима овог циклуса. На основу тога, у зависности од формалне функције става, могу да се препознају његове трансформације и истовремено утврди његова веза са индивидуално-стилским изражајним средствима.

Сви ставови конципирани су у виду сонатног облика, при чему средишњи, лагани став, има форму сонатног облика без развојног дела. Генерална тенденција у обликовању ставова је праћење утврђених формалних модела, веома јасног оквирног дизајна, са недвосмисленим границама између карактеристичних сегмената облика. Поред тога, на

микроплану свих ставова запажа се изразита „правилност“ структурисања, то јест, излагање, понављање и развијање претежно „квadratних“ метричко-формалних јединица. Оваква периодичност ствара бројне симетричне релације и, последично, уравнотеженост облика у целини. Истовремено, не треба previdети ни структурну сложеност која одатле произлази – без обзира на „правилност“ и уједначеност структурних јединица, оне се налазе у функцији развојности музичког тока. Улогу основне метричко-формалне јединице преузима четворотакт, што је условљено брзим темпом, али и спрегнуто са поменутиим развојним процесима. То се нарочито може приметити у организацији тема, где се метричко-формалне јединице удружују у креирању самосталних, веома развијених и структурно слојевитих тематских области. Особеност типична за изградњу прве теме је присутност облика песме – троделне у првом ставу, односно, дводелне у финалу. Друга тема је такође развијена: у лаганом ставу поседује облик троделне песме, у финалу доноси групу тема. Притом, унутар ових облика запажа се велика сложеност периодичних структура (периоди са три реченице, двопериоди, двострука експозиција, и тако даље).

Било да су у питању теме или одсеци развојног типа, доминантан вид структурисања је вишеструко понављање формалних јединица, на истој или различитој тоналној основи. Нарочито је изражено секвентно понављање и дељење на елементарном, мотивском нивоу. Овакав третман ствара динамичан и структурно асиметричан тип мелодике, који је неопходно уоквирити и донекле „обуздати“ правилним структурама. На тај начин, добијен је својеврстан спој периодичног структурирања и спиралног развоја мотивског материјала:

Пример 1: Дмитриј Шостакович, Други клавирски концерт, први став, тактови* 11–14, одломак прве теме

Треба поменути и улогу структурне компоненте у динамизацији репризних одсека, уз карактеристично скраћење тема, али и друге процесе, попут аугментације (друга тема у репризи првог става).

Општа развојност на структурном плану условила је модификацију формалних функција појединих сегмената облика. Као типичан такав пример код Шостаковича теоретичари наводе третман сонатне експозиције, у којој, услед нарастања и осамостаљења тематских области, мост и завршна група губе на значају или бивају у потпуности изостављени. То се запажа у случају моста у свим ставовима, чије је одсуство компензовано развијеношћу тема на сва три плана. Другачија формална функција може се огледати и у промењеној позицији одређеног сегмента, а пример за то је солистичка каденца у првом ставу, која се јавља између друге и прве теме. На тај начин, она се укључује у снажну динамизацију обрнуте репризе, уноси контраст и додатне развојне елементе и истовремено на себе преузима улогу изостављеног моста.

* У даљем тексту користиће се скраћеница „т.“

Развијеност унутар експозиционих одсека потврђена је и на тоналном плану. Под тиме се мисли на бројне модуларације и иступања током излагања тема, чак и у врло удаљене тоналитете (на пример, поларни Ха-дур у првој теми финала), као и на необичне тоналне обрте у њиховом репризирању (превремена реприза друге теме у првом и трећем ставу, мутација из дура у мол у Б теми лаганог става).

Још један резултат развојних процеса на структурном и тоналном плану је потирање оштрих граница између експозиционих и развојних типова излагања. С обзиром на сличност једних и других одсека у тематици и начину структурирања, један од главних чинилаца разлике јесте карактерни контраст међу њима. Карактерне трансформације истог тематског материјала почивају првенствено на деловању хармоније, како на акордском нивоу (дисонантни третман материјала у развојном делу), тако и кроз развијен тонални план уз честе модуларације.

Експозиција са неколико тематских и тоналних области, трансформација тема у развојном делу, реприза као врхунац дугачке линије развоја и раста (која по правилу садржи измене), јесу карактеристике сонатног облика које одражавају тенденцију ка његовој експанзији. Овакав третман, присутан још у романтичарској композиционој пракси, показује композиторову чврсту утемељеност у традицији. Међутим, оно што обезбеђује свежину музичког израза је оригиналност карактера, остварена кроз иновативна изражајна средства. Значајну улогу у том погледу има Шостаковичев хармонски језик, који обилује индивидуално-стилским решењима.² Поред тога, осим развијања нове палете музичких карактера, композиторова оригиналност лежи и у семантичким односима међу овим карактерима и стварању специфичног наратива. Таква индивидуална драматургија проузрокује и нов третман најразвијенијих форми инструменталне музике (сонатног облика и циклуса).

У веома широком теоријско–аналитичком дискурсу о Шостаковичевом опусу, примећено је постојање одређених законитости у осмишљавању сонатне драматургије, које се готово уздижу на ниво поетичког принципа. Као лајтмотив који прожима садржај многих Шостаковичевих дела, Лео Мазел (Лео Мазель) описује „гигантско нарастање злих сила“,

² У овом концерту у потпуности је задржан јасан тонални оквир, иако је сам концепт тоналитета обогаћен ширењем функционалности, између осталог, кроз поступке алтерације и примену модалне технике (у виду хармонске, али и линеарне модалности артефицијелних лествица).

мрачан, депресиван, тајанствено-фантастичан колорит, непријатељско и негативно начело које се ставља у опозицију са појединцем и светлим, радосним карактером.³ Оваква антагонистичка концепција условила је третман сонатног облика у коме главни карактерни контраст није остварен у експозицији, већ је функционализован кроз однос експозиције и развојног дела, а затим развојног дела и репризе, као реакције на претходна драматична дешавања. Тематски контраст у експозицији притом није умањен, већ је створена концепција у којој теме експозиције представљају различита лица истог идејног света, који се нагло и оштро прекида наступом развојног дела. Описујући овакав Шостаковичев сонатни облик, Фрумкин (Владимир Фрумкин) га назива *контрастним*, насупротив до тада заступљеном, *конфликтном* сонатном облику.⁴ Под тиме се подразумева неутралисање тематског конфликта између прве и друге теме и пребацивање тежишта драматургије на контраст између главних делова форме.

Водећи контраст, који уноси развојни део, остварује се карактерном трансформацијом тема експозиције. Насупрот почетним ведрим карактерима и играчко-циркским интонацијама, оне сада попримају мрачни и гротескни призив, који се продужава кроз широка поља повишене тензије. Развојни део услед тога поприма значајне димензије, уз велику слободу карактерних трансформација. У техничком смислу, издваја се неколико карактеристичних поступака у постизању овог ефекта:

- дисонантна „искривљења“ познатог материјала, како у вертикалним сазвучјима, тако и у мелодијском третману;
- преовлађивање молске боје у односу на дурске сфере у експозицији;
- увођење оштре и одсечне артикулације уз снажне динамичке контрасте;
- фактурно „згушњавање“ и полифонизација ткива у функцији развојности;
- изразита репетитивност фраза, која производи ефекат механичког и неумитног кретања.

³ Лео Мазель, *Етюды о Шостаковиче*, Москва, Советский композитор, 1986, 37.

⁴ Владимир Фрумкин, *Особенности сонатной формы в симфониях Д. Шостаковича в Любовь Г. Бергер* (ред.), *Черты стиля Шостаковича*, Москва, Советский композитор, 1962, 126–195.

Пример 2а: Д. Шостакович, Други клавирски концерт, први став, т. 7–10 и 88–90, прва тема и њена трансформација у развојном делу

The image displays two systems of musical notation for the first theme and its transformation. The first system (measures 7-10) is marked *p* and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system (measures 88-90) shows a more complex texture with multiple voices in both hands, including a prominent bass line with a complex rhythmic pattern and a right-hand part with a more melodic line. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

Пример 26: Д. Шостакович, Други клавирски концерт, трећи став, т. 5–8 и 140–143, прва тема и њена трансформација у развојном делу

The image displays a musical score for the first theme and its development. It is written in 2/4 time and consists of two systems. The first system shows the first four measures of the theme in both treble and bass clefs, with piano (*p*) dynamics. The second system shows the development of the theme, with the bass clef part featuring a sequence of eighth notes and a dynamic marking of *p*. The treble clef part continues with a melodic line.

После вишестепаног развоја, последњи део развојног дела и почетак репризе стварају широку кулминациону зону. Ипак, реприза не представља наставак и продужавање развоја, какав је чест случај у традиционалним сонатним концепцијама, већ супротстављање и противљење карактерима из развојног дела. Стога је уобичајен стилски поступак нова карактерна трансформација у репризи, приликом које тема поприма херојско-патетични призвук. То се може испратити на примеру друге теме првог става којом започиње реприза, а која је дата у аугментираним виду и пренешена у модалну сферу (Де-миксолидијски насупротив експозиционом излагању у де-молу):

Пример 3: Д. Шостакович, Други клавијски концерт, први став, т. 177–179, реприза другетеме

The image displays three systems of musical notation for a piano and bass clef. Each system consists of two staves: a bass clef staff on top and a piano staff on the bottom. The piano staff is divided into two parts by a brace. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The first system shows a melodic line in the bass clef staff with a fermata over the first measure, followed by a sixteenth-note run. The piano staff has a whole note chord in the first measure and a half note chord in the second. The second system features a continuous sixteenth-note run in the bass clef staff with fingerings 6, 6, 6, and 6. The piano staff has four chords, each with a different fingering (b, b, b, b). The third system continues the sixteenth-note run in the bass clef staff with fingerings 6, 7, 6, and 6. The piano staff has three chords with fingerings #, #, and #.

На основу свега реченог, описана сонатна драматургија укратко се може приказати следећом шемом:

ТЕЗА	АНТИТЕЗА	СИНТЕЗА
<i>Експозиција</i>	<i>Развојни део</i>	<i>Реприза</i>
Ведри карактери, циркуско-играчке интонације	Мрачни, гротескни призвук, негативно начело	Херојско-патетична реакција

Однос сонатне драматургије и концертног жанра

Шостаковичев третман концерта може се описати као наставак романтичарске тенденције ка спајању концертантног дијалогизирања и симфонијског мишљења, односно, стварања концертне форме чији унутрашњи смисао почињу да карактеришу симфонијски принципи развоја. Концертна драматургија савршено илуструје схватање музике као процеса и развоја, где се почетна мисао преображава, понекад до непрепознатљивости; где је контраст закономерност музичког кретања, при чему се једном исказана мисао поново рађа у виду своје супротности. Симфонизацијом се, међутим, не заобилази унутрашња природа жанра. Концерту, као идеализованом приказу такмичења, борбе, органски је својствено играчко начело (манифестација *homo ludens*–а). Због своје дијалогске природе, концерт је неодвојив од сонатног принципа – сонатни начин мишљења, који је дубоко уткан у жанр, у себи садржи бројне манифестације хегеловске тријаде теза–антитеза–синтеза, а принцип концертирања/дијалогизирања, у стању је да ову тријаду изрази још снажније и упечатљивије.

Када је у питању организација циклуса, описана драматургија примењена је у брзим спољашњим ставовима, при чему је доминантно изражена у првом, уједно и драматуршки централном ставу. Финале се, у складу са традиционалном цикличном концепцијом концерта, одликује нешто „лакшим“ садржајем и брзим, играчким карактером, па су драматске тензије у њему нижег нивоа у односу на почетни став. Лагани став представља

лирско одмориште у циклусу и реакцију на конфликтно-драматска дешавања првог става. Наглашени лиризам подржан је камерним призвуком проређене фактуре и ублаженим модалним хармонијама. У овом ставу композитор користи сарабанду, правећи стилску референцу на барок и увећавајући патетични призвук.⁵ Сонатни принцип присутан је и у овом ставу (кроз форму сонатног ронда), с тим што су развојне тенденције редуковане, у складу са позицијом и функцијом става у циклусу. Повишена процесуалност и принцип јединственог драматуршког усмерења ка кулминацији постоје у појединачним ставовима, али и на нивоу читавог циклуса. С тим у вези треба истаћи поступак *attacca* повезивања лаганог и финалног става, што је тенденција присутна у многим циклусима Шостаковича (Виолински концерт, Осма симфонија).⁶

Играчко начело одражено је у свим ставовима циклуса; латентни играчки карактер постоји и у лаганом ставу, кроз употребу ритма сарабанде. Осим тога, значајну улогу имају интонације играчко-циркуских тема, карактеристичне за тематизам Шостаковича. Оне сведоче о ширењу тематског круга играчког топоса и истовремено дају адекватну значењску подлогу за модернистичко изражавање категорија ироније, пародије и гротеске. Управо о томе сведоче поједине играчке теме, које се у развојном делу кроз појачану репетитивност и механичност кретања доводе до иронијских и гротескних искривљења.

Други клавирски концерт илуструје како иновације у садржају производе и принципијелне новине у третману сонатног облика и циклуса. Специфична сонатна драматургија карактеристична за Шостаковичев опус уопште у датом концерту је манифестована у једноставнијем и умеренијем виду, при чему треба узети у обзир жанровску припадност дела. Ипак, важно је препознати њене кључне карактеристике, јер је она као таква одражена у Шостаковичевим симфонијским концепцијама и другим цикличним делима, па добија парадигматско значење за разумевање бројних индивидуално-стилских поступака.

⁵ Употребу барокног плеса Ести Шајнберг (Esti Sheinberg) описује као једну од типичних стилистичких алузија и својеврсну технику пародирања. Упор. са Esti Sheinberg, *Irony, Satire, Parody and the Grotesque in the Music of Shostakovich*, Farnham, Ashgate, 2000.

⁶ Владимир Протопопов, Вопросы музыкальной формы в произведениях Д. Шостаковича в Любовь Г. Бергер (ред.), *Черты стиля Шостаковича*, Москва, Советский композитор, 1962, 87–126.

Шостаковичев Други клавирски концерт представља један од бројних примера преосмишљавања опробаних стилских и формалних модела, преломљених кроз призму савременог музичког мишљења. Анализирани пример сведочи о традиционалности формалних решења у најужем смислу; међутим, детаљније бављење својствима концертне и сонатне драматургије открива иновативне и индивидуализоване механизме музичког обликовања. Стога се разазнаје да елементи модернистичког израза Шостаковича леже не толико у новим формалним принципима обликовања, колико у снази нових музичких карактера и разних семантичких слојева које они крију, као и у специфичном начину њиховог пласирања кроз дело. Оригинални тип карактера доводи до тога да се стара, позната средства моделују и „пуне“ класичну форму новим садржајем, захваљујући чему добијају способност да изразе највише кулминационе тензије. У том смислу, аналитички значај ове проблематике лежи у препознавању наведених карактеристика у другим Шостаковичевим делима, чиме се отвара могућност бољег разумевања композиторове поетике.

Литература

Мазель, Лео, *Етюды о Шостаковиче*, Москва, Советский композитор, 1986.

Протопопов, Владимир, Вопросы музыкальной формы в произведениях Д. Шостаковича в Любовь Г. Бергер (ред.), *Черты стиля Шостаковича*, Москва, Советский композитор, 1962, 87–126.

Sheinberg, Esti, *Irony, Satire, Parody and the Grotesque in the Music of Shostakovich*, Farnham, Ashgate, 2000.

Тараканов, Михаил Е., *Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке*, Москва, Советский композитор, 1988.

Фрумкин, Владимир А., Особенности сонатной формы в симфониях Д. Шостаковича, в Любовь Г. Бергер (ред.), *Черты стиля Шостаковича*, Москва, Советский композитор, 1962, 126–195.

Милица Кућеровић

Формирање граница у музичком току на примеру првог става Сонате за виолину и клавир опус 96 Лудвига ван Бетовена*

Сажетак: У раду је приказана анализа првог става Сонате за виолину и клавир оп. 96, Лудвига ван Бетовена. Полазишну основу представља принцип сагледавања дела кроз праћење музичког тока из угла музичких компоненти и планова, онако како је постављен у студији Берислава Поповића, *Музичка форма или смисао у музици*. Циљ рада јесте да укаже на које начине се у овој сонати конституишу границе, каква се хијерархија међу њима успоставља, која је њихова улога у реализовању музичког смисла и какво је њихово значење у схватању музичке форме. Сумирањем композиционих поступака датог примера, може се закључити да је њихова конзистентност условљена захтевима за постизањем драматургије: у обликовању граница учева се формирање лучне кривуље у погледу граничне пропустљивости (непропустљивости).

Кључне речи: музички ток, музичке компоненте, граница, гранични појас, гранична зона.

Уметничка дела настају, трају и опстају, успостављајући односе са посматрачима који им у различитим епохама приступају са различитим искуствима. „Када се говори о музици, начин на који нас она импресионира може се грубо схватити преко два аспекта: 1) оног који се тиче композиторове идеје и 2) форме у којој се та идеја отелотворава, а која се може посматрати двојачко – кроз стил и структуру (под стилем у музици подразумева се правилан поредак одвојених фраза посматраних са становишта мелодије, хармоније или оркестрације, док се структуром сматра правилан распоред у композицији као целини, а посматрано са становишта органске повезаности)“.¹ У овом раду тематизоваће се форма првог става Бетовенове (Ludwig van Beethoven, 1770–1827) Сонате за виолину и клавир оп. 96, тако што ће се показати начини њене конституције кроз анализу музичких компоненти и планова, а са посебним нагласком на композиционим поступцима примењеним приликом формирања граница у њеном музичком току. Како анализирани став по формалном одређењу припада сонатном облику, аналитичка интерпретација дела базираће се на сагледавању експозиције, развојног поља и репризе.

Почетак става обележен је експозицијом прве теме у основном тоналитету (Ге-дур). У структурном погледу тема је конципирана као низ од две реченице, а њена појава

* Рад је рађен под менторством др ум. Ивана Бркљачића из наставног предмета *анализа музичких облика*.

¹ Henry W. Hadow, *Sonata form*, London, Novello and company, 1896, 1.

представљена је наступом једнотактног мотива у виолинској деоници. Унисоно излагање мотива, којег композитор дискретно декорише трилером, већ на почетку упућује на једноставност и флуидност у којој ће се одвијати и потоњи музички ток. Његово понављање у деоници клавира хармонизовано је једино тоничном функцијом, док ће и каснија пратња бити сведена и заснована претежно на смени тонике и доминанте. После понављања следи кратак развој, који се исказује кроз мелодијску компоненту и води до тренутног заокружења музичког тока на тоници. Оно што конституише прву границу превасходно је пад у мелодијском интонирању, затим, узлазни квартни скок баса, као и артикулација (завршетак лука), па се она јасно перципира упркос томе што је остварена на метрички ненаглашеном делу такта. У погледу чврстине, карактерише је изразита постојаност, што је усклађено са стабилношћу којом се одликује наступ прве теме.

После привременог застоја, излагање се наставља појавом иницијалног мотива, чије понављање усмерава музички ток према Це-дуру. Граница која је формирана приликом модулације у субдоминантни тоналитет веома је пропустљива, што је постигнуто поступним покретом баса, као и завршетком на терцном положају тоничног квинтакорда, а подупрета је ритмичком компонентом (у трајању половине ноте). С обзиром да развој тематског материјала тек предстоји, оваква интерпункција музичког садржаја у потпуности одговара позицији на којој се граница налази. Музички ток пролонгиран је мелодијским флукуацијама у виду разлагања акорада основних функција, а затим и силазним пасажним покретом паралелних секстакорада, који се прекида увођењем новог тематског материјала – тротактног модела у коме је (први пут) садржана појава алтерованог акорда (у питању је DD). После понављања, композитор овај модел дели, односно, трансформише у нови двотактни модел, који ће се, са алтернацијом мелодијске линије у инструментима, понављати до краја теме. Оно што карактерише овај мотив, првенствено је инсистирање на каденцирању, односно, константна смена тоничне и доминантне функције унутар њега, као и динамички контраст између његових излагања. Међутим, и поред тоналне утврђености која је од пресудног значаја за одређивање трајања теме, ова граница доноси извесну двосмисленост. Иако се на завршетку теме налази савршена аутентична каденца, њена конструктивна улога је услед претходног понављања прилично ослабљена, па се наступајући однос VIIb/D у Де-дуру опажа као већи степен тензионог разрешења. Такође, модулација у доминантни тоналитет спроведена је посредством завршног акорда теме и

покрета). Граница која се образује на завршетку моста уочљива је првенствено захваљујући мелодијско-ритмичкој промени, док је хармонски постигнута интегрисањем мелодијских линија у акорд тоничне функције на метрички наглашеном делу такта.

Друга тема је конципирана у форми периода, са изразитим проширењем друге реченице. Основну грађу представља једнотактни мотив, чији ће пунктирани ритам, у комбинацији са триолском пулсацијом, постати модел за изградњу даљег музичког тока. Оваква енергичност и одсечност у ритмичком погледу у великом броју сонатних облика карактеристична је пре за наступ прве теме.² Граница прве реченице остварена је слабљењем мелодијско-ритмичке напетости, редукцијом инструментације на клавирску деоницу, као и одступањем од утврђеног темпа (*ritenuto*). Поред свеукупног пада тензије, конституисању ове границе доприносе и елементи са *формално посебним значењем*,³ односно, појава сигнала почетка.

У наступајућем музичком току посебно је дошла до изражаја употреба интерпункције, што је повезано са разноликошћу тематског материјала који се у њему излаже. Он протиче аналогно претходној реченици (само са заменом тематског материјала међу инструментима), али се неочекиваном појавом варијантног шестог ступња (VIv) и модулацијом спроведеном преко њега, звучна слика у потпуности мења.⁴ Интерполацијом, односно, уметањем новог четворотактног модела домишљато се одлаже граница друге теме и образује својеврсно одмориште у музичком току. Експресија звучног израза остварена је на хоризонталном плану, а хармонски је базирана на смени издржаних акорада тоничне и доминантне функције.

² Према: Dušan Skovran i Vlastimir Peričić, *Nauka o muzičkim oblicima*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1991, 205.

³ Термин је преузет из књиге: Berislav Popović, *Muzička forma ili smisao u muzici*, Beograd, Clio, 1998, 230.

⁴ Иступањем у медијантни Бе-дур, врши се радикалан потез на тоналном плану, којим композитор надилази академску конвенцију сонатног облика, то јест, оквире класицистичког схватања односа тоналитета унутар једне теме и приближава их романтичарском стилу.

Пример 2: Л. в. Бетовен, Соната за виолину и клавир оп. 96, први став, т. 57–61, одлагање границе (друга тема)

The musical score consists of two systems. The first system shows measures 57-60. The Violino part starts with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and continues with similar patterns. The Pianoforte part has a bass line with chords (G4, D5) and a treble line with triplet eighth notes. The tempo marking changes from 'ritard.' to 'a tempo' at measure 60. The second system shows measures 61-62. The Violino part has a triplet of eighth notes (G4, A4, B4). The Pianoforte part has a bass line with chords (G4, D5) and a treble line with triplet eighth notes. Harmonic analysis below the score shows G: D (dominant) in measure 57, and a transition to B: VI (submediant) in measure 60, with a double bar line and repeat sign below it.

Континуитет приликом повратка у основни тоналитет остварен је трилерским орнаментом који се успоставља као својеврсна везивна нит, али чији немирни импулс такође постаје и иницијални фактор за постизање драматургије. Упоредо са орнаментираним хроматским успињањем повећава се и степен звучности. Динамика ће кулминирати на акорду доминантине доминанте (DD), после којег следи осетан пад и повратак у основни тоналитет.

Граница која се формира на завршетку теме представљена је савршеном аутентичном каденцом, налик хармонском обрасцу строгог четворогласног става. Зарад верније заокружености, композитор овај каденциони процес још једном понавља, чиме не само да афирмише тоналитет, већ ствара и својеврсан гранични појас којим омеђује тему. Иако је завршно сазвучје тоника у терцном положају, то не умањује конструктивну моћ ове границе, јер је таква поставка резултат идентичног вођења гласова са заменом мелодијске линије међу инструментима.

Завршна група садржи два фрагментарно конципирана одсека. Први је изграђен пасажним кретањем, са нагласком на паралелизмима, те не поседује конструктивно адекватан завршетак. Сигнали почетка и краја овог одсека (застанак на акорду DD),

прилично су замагљени и његова улога садржана је у обједињавању тематских материјала друге теме и „праве“ завршне групе. Други одсек првенствено је разграничен појавом новог мотивског материјала (*елемент са формално посебним значењем*⁵), а затим и доминантним оргелпунктом на пољу хармоније. Ипак, иако је на тематском плану начин његовог излагања претежно закључни, то није остварено и на тоналном, где се пред сам крај, услед повратка у основни тоналитет, његова функција опажа као везивна. Стога, формирању граничне зоне експозиције не доприноси заокружење музичког тока у тоналитету друге теме, већ појава сигнала почетка прве теме (приликом понављања и преласка на развојно поље вид излагања постаће везивни на оба плана).

Пример 3: Л. в. Бетовен, Соната за виолину и клавир оп. 96, први став, т. 93–96, граница која и раздваја и спаја (гранична зона експозиције)

Allegro moderato

D: D⁷----- T----- D⁷----- T----- D⁷-----
 T----- D⁷-----
 G: D⁷----- (T)----- T

⁵ Berislav Popović, nav. delo, 230.

У развојном пољу присутна су сва три дела – уводни, централни и завршни. Поступни узлазни покрет карактеристичан за завршну групу наставља се сада у хроматизованом кретању, па је прелаз између експозиционог и развојног поља готово неосетан.

Разрада мотивског материјала првенствено је подржана активношћу хармонске компоненте, где секвентно понављање модела успостављеног у завршној групи изазива промену и на тоналном плану – долази до модулација по квинтном кругу наниже. Граница која се образује између ова два дела (уводног и централног) развојног поља мора се схватити прилично условно, јер логика његовог обликовања не допушта чвршћу афирмацију конструктивног завршетка. Контуре централног дела препознају се захваљујући тематском плану (услед појаве мотива завршне групе), док су у динамичком погледу назначене градијом звука након претходног пада. Централни део испуњен је са два одсека, чије је рашчлањивање могуће остварити услед различитих модела који се на њиховим почецима успостављају. Фрагментарност структуре заједничка је за оба одсека, а оваква концепција одлика је и осталих сегмената развојног поља. Музичка грађа првог одсека, изведена из завршне групе, елаборирана је постизањем својеврсних одморишта (који се успостављају понављањем завршетка мотива), али и извесном тензијом, проузрокованом секвентним преношењем овог модела. Ипак, права развојност тематског материјала актуелизована је тек у музичком ткиву другог одсека. Његов почетак обележен је успостављањем четвортактног модела новог тематског материјала,⁶ чије секвентно понављање изазива флукуације на тоналном плану. Захваљујући континуитету секвенце пролонгирана је тензија у музичком току, па драмски карактер сонатног облика у овом делу доживљава пуну експанзију. Кулминација напетости постиже се достизањем доминантног септакорда основног тоналитета става (такт 126), а ојачана је остинатом његовог басовог тона и динамички оснажена *forte* звучањем. Одлагањем разрешења, односно, кумулативном активношћу музичких компоненти и одсуством релаксације музичког тока, ствара се екстензија музичког простора и времена и постиже ефекат суспензије. О сличној ствари говори и Мејер (Leonard Meyer): „И баш у тренутку када ритам, хармонија и фактура, па чак и мелодија у смислу обрасца изгледају као да су разорени, појава иницијалног покрета са

⁶ Извесне асоцијације са претходним музичким током могуће је успоставити захваљујући еквиваленцији са првим одсеком завршне групе, видљивој у осцилаторном мелодијском кретању у паралелним терцама, као и у мањем степену сличности са почетком прве теме, присутном у појави интервалског скока кварте.

почетка става побуђује наше наде и поново усмерава наша очекивања испуњења и повратка“.⁷ Граница која се успоставља између централног и завршног дела остварена је појавом елемената са „формално-посебним значењем“,⁸ а асоцијацијама на мотивски материјал прве теме истовремено је најављена и рекапитулација експозиционог садржаја.

У репризи су елементи изложени истим редоследом као у експозицији. Синтаксички облик прве теме остао је исти као при првој појави, али се од тог њеног наступа донекле разликује услед измењених тоналних релација у другој реченици: уместо модулације у субдоминантни дур, музички ток усмерен је на медијантни Ес-дур.⁹ Такође, оно што разликује овај наступ теме од експозиционог јесте и обликовање границе унутар друге реченице. Њена конструктивна улога је потиснутија у односу на претходни наступ, што је, поред застанка на тоничном секстакорду, постигнуто и уметањем доминантног секундакорда као троструке задржице испред тонике. Концепција даљег музичког тока остала је верна експозиционом излагању, а композициони поступци очувани су и у наступу моста и друге теме. Обликовање ових сегмената форме, као и конструкција њихових граница, није донело никакве новине, осим оне присутне на тоналном плану (излагање је у основном тоналитету, а не у доминантном).

Извесна модификација структурног плана уочљива је тек у излагању завршне групе, а остварена је у виду проширења насталог понављањем четворотактног модела са њеног завршетка. Усмеравање музичког тока на субдоминантни тоналитет одлика је и репризног наступа. Очување тоналних релација експозиције иницирало је потребу за уметањем новог одсека – коде, у оквиру које ће се спровести тонално заокружење облика. Њена музичка грађа изведена је из прве теме, тачније, с почетка друге реченице. Сагледавањем коришћеног музичког ткива и његовим упоређивањем са експозиционим и репризним излагањем прве теме може се приметити деградација у постизању конзистентности граница: при првој појави она је формирана на терцном положају тонике, у другој – на његовом секстакорду. Последњи пут граница се образује на квинтсекстакорду доминанте за субдоминанту, па се о њеном постојању може говорити само условно. Употреба ових композиционих поступака оправдана је захтевима за формирањем драматургије става, као и

⁷ Leonard B. Mejer, *Emocija ili značenje u muzici* (prev. Simo Vulinović – Zlatan), Beograd, Nolit, 1986, 209.

⁸ Berislav Popović, *nav. delo*, 230.

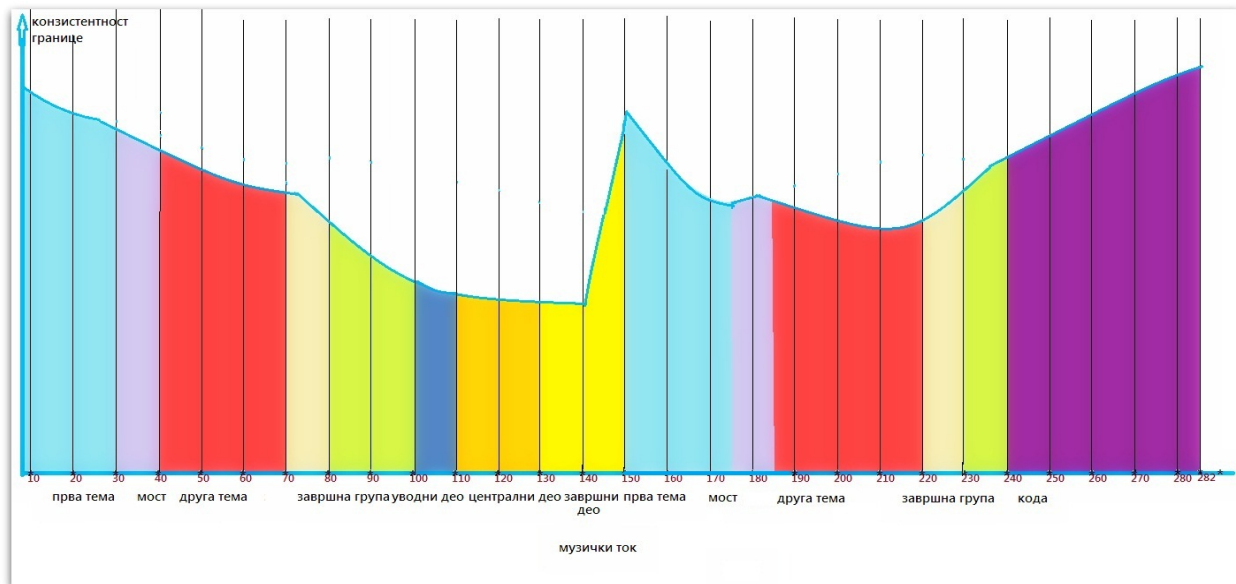
⁹ Сличност у тоналним односима унутар реченице може се приметити и у наступу друге теме, где је залажење у медијантну област примењено путем интерполације.

Каденцирајућа снага интегрисана у њен наступ потиче из присутности акорада три главне функције, односно, из примене обрасца савршене аутентичне каденце. Нарочито је наглашена функција субдоминанте, представљена пасажним излагањем Це-дур лествице. Формирање граничне зоне и маркантан завршетак става постигнути су и положајем финалне границе на наглашеном делу такта, као и уједињеном звучношћу оба инструмента. Захваљујући коришћењу оваквих композиционих поступака разрешење свеукупне тензије музичког тока остварено је и на вертикалном и на хоризонталном плану.

Како би се улога граница реализованих у овом ставу што јасније разумела, направићу њихову компарацију и тиме указати на условљеност конзистенције граница захтевима за постизањем драматургије става. Сагледавањем граница, детаљнијом анализом, може се уочити образовање лучне кривуље у погледу њихове чврстине: контуре музичког тока на почетку су веома јасне, док се његовим одмицањем оне пре назиру него што се недвосмислено препознају. Пред завршетком сонате конструктивна моћ граница опет ће повратити почетну снагу, чиме се ствара одређена симетрија граничне пропустљивости (непропустљивости) на вишем нивоу. Границе формиране на почетку и крају става обликоване су збирном активношћу музичких компоненти (што је и кључни разлог за њихову недвосмислену перцепцију), док су средишње границе оформљене њиховом делимичном активношћу – пасивном улогом одређених компоненти, чиме се постиже артикулисано фразирање музичког тока.

На нивоу поља музичке форме такође се могу приметити различите конструкције граница. Оне представљају утврђенији вид граница, које су у овом раду назване граничним зонама. Гранична зона експозиције претежно је остварена инсистирањем на хармонској компоненти (доминантни оргелпункт који има закључну улогу), али и активношћу тематског плана (појава сигнала почетка прве теме која има везивну улогу), па се пре перципира као спона, него као „ограда“ музичког тока. Гранична зона развојног дела прилично је замагљена (уочава се захваљујући појави мотива са почетка става) и то је граница која такође не закључује музички ток, али га и не повезује, већ има функцију антиципације. Најзаокруженију граничну зону представља кода, јер уоквирује музички ток на свим плановима: тоналном (заокружењем музичког тока у основном тоналитету), тематском (реминисценцијом на материјал прве теме) и структурном (успостављањем структурног тежишта на крају става).

Графикон 1: конзистентност граница у музичком току првог става Сонате за виолину и клавир оп. 96 Л. в. Бетовена



Разматрајући границе Занини (Piero Zanini) закључује: „Међу многим стварима које се могу нацртати, описати знаковима и бојама, представити сликама, испричати на неки начин, граница је једна од најчуднијих и најапстрактнијих појава“.¹⁰ Међутим, када је реч о музици, нарочито о делима која почивају на дур-мол систему, анализом музичких компоненти и планова њена конотација се, у мањој или већој мери, ипак може прецизирати. И као што је у реалном животу остваривање аутономије и правила могуће једино у омеђеном простору, тако је и реализовање музичког смисла могуће извршити само у ограниченом пољу. Пошто постојаност границе ни у музичком језику никада није апсолутна, на аналитичарима је да утврде начела њене конституције, значења и функције унутар одређене музичке форме и одређеног музичког стила.

¹⁰ Piero Zanini, *Značenje granice: prirodna, istorijska i duhovna određenja* (prev. Slavica Slatinac), Beograd, Clio, 2002, 15.

Литература

- Zanini, Piero, *Značenje granice: prirodna, istorijska i duhovna određenja* (prev. Slavica Slatinac), Beograd, Clio, 2002.
- Zatkalik, Miloš i Olivera Stambolić, *Rečenica u tonalnoj instrumentalnoj muzici*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2005.
- Mejer, Leonard B., *Emocija ili značenje u muzici* (prev. Simo Vulinović – Zlatan), Beograd, Nolit, 1986.
- Ozgijan, Petar, *Razvoj i oblici kadence u evropskoj muzici*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1985.
- Popović, Berislav, *Muzička forma ili smisao u muzici*, Beograd, Clio, 1998.
- Rozen, Čarls, *Klasični stil: Hajdn, Mocart, Betoven* (prev. Branka Lalić i Ivan Stefanović), Beograd, Nolit, 1979.
- Skovran, Dušan i Vlastimir Peričić, *Nauka o muzičkim oblicima*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1991.
- Hadow, Henry W., *Sonata form*, London, Novello and company, 1896.

Христина Младеновић

Особености музичког облика и контрапунктске технике у Инвенцији у Е-дуру (BWV 777) Јохана Себастијана Баха*

Сажетак: Предмет овог рада је анализа контрапунктске технике и музичког облика у Баховој инвенцији BWV 777. Помоћу теорије Тањејева сагледана је варијабилност вертикалног премештања гласова, која утиче и на организацију тоналног плана. Поред тога, у овој инвенцији присутан је утицај елемената сонатног принципа на конструисање њеног облика, што ће посебно бити размотрено. Циљ је да се уоче композиционе особености које нису довољно осветљене у музичко-теоријској литератури. Тиме ће бити постигнуто боље разумевање појединих аспеката овог музичког жанра.

Кључне речи: Бах, инвенција, двоструки контрапункт, сонатни облик.

У тексту су размотрене специфичности контрапунктске технике, структурни елементи форме и њихова функционална повезаност са сонатним обликом у инвенцији BWV 777 Јохана Себастијана Баха (Johann Sebastian Bach, 1685–1750). Посебно ће бити сагледани тонални план, карактеристике тематског материјала и односи одсека.

Инвенције су композиције за чембало или клавикорд, намењене педагошким циљевима. Писане су као вежбе за полифоно свирање и компоновање, што се може уочити из Баховог предговора за збирку композиција „Инвенције и симфоније“ из 1723. године.¹ Оне представљају основну припрему за савладавање обимнијих и сложенијих композиција контрапунктског стила. О формалном обрасцу инвенције, карактеристикама теме и тоналном плану може се говорити само уопштено.

Под називом „инвенција“ углавном је скривено неко оригинално композиционо решење и тако се овај термин третира у наше време. Међутим, у немачким трактатима из осамнаестог века под инвенцијом се подразумевао особен развој поетског текста, путем различитих преображаја почетне идеје. Тако, Кристијан Фридрих Хунолд (Christian Friedrich Hunold), у склопу учења о инвенцији, разликује петнаест таквих нивоа, односно, метода

* Рад је рађен под менторством др Зорана Божанића из наставног предмета *контрапункт*.

¹ Упоредити са: Jo Tomita, *The Inventions and Sinfonias*, <http://www.music.qub.ac.uk/tomita/essay/inventions.html>, ас. 8. 11. 2016 at 0:39AM.

преображаја.² Ове идеје су биле познате и у барокним музичким круговима. Свакако је интересантна чињеница да се број Бахових инвенција поклапа са бројем метода у наведеном учењу. У музичкој пракси, Жанекен (Clément Janequin, око 1485–1558) је први композитор који је своје вишегласне песме назвао овим термином (*Inventions musicales*, 1555), а потом је овај назив користио Витали (Giovanni Battista Vitali, 1632–1692, *Inventioni curiose*, 1689).³

У наставној пракси предмета *контрапункт* инвенција има три одсека, у оквиру којих се тема излаже по унапред одређеном тоналном плану, са међуставовима између сваког наступа теме. Међутим, у композиторској пракси конвенције овог типа нису уочљиве. Стога, ово доводи до неусаглашености наставе предмета *контрапункт* са Баховим стваралаштвом. Ова проблематика неће бити у фокусу разматрања.

Оригиналност композиционих решења посебно је испољена у Баховој инвенцији у Е-дуру. Управо из тог разлога, у овом раду ће ова композиција бити аналитички сагледана.

Тема инвенције најчешће се појављује у дисканту и није тако карактеристична као тема за фугу. Има кратких тема у којима се излаже само мотив на једној хармонској функцији, као и оних код којих је присутан мотивски рад, који условљава њихову већу дужину.⁴

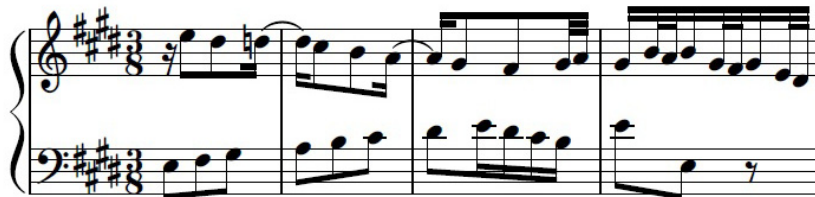
Међутим, за разлику од других Бахових тема, тема инвенције у Е-дуру тек уз контрасубјект добија особене карактеристике. Она условно може да се третира као својеврсна „двогласна тема“ (пример 1). Поменути особину условљава контраст: тема започиње силазним хроматским покретом, док се стални контрасубјект креће супротно, по дијатонским тоновима. У односу на њега, тема је у синкопама, што би код једногласног излагања битно нарушавало њену метричку структуру. Последњи такт теме чини кодета. Уочава се да је њен музички материјал контрастан у односу на претходни ток теме. То се испољава кроз разлагање тоничног акорда, уз силазне скретнице у кратким нотним вредностима (на супрот ранијем хроматском кретању):

² Упор. Анатолий Милка и Татьяна Шабалина, *Занимательная бахиана*, Санкт-Петербург, Композитор, 2001, 94.

³ Упор. Галина Абдуллина, *Полифония. Свободный стиль*, Санкт-Петербург, Композитор, 2010, 44–45.

⁴ Упор. Vlastimir Peričić, *Instrumentalni i vokalno-instrumentalni kontrapunkt*, Beograd, Univerzitet umetnosti – Studentski kulturni centar, 1998, 247.

Пример 1: Јохан Себастијан Бах, Инвенција BWV 777, тактови * 1–4



Двоструки контрапункт примењен је код свих наступа теме и сталног контрасубјекта. Но, поред тога, његова употреба манифестује се и шире: целокупан први део је заправо компонован уз коришћење ове контрапунктске технике. Управо наведене композиционе карактеристике биће објашњене у наредном сегменту излагања.

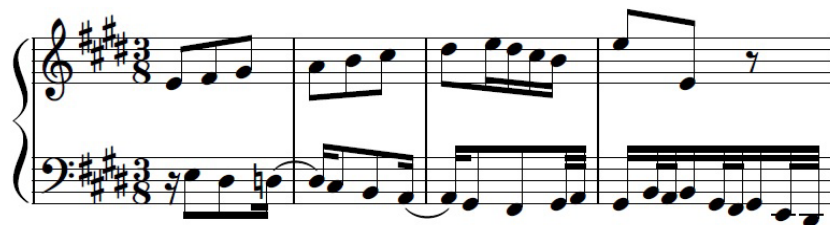
Код сагледавања начина примене технике двоструког контрапункта у овом раду примењена је теорија Сергеја Тањејева (Сергей Танеев).⁵ Сабирањем интервала померања гласова у односу на првобитно излагање, изводи се такозвани вертикални показатељ (скраћено обележен: Iv). Интервали су означени бројевима који су за један мањи од уобичајеног начина бележења. Овде је јединица мере секунда, а број показује колико је секундних покрета потребно направити од основног тона интервала до његовог врха, или обрнуто.⁶ Начин премештања гласова, у овом случају гласа који излаже тему и оног који доноси контрасубјект, може бити позитиван и негативан. У наредном примеру биће приказане све појаве теме и контрасубјекта са различитим вертикалним померањима:

* У даљем тексту користиће се скраћеница „т.“.

⁵ Упор. Сергей Танеев, *Подвижной контрапункт строгого письма*, Москва, Государственное музыкальное издательство, 1959.

⁶ Упор. Zoran Božanić, „Vertikalno-pokretni kontrapunkt u svetlu teorije S. I. Tanjejeva“, u Mirjana Živković, Ana Stefanović, Miloš Zatkalik (ured.), *Muzička teorija i analiza 5 – Zbornik Katedre za muzičku teoriju*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2008, 30–47, 36.

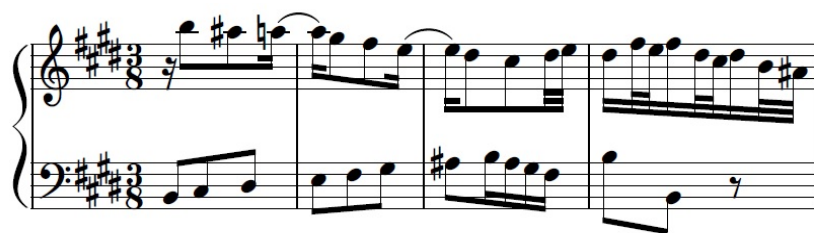
Пример 2а: Ј. С. Бах, Инвенција BWV 777, т. 5–8



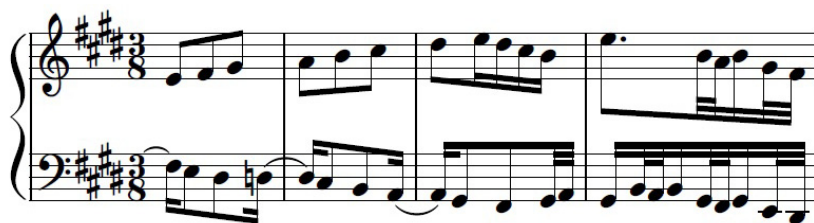
Пример 2б: Ј. С. Бах, Инвенција BWV 777, т. 21–24



Пример 2в: Ј. С. Бах, Инвенција BWV 777, т. 25–28



Пример 2г: Ј. С. Бах, Инвенција BWV 777, т. 43–46



Начин премештања гласова приказан је помоћу формула Тањејева: први изведени спој ($I^v = -14 + II^v = -7$) $Iv = -21$; други изведени спој ($I^v = -10 + II^v = -4$) $Iv = -14$; трећи изведени спој ($I^v = +4 + II^v = +3$) $Iv = +7$; четврти изведени спој ($I^v = -14 + II^v = -7$) $Iv = -21$.

Поред тога, целокупан први део инвенције добија статус првобитног споја, а трећи део постаје његов изведени спој. Промена интервала премештања, уз непромењен вертикални показатељ, довела је до останка у истом тоналитету (уместо очекиване модулације у доминантни тоналитет, јер се ради о репризи првог дела). Двоструки контрапункт примењен је као средство организације тоналног плана. Може се рећи да је ово својеврсна „инвенција двоструког контрапункта“, јер он обухвата њен већи део. У следећем примеру из датог првобитног и изведеног контрапунктског споја могу се уочити поменуте особености:

Пример 3а: Ј. С. Бах, Инвенција BWV 777, т. 1–15, први део инвенције (првобитни спој)

The image displays the musical score for the first part of J.S. Bach's Invention BWV 777, measures 1-15. The score is written in G major (one sharp) and 3/8 time. It consists of three systems of double counterpoint. In each system, the right hand (treble clef) and left hand (bass clef) play the same melodic line, but with different intervallic relationships between them. The first system shows the original texture. The second system shows the first inversion of the counterpoint, and the third system shows the second inversion. The piece concludes with a repeat sign at the end of the first system.

Пример 3б: Ј. С. Бах, Инвенција BWV 777, т. 43–57, трећи део инвенције (изведени спој)

На почетку трећег дела $Iv = -21$ добијен је померањем горњег гласа за -14 и доњег за -7 . Међутим, од такта 51, иако Iv остаје исти, горњи глас се у односу на првобитни спој помера за -11 , а доњи за -10 . Ово је остварено до такта 58.

У овом раду употребљен је другачији приступ анализи двоструког контрапункта у односу на школске методе. Теоријски систем настао у сфери вокалне полифоније показао је своју употребну вредност и у области инструменталног контрапункта. Уместо школске констатације да је примењен двоструки контрапункт у октави, помоћу теорије Тађејева у потпуности се уочавају сви детаљи вертикалног премештања. Они нису идентични, простор између деоница је често променљив (без обзира на непроменљивост октавног показатеља), при чему он има неколико варијанти: -14 , -21 , $+7$. Зато размак између гласова варира, а у једном сегменту музичког тока деонице се чак и удаљавају (не мењају места, пример 2в). Поред тога, уџбеничким приступом не може се установити да је у трећем делу инвенције, задржавањем исте вредности вертикалног показатеља из првог дела (упркос промени

интервала премештања), избегнута модулација. Конвенционални систем анализе не омогућава овакве закључке, јер се до њих долази само употребом формула Тађејева.

Једна од основних одлика ове инвенције је оригиналност њеног композиционо-формалног решења. На макроформалном плану инвенције присутна је дводелност, на шта указује одвојеност првог дела од другог знаком репетиције. Но, детаљнијом анализом тоналног, тематског и структурног плана може се уочити троделност која се огледа у репризи првог дела (т. 43–62). У овој композицији могу се уочити обриси сонатног облика. Они су манифестовани кроз концепцију тоналног плана, распоред одсека, њихову функцију и односе.

Инвенција ће најпре укратко бити сагледана кроз призму уџбеничког приступа. У првом делу јавља се тема праћена сталним контрасубјектом. Одговор је на октави. Међустав у доминантном тоналитету почиње секундно-силазном секвенцом, чији се модел понавља два и по пута. После слободног контрапункта, тоналитет се потврђује спољашњим проширењем. Други одсек инвенције доноси тему у доњем, и одговор у горњем гласу у Ха-дуру. У даљем току овог одсека преовлађује мотивска обрада елемената теме у гис-молу, уз секундно-силазну секвенцу, која се састоји од модела и једног секвентног понављања (тактови 33–36, јавља се пролазни цис-мол, а затим Ха-дур). С обзиром на то да се други одсек завршава каденцом у гис-молу, трећи део уведен је тоналним скоком у основни Е-дур. Он је реприза првог дела, са октавним обртајем гласова и без модулације у доминантни тоналитет.

Међутим, насупрот оваквом школском приступу тумачења музичке форме, композиционо решење ове инвенције је слојевитије и, као што је већ наведено, могу се уочити везе са сонатним обликом. Управо такво композиционо решење не уклапа се у статичну форму-схему. Наиме, после излагања теме и њеног имитационог понављања у основном Е-дуру појављује се својеврсна друга тема у доминантном Ха-дуру. Тематски материјал изведен је из почетка прве теме и њене кодете. Имајући у виду сличне ситуације у делима композитора стила рококоа и раног класицизма, овакав поступак није неуобичајен у стваралаштву, на пример, Галупија (Baldassare Galuppi, 1706–1785) или Хајдна (Joseph Haydn, 1732–1809). Тада није био изражен контраст на тематском плану, већ је друга тема

извођена из постојећег музичког материјала. Контраст је у том случају најизраженији на тоналном плану, као што се може видети у наредном примеру:

Пример 4: Ј. С. Бах, Инвенција BWV 777, т. 1–18

The image shows a musical score for J.S. Bach's Invention BWV 777, measures 1-18. The score is in G major and 3/8 time. It consists of three systems of piano music. The first system is marked 'I' and the second system is marked 'II'. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and accidentals. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8.

У овој композицији друга тема наступа одмах после прве теме, без моста (такт 9). Промена тоналитета одвија се на самом почетку друге теме. То је остварено презначењем акорда шестог ступња полазног Е-дура у акорд другог ступња циљног Ха-дура. На овај начин је донекле компензован недостатак моста. Могућност третирања наведеног сегмента музичког тока као друге теме уочава и Дејан Деспић, који потцртава троделност ове инвенције, чиме се њена форма приближава класичном сонатном облику. Он посебно

истиче следеће: „И у првом и у трећем делу запажају се два тематски донекле контрастна елемента, чији је тонални однос као у сонатној експозицији и репризи“.⁷

Тематски изведена из поступног покрета прве теме, друга тема доноси контраст остварен разлагањем акорада у оба гласа, што утиче на формирање њеног лирског карактера. Мотив се секвентно понавља, те следи достигање кулминације (такт 14), што овој теми даје јасну физиономију и заокруженост. Посебно би требало обратити пажњу на чињеницу да каденца у октавном положају доприноси заокружењу теме. Први одсек се завршава двотактним спољашњим проширењем (пример 5), које је засновано на материјалу кодете прве теме, што по функцији може бити третирано као кодета у сонатном облику (према Властимиру Перичићу, који, упоредо са завршном групом, користи и овај термин).⁸

Пример 5: Ј. С. Бах, Инвенција BWV 777, т. 18–20



Други одсек, попут развојног дела у сонатном облику, заснован је на већ изложеном тематском материјалу. У овој инвенцији он је узет с почетка прве теме и њене кодете. Најпре се излаже музички материјал кодете (тактови 29–32, 34, 36, 38–42), док је онај с почетка теме интерполиран (у тактовима 33, 35 и 37), чиме се уноси извесна доза контраста. Узимање не тако важног мелодијског елемента претходног музичког тока за основу рада у развојном делу није ретко ни код класичара, тако да се овај Бахов поступак подудара са праксом потоњих композитора.

⁷ Dejan Despić, *Oblici barokne instrumentalne polifonije*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1975, 5.

⁸ Упор. Vlastimir Peričić i Dušan Skovran, *Nauka o muzičkim oblicima*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1991, 221.

Структурно, овим одсеком доминира фрагментарност (низање тактова и двотакта). На тоналном плану, после почетка у доминантном дуру, најдуже задржавање је у гис-молу, уз иступања у цис-мол и, поново, Ха-дур. Од општих карактеристика инвенције остао је само наступ теме у доминантном тоналитету на почетку одсека. Недостају њени остали наступи и међуставови. Дакле, основна одлика овог дела инвенције је развој елемената из претходно изложене експозиције, уз фрагментарност и нестабилност хармонског плана, што је, опет, повезано са карактеристикама развојног дела сонатног облика.

Трећи одсек инвенције с правом може да се назове репризом, јер је конципиран као понављање првог дела. Као што је већ речено, друга тема се, насупрот њеном експонирању у доминантном тоналитету у првом делу, овде излаже у основном тоналитету (пример 3б). Управо овакав однос тоналитета код излагања темâ карактеристичан је за сонатни облик. Друга тема није дословно поновљена и кулминација је померена на њен крај. Кодета је нешто другачија у односу на ону с краја првог дела. Изложена је после тонике у терцном положају, те је граница мање испољена. Знаци репетиције, као у класичном сонатном облику, обухватају први и трећи део.

На основу анализе препозната је важна особеност теме, а то је недостатак њене изразитости. Зато је нераскидивост односа између теме и контрасубјекта њена битна особина. Варијабилност вертикалног премештања уз задржавање октавног показатеља, важна је карактеристика контрапунктске технике. На основу формула Тађејева, уочена су различита интервалска премештања, као и примена двоструког контрапункта као средства организације тоналног плана. Анализом ове инвенције сагледане су неке битне карактеристике, које не само да ову композицију издвајају од осталих Бахових инвенција, већ и показују велико мајсторство композитора код проналажења оригиналних решења у конструисању музичке форме.

Литература

Абдуллина, Галина, *Полифония. Свободный стиль*, Санкт-Петербург, Композитор, 2010.

Božanić, Zoran, „Vertikalno-pokretni kontrapunkt u svetlu teorije S. I. Tanjejeva“, u Mirjana Živković, Ana Stefanović, Miloš Zatkalik (ured.), *Muzička teorija i analiza 5*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2008, 30–47.

Despić, Dejan, *Oblici barokne instrumentalne polifonije*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1975.

Милка, Анатолий и Татьяна Шабалина, *Занимательная бахиана*, Санкт-Петербург, Композитор, 2001.

Peričić, Vlastimir, *Instrumentalni i vokalno–instrumentalni kontrapunkt*, Beograd, Univerzitet umetnosti – Studentski kulturni centar, 1998.

Peričić, Vlastimir i Dušan Skovran, *Nauka o muzičkim oblicima*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1991.

Танеев, Сергей, *Подвижной контрапункт строгого письма*, Москва, Государственное музыкальное издательство, 1959.

Tomita, Jo, *The Inventions and Sinfonias*, <http://www.music.qub.ac.uk/tomita/essay/inventions.html>, ac. 8. 11. 2016 at 0:39AM.

Ива Станојевић

Симетрија и христоцентризам као извор помирења дуализама у кантати

Бог је толико волео свет (Also hat Gott die Welt geliebt, BWV 68)

Јохана Себастијана Баха*

Сажетак: Барокна музичка теорија била је под снажним утицајем лутеранске херменеутике. Алегорија, нумерологија и симетрија дефинишу се као средства за формулацију философског и ванмузичког садржаја, а рад Јохана Кунауа експлицитно повезује херменеутику и алегорију интерпретативним методом музичке науке. Управо оваквим приступом, подржаним формалном и хармонском анализом, применом реторичких фигура *anabasis* и *catabasis* као аналитичких алатки, показује се на који начин симетрија и христоцентризам представљају исходиште и дубински организациони принцип Бахове кантате *Бог је толико волео свет (Also hat Gott die Welt geliebt, BWV 68)*. У том смислу, кантата представља пример снажне везе лутеранске херменеутике и духовне музике барока, истовремено пружајући увид у Бахов лични доживљај и музичку артикулацију религиозног.

Кључне речи: лутеранска херменеутика, христоцентризам, дуализам, симетрија, духовна музика.

Бахова (Johann Sebastian Bach, 1685–1750) визија религијског искуства и њена алегоријска поставка у музици, превасходно се артикулишу кроз високо изражен дуализам његових духовних дела, дуализам који, по речима Ерика Чејфа (Eric Chafe), потиче „из Баховог интензивног учествовања у визији, превасходно естетској, хетерономне, а не аутономне уметности, (...) алегоријске експресије највишег реда.“¹ Доба превласти принципа *Oratio* над принципом *Harmonia*, паралелно са лутеранском метафизичком традицијом музичке теорије, непорециво је повезало музику с херменеутиком, чак и на подручју композиције.² Питање алегорије и исказивања значења један је од централних проблема барокне музичке науке. Интерпретативан метод Јохана Кунауа (Jochan Kunau) међу првима експлицитно повезује алегорију и херменеутику, а даље деловање њега и његових следбеника га додатно утврђује као елемент инхерентан барокном музичком стилу. Аналитички метод који се фокусира на питање алегоријског значења је за Чејфа начин

* Рад је рађен под менторством др Милене Медић, на наставном предмету *анализа вокалне музике*.

¹ Дуализам код Ј. С. Баха подразумева истовремено постојање италијанског и француског стила, хармоније и контрапункта, историјског и универзалног, архаичног и модерног. Chafe, „Theology and Tonal Allegory in the Music of J. S. Bach”, in: *Tonal Allegory in the Vocal Music of J. S. Bach*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1991, 6.

² Исто, 10.

досезања „широког аналошког односа између музике и религије, као фундаменталног аспекта лутеранске барокне традиције“.³ Стога, „испитивање карактера Баховог лутеранизма какав се испољава у његовој црквеној музици, представља најлакши пут који води до универзалних квалитета његовог дела.“⁴

Дубинска антитеза уграђена у лутеранску мисао,⁵ иницијално потиче од идеје о Библији као историји спасења, то јест, континуитету који супротставља Стари завет и ликове Адама и Мојсија, са једне стране, Новом завету и Исусу Христу, као носиоцу искупљења, са друге; човеков пад човековом уздигнућу. У светлу снаге идеје христоцентричности у лутеранској догми и постављања Христове фигуре као својеврсне парадигме, алегорије вере, дуализам пропасти и спасења у самом Христовом животу даље обликује идеју антитетичности као инхерентну религијском искуству. Стога је дуализам који је уткан у Бахове кантате репрезент философских идеја двојности човека, његове душе и саме вере, извор динамике која твори живот, али и чије је разрешење услов катарзе, трансценденције и вечног постојања. Високо утицајни реторички концепти *catabasis* и *anabasis*, фигуре успона и пада, које су у барокној епохи прихваћене и у самој композиторској пракси, заједно са принципима симетрије и сукцесије примењени су као теоријска оруђа за анализу начина на који Бах пружа увид у сопствени доживљај дубинских аспеката религиозног.⁶

Црквена кантата *Бог је толико волео свет (Also hat Gott die Welt geliebt, BWV 68)*, писана је за други дан Духова, на текст Кристијане Маријане Фон Циглер (*Christiana Mariana von Ziegler*), песникиње која је заслужна за текстуалне предлошке још осам Бахових кантата. Настала у позном, лајпцишком периоду, кантата је први пут изведена 1725. године.

³ Исто, 9.

⁴ Тонална алегорија подразумева употребу неког од тоналних елемената (тоналитет, модулација, предзнак или чак читава тонална диспозиција дела) како би се изразила кохерентна веза са неким ванмузичким елементом. Исто, 9.

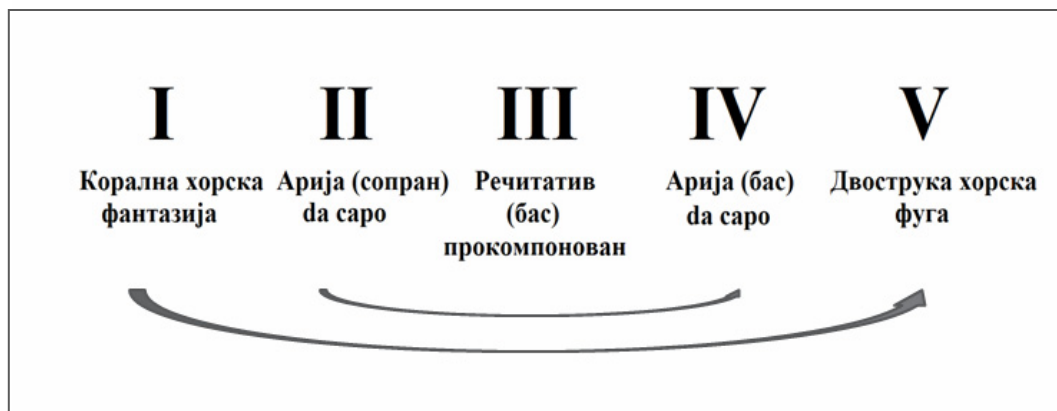
⁵ Постулати лутеранске херменеутике: идеја о Библији као историји спасења човечанства, Божјег плана за људе; библијски наратив као лични пут, прво ка паду а затим и ка коначном спасењу; аналогија вере кроз рефлектовање надличне димензије вере у вернику самом; идеја о уједињењу историјског и духовног аспекта било ког текста; христоцентризам. Такође, идеја о дуализму проистиче и из чињенице да је лутеранизам био називан и „теологијом конфликта“. Исто, 13–16.

⁶ Фридрих Шменд (*Friedrich Smend*) је у књизи *Бах назван својим именом* издвојио нумерологију и симетрију као средства помоћу којих је Бах означавао ванмузички, лични и теолошки садржај својих дела. У конкретном примеру кантате *Бог је толико волео свет*, примарни начини артикулација Баховог личног доживљаја вере су принципи симетрије и сукцесије, као и фигуре пада и успона (*catabasis* и *anabasis*). *Friedrich Smend, J. S. Bach bei seinem Namen gerufen*, Kassel, Bärenreiter, 1950, 22.

Писана је у пет ставова, за извођачки састав сачињен од двоје вокалних солиста (сопран и бас), четворогласног хора, две обое, тенор обое, хорне, корнета, три тромбона, две виолине, виоле, виолончела пиколо и баса континуа. У њој можемо приметити иновацију на плану форме: док је почетни став корална хорска фантазија, а унутрашњи секуларне форме (арија, то јест, речитатив), последња нумера није више једноставан четворогласни корал, већ комплексна двострука хорска фуга, по чему је ова кантата јединствена у односу на остатак Баховог опуса. Текстурални извори којима се песникиња користи су *Јеванђеље по Јовану* и химна Салома Лискова (Salomo Liscow) из 1675. године. Арије сопрана и баса заправо су прерађене арије из Бахове *Ловачке кантате* (*Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd*, BWV 208) из 1713.

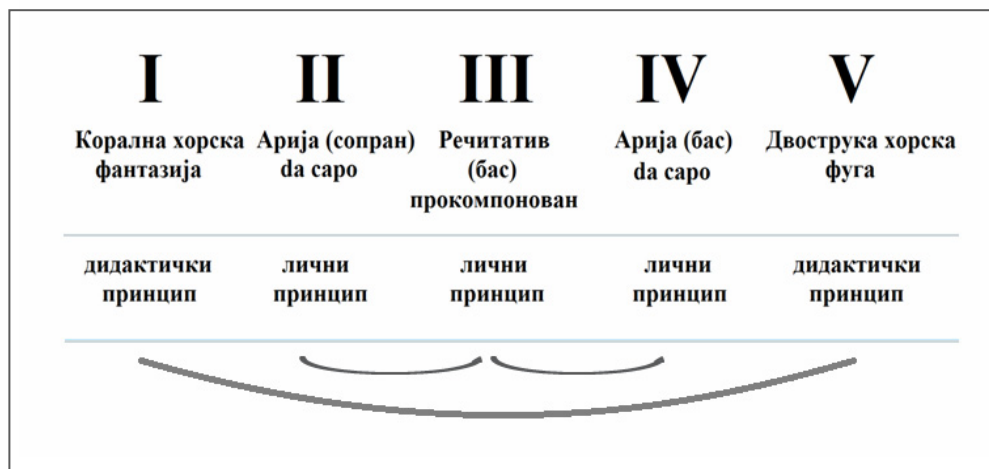
Базични организациони принцип текстуалног предлошка кантате јесте принцип симетрије, чију осу чини трећа строфа, басов речитатив. Аналогно моделу који поставља текст, симетричност се манифестује и у домену формалне организације музичког тока, и то тако што је оса формулисана као кратак, садржајно прегнантан прокомпоновани речитатив, уоквирен двама *da capo* аријама. Границе кантате су артикулисане у виду хорских наступа који својим тоналним планом заокружују дело у де-молу (графикон 1).

Графикон 1: Формални план кантате *Бог је толико волео свет* (BWV 68) Јохана Себастијана Баха.



Први дуализам који се успоставља јесте онај између догме и личног, у чему препознајемо корелат херменеутичким смисловима које успоставља Веркмајстер (Andreas Werckmeister) – алегоријском смислу, манифестованом кроз акценат на институционалним и доктриналним разматрањима и трополошком смислу, фокусираном на личну кризу вере, што се у музици може пратити кроз наступе хора, то јест, кроз музички ток арија и речитатива (графикон 2).⁷

Графикон 2: Диспозиција догматског и индивидуалног принципа у кантати *Бог је толико волео свет* (BWV 68) Ј. С. Баха.



Корална фантазија

Корална фантазија писана на мелодију Готфрида Вопелијуса (Gottfried Vopelius) конципирана је као дводелна форма са риторнелима, аналогно подели текстуалне подлоге на две групе четворостиха. Садржај строфе се формулише на основама поставке услова и његовог афирмативног (шта ће се десити – део *A*) или негирајућег (шта ће се избећи – део *B*), али увек позитивног исхода:

⁷ Андреас Веркмајстер здружује теологију и музику кроз спекулативан приступ употреби херменеутике, која је у средњем веку идентификовала четири типа тумачења: дословно (историјско), алегоријско, трополошко или морално и анагогичко (есхатолошко). Веркмајстер верује да је на најдубљем нивоу музичко значење теолошко, и његова два херменеутичка смисла имају директне корелате у лутеранској црквеној музици – алегоријски (црква, догма) и трополошки (индивидуална криза вере).

- | | | | |
|---|---|------------------|--------------------------|
| 1. <i>Бог је толико волео свет</i> | → | услов | |
| 2. <i>да нам је дао свог сина.</i> | → | последица | → АФИРМАТИВАН |
| 3. <i>Ко се Њему препусти у вери</i> | → | услов | → ПОЗИТИВАН ИСХОД |
| 4. <i>живеће тамо [у рају] са Њим заувек.</i> | → | последица | |
| 5. <i>Ко верује да се Исус родио за њега,</i> | → | услов | |
| 6. <i>никад неће бити сам,</i> | → | последица | → НЕГИРАЈУЋИ |
| 7. <i>и нема туге која би морила оног</i> | → | | → ПОЗИТИВАН ИСХОД |
| 8. <i>кога воли Бог и Његов Исус.</i> | | | |

Мада је фокус текста на наградама онеме који верује, већ први корални наступ има и јаку дидактичку црту кроз коју се назире озбиљност и непоколебљивост догматског приступа – акцентуацијом видова спасења имплицитно се препознаје упозорење упућено неверницима.

Овакву текстуалну поставку одражавају карактеристике музичке организације. Део *A* конципиран је у виду два идентична пододсека који одговарају појединачним условима и резултатима њиховог испуњења. Химничну мелодију доноси сопран, праћен корално третираним алтом, тенором и басом, у достојанственом звуку (постављање услова) који онда бива у другој фрази омекшан уз уплив пунктираног ритма и полифоније, да би поново дошло до стапања у хомофонију како се фраза ближи крају (испуњење). Аналогно логици текста, на тоналном плану можемо пратити осветљавање тоналног центра дурском бојом у тренуцима помињања позитивног исхода, у другом и четвртном стиху (покрет де-мол – Еф-дур, тактови 9 и 21).

Пример 1: Ј. С. Бах, кантата *Бог је толико волео свет*, први став (корална фантазија), тактови* 4–12, текстура коралне фантазије [т. 4–6 текстура постављања услова; т. 7–9 текстура друге фразе (полифони уплив); т. 10–12 текстура треће фразе (испуњење услова, хомофони смирење)]

The musical score is presented in three systems, each containing six staves. The top staff is the vocal line with lyrics in German. The second staff is the lute line. The third staff is the oboe line. The lyrics are: "Al - so hat Gott die Welt ge - - - - - liebt, dass er uns sei - - - - - nen Sohn ge - ge - - - - - ben, dass er uns sei - - - - - nen Sohn ge - ge - - - - - ben, dass er uns sei - - - - - nen Sohn ge - ge - - - - - ben." The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings.

* У даљем тексту користиће се скраћеница „т.“

Део *Б* почиње без прелаза, а у текстури је израженија полифонија, уз примену имитација и повремене мелизме. Друга фраза доноси потцртавање текста кроз дуге нотне вредности, као симбола остављености и наглашавања речи *вечан* (т. 31–32).

Пример 2: Ј. С. Бах, кантата *Бог је толико волео свет*, први став (корална фантазија), т. 34–36, подвлачење речи *вечан* дугим нотним вредностима

The image shows a musical score for the first part of the chorale fantasia 'God has so loved the world' by J.S. Bach, measures 34-36. The score is in G major, 3/8 time, and features a complex polyphonic texture with multiple voices and instruments. The lyrics are: 'der blei - - - - - bet e - - - - - wig der blei - - - e - - - - - e - - - - - wig un - ver lo - ren, un - ver-lo - - - - - ren, der blei - bet e - - wig un - - - - ren, der blei - bet e - wig un - ver -'. Red boxes highlight the long notes for the word 'ewig' in the vocal parts.

Помен негативних последица подржан је у музичком смислу фигуром *catabasis*, (тонално затамњење, тактови 33 и 40) и разуђенијим тоналним планом, за којим следи дурско осветљење као симбол поштеде од негативног (тактови 34 и 42). Међутим, убрзо наступа нагли пад, достизање најниже тачке фантазије и тачке тоналног надира читаве кантате, еф-мола (такт 43), после чега долази до успона према имену Господа (еф-мол, ге-мол, де-мол). Хорска нумера се заокружује симултаним наступом свих гласова (аналогно завршецима пододсека у делу *А*).

Пример 3: J. С. Бах, кантата *Бог је толико волео свет*, први став (корална фантазија), т. 31–34 и 40–42; тонално затамњење при помињању негативног исхода у т. 32 и 40; дурско осветљење као симбол поштеде од негативног у т. 34 и 42

The image displays a musical score for J.S. Bach's cantata "God has so loved the world" (BWV 107), specifically measures 33-42. The score is in 12/8 time and features a vocal line with German lyrics and a basso continuo line with figured bass notation. Two sections are highlighted: measures 33-40 (red box) and measures 40-42 (blue box).

Measures 33-40 (Red Box):

Lyrics: *der blei - - - - bet e - - - - wig un - ver*

Figured Bass: *d: t D G: D T6 D T*

Measures 40-42 (Blue Box):

Lyrics: *und ist kein Leid, das den be - trübt, und ist kein*

Figured Bass: *...a: D t g:D t D: D T*

Пример 4: Ј. С. Бах, кантата *Бог је толико волео свет*, први став (корална фантазија), т. 43–48, тонални успон према имену Господа, покрет еф-мол – ге-мол – де-мол

Leid, das den be - trübt, kein Leid, das den be - trübt, das den be - trübt,
 Leid, das den be - trübt, kein Leid, das den be - trübt,
 Leid, das den be - trübt, kein Leid, das den be - trübt.

f: t *VIIID7* *s2 k D t g: VII7*

das Gott und
 das Gott und
 das Gott und
 das Gott und auch sein

g: D7 *t* *V16* *d: N6* *VII4* *t6*

Арија (сопран)

Лирска, рефлексивна сопранска арија, реализована је у троделној *da capo* форми са риторнелима и са додатом инструменталном кодом еквивалентне дужине, услед чега укупан облик арије нагиње ка дводелу (*A* – арија; *B* – инструментална кода). Текстуална основа открива високо интроспективан садржај, који готово да подсећа на интимну нарацију осећања верске екстазе и блажености, поглед ка унутра и перципирање вере у субјекту. Овај тренутак ће такође представљати први ступањ у сукцесивном низу: перцепција вере (у себи) – објава вере (другима) – директно обраћање Богу. Строфа се дели на две терцине,⁸ а принцип артикулисања садржаја заснива се на смени апострофе (уз персонификацију њеног објекта), радње и рефрена (понављање Христовог имена):

- | | | | |
|---|---|------------------|--------------------------|
| 1. <i>Моје верно срце,</i> | → | апострофа | |
| 2. <i>весели се, певај, буди радосно,</i> | → | радња | |
| 3. <i>твој Исус је ту!</i> | → | рефрен | → ИНТРОСПЕКЦИЈА |
| 4. <i>Склони се туго, бежи ламентацију,</i> | → | апострофа | |
| 5. <i>рећи ћу ти:</i> | → | радња | |
| 6. <i>мој Исус је близу.</i> | → | рефрен | → ПЕРЦЕПЦИЈА ВЕРЕ |

Први ступањ сукцесије:

Перцепција вере \implies *Објава вере* \implies *Директно обраћање Богу*

Музичка концепција осветљава садржај кроз превагу дурског колорита, брз темпо и разигран музички ток, уз претежно силабичан третман текста, док се у оркестрацији нежан звук постиже кроз прочишћену пратњу коју чине виолончело пиколо и басо континуо. Аналогно поступку у коралној фантазији, помен туге и ламентације доноси молско

⁸ Терцина – целина од три стиха.

затамњење (такт 23). Одлазак жалости Бах подвлачи понављањем друге терцине, после чега следи реприза прве фразе и заокружење арије.

Пример 5: Ј. С. Бах, кантата *Бог је толико волео свет*, други став (арија), т. 19–24; молско затамњење при помену туге и ламентације у т. 23

The image displays a musical score for an aria by J.S. Bach. It consists of three systems of music. The first system shows the vocal line starting with the word 'Weg' and the instrumental accompaniment. The second system shows the vocal line with the lyrics 'Jammer, weg Klagen, weg Jammer, weg Klagen, ich' and the instrumental accompaniment. The third system shows the vocal line with the lyrics 'will euch nur sagen: Mein Jesus ist nah, weg' and the instrumental accompaniment. The score includes figured bass notation and a red box highlighting the instrumental texture in the third system.

Од такта 53 се из теме риторнела арије развија фугато у деоницама обоа, виолина и баса континуа, са тоналним планом заснованим на кретању из почетног Еф-дура прво у доминантни тоналитет, затим у молску сферу (а-мол) као вид тоналног затамњења, за којим следи повратак у Еф-дур. Необичност оваквог инструменталног завршетка неизбежно покреће питање мотивације за овакав поступак. Услед обима, трио је у извесној мери самосталан, што означава утицај оперског принципа (самостални инструментални наступи). Да ли је фугато приказ блаженог емотивног стања представљеног у арији која му претходи? Ако се прихвати ова премиса можда се може отићи и корак даље и сам фугато разумети као религиозна визија. Ово тумачење добија потпору и кроз симболику броја три, при чему би

од почетка присутно облигатно соло виолончело симболизовало Христа (назначено у тексту: (...) *твој Исус је ту!* (...) *мој Исус је близу*), док би два додата инструмента била репрезенти до тада „одесутних“ представника Свете Тројице – Оца и Светог Духа.⁹

Пример 6: Ј. С. Бах, кантата *Бог је толико волео свет*, други став (арија), т. 52–58, фугато инструменталне коде

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is for Oboe, the second for Violino, and the third for Cello/Bass. The bottom two staves are for the vocal line, with the lyrics "Je - sus ist da!" written below. The music is in a minor key and common time. The Oboe and Violino parts are active, while the Cello/Bass part has a more rhythmic, repetitive pattern. The vocal line is mostly silent in this system.

⁹ У прилог оваквом посматрању иде и Веркмајстерово тумачење дурског трозвука као симбола Свете Тројице.

Пример 7а: Ј. С. Бах, кантата *Бог је толико волео свет*, други став (арија), т. 13–18, текстуални одломци који сугеришу близину Христа, репрезентованог мелодијом у виолончелу

gläu - bi - ges Her - ze, froh - lo - cke, sing, scher - ze, froh - lo - cke, sing, scher - ze, dein

Je - sus ist da!

... dein Jesus ist da! (... твој Исус је ту!)

Detailed description: This image shows a musical score for a cantata by J.S. Bach. It features a vocal line (soprano) and a cello line. The vocal line has German lyrics. A yellow box highlights a specific passage in the cello line, and a callout box points to it with the text "... dein Jesus ist da! (... твој Исус је ту!)".

Пример 7б: Ј. С. Бах, кантата *Бог је толико волео свет*, други став (арија), т. 22–27, репрезентовање lika Христа звуком басовских инструмената и гласовима као типична појава

Jam - - - mer, weg Kla - - - gen, ich will euch nur sa - - - gen: mein

Je - - - sus ist nah, weg Jam - mer, weg Kla - gen, ich will euch nur sa - gen mein

Je - - - sus ist nah, mein

... mein Jesus ist nah (... мој Исус је близу)

Detailed description: This image shows a musical score for a cantata by J.S. Bach. It features a vocal line (soprano) and a cello line. The vocal line has German lyrics. A yellow box highlights a specific passage in the cello line, and a callout box points to it with the text "... mein Jesus ist nah (... мој Исус је близу)".

Речитатив

Централна нумера арије, басов речитатив, скромних димензија и прокомпоноване форме, у потпуности је утемељен у молској сфери. Аналогно претходној нумери, строфа се дели на две симетричне терцине, док је принцип организације текста сада заснован на негирању и одбрани, после чега следи афирмација. У односу на сопранску арију, басовска нумера твори изразит контраст – регистарски, тонални, дужински и карактерни: колико је претходна нумера била интроспективна, толико је речитатив екстровеертан и фокусиран на спољашњост. Он представља други ступањ сукцесије, објаву вере која наступа после њене спознаје. Субјект сада предочава свету своја уверења, бранећи себе и објект свог верског заноса од невидљивих нападача. И даље се може пратити веза фигуре Христа и басовских звучности.

1. *Нисам дрзак попут Петра,* → **негација**
2. *оно што ме теши и чини ме срећним* → **афирмација → ЕКСТРОВЕРЗИЈА**
3. *јесте да ме Исус није заборавио.*
4. *Он није дошао да суди свету,* → **негација**
5. *не, не, као посредник између Бога и човека хтео је* → **афирмација → ОБЈАВА ВЕРЕ**
6. *да помири грех и кривицу заувек.*

Други ступањ сукцесије:

Перцепција вере ⇒ *Објава вере* ⇒ *Директно обраћање Богу*

Под „Петровом дрскошћу“ вероватно се алудира на легенду по којој је Исус на последњој вечери предсказао да ће га се апостол Петар три пута одрећи пре него што петао закукуриче, на пророчанство које се и испунило услед Петровог страха од освете народа. Овим субјект потврђује снагу и истрајност своје вере.

На тоналном плану фигуру *anabasis* можемо пратити при помену Христових дела (такт 3, де-мол, а-мол; такт 8, де-мол, Ге-дур). Речитатив, као оса симетрије композиције, преломна је тачка у концепцији кантате. Одбрана коју лирски субјект износи први је елемент драме после релативне лиричности и спокоја у претходним два нумера, драме, која ће прогресивно расти до кулминације у последњем ставу. Такође, завршни тоналитет речитатива је увод у тонални успон који ће уследити у следећој нумери где ће достићи највишу тачку кантате, у нумери која је уједно и врхунац сукцесије личног доживљаја вере.

Пример 8: Ј. С. Бах, кантата *Бог је толико волео свет*, трећи став (речитатив), т. 1–10, тонални *anabasis* при помену Христових дела (т. 1–3 – де-мол, а-мол; т. 7–10 – де-мол, Ге-дур)

The image displays three systems of musical notation for a recitative piece. Each system consists of a vocal line and a basso continuo line. The lyrics are written below the vocal line. The basso continuo line includes figured bass notation. The first system shows a progression from *d:t* to *II*, *D6*, *D5*, and *a: VII*. The second system shows *d: D6*. The third system shows *G: D2*, *T6*, *S6*, *VII6*, *K*, *D*, and *T*. The lyrics are: "Ich bin mit Pe-tro nicht ver-messen, was mich getrost und freu-dig macht, daß mich mein Je-sus nicht ver-gessen. Er kam nicht nur, die Welt zu richten, nein, nein, er wollte Sünd und Schuld als Mit-ler zwischen Gott und Mensch vor diesmal schlichten."

Арија (бас), климакс личног

Басова арија конципирана је као троделна *da capo* арија са инструменталним уводом и закључним одсеком, док је у тексту присутна подела на две симетричне терцине, као што је био случај и у претходне две нумере. Садржај се сада артикулише кроз обраћање Богу и реално стање (шта ја чиним, шта си Ти учинио) као антитезу могућностима (шта свет чини, шта Сатана чини), да би се поновним директним обраћањем постигло заокружење.

1. *Ти си био рођен за моје благостање,* → директно обраћање
2. *у ово верујем, у ово се поуздам,* → реално стање, разлози → ПОТВРДА ВЕРЕ
3. *јер си за мене учинио довољно.*
4. *Можда се круг земаљски распукне,* → могућност, опасности
5. *можда ће Сатана говорити против мене,*
6. *ипак те обожавам, мој Спаситељу.* → директно обраћање → БЕЗА СА БОГОМ

Трећи ступањ сукепсије:

<p><i>Перцепција вере</i> ⇒ <i>Објава вере</i> ⇒ <i>Директно обраћање Богу</i></p>
--

У удаљавању од основног тоналитета (прилично стабилног у делу *A* у арији), може се пратити метафоричко удаљавање од стварности и оног што је поуздано, чисто и добро. Бах драму интензивира понављањем искушења са којима ће се лирски субјект суочити укупно три пута: први пут она ће бити изражена узлазним триолским покретом, оштро пунктираним ритмом и досад најснажније израженим мелизматичним третманом текста, (што су карактеристике које ће се успоставити као типичне и за наредне појаве искушења); дугачке нотне вредности на речи *обожавати* (*so bet ich*, такт 40) симболизују истрајност субјектове вере упркос препрекама.

Пример 9: Ј. С. Бах, кантата *Бог је толико волео свет*, четврти став (арија), т. 38–41, дуге нотне вредности на речи *обожавати* (*so bet ich*)

The image displays two systems of musical notation for a vocal aria. The first system shows the vocal line with a long note on the word "so bet'" and the bass line with a long note on the word "ich". The lyrics are: "Sa - tan wi - der spre - - - - - chen, so bet'". The second system shows the vocal line with a long note on the word "ich" and the bass line with a long note on the word "ich". The lyrics are: "ich dich, mein Hei - land". The score includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music features numerous triplets and long notes, particularly on the words "bet'" and "ich".

У следећој појави искушења успоставља се делимичан контраст у односу на претходни ток, у виду таласастог силазног триолског покрета. На крају, при финалном тесту вере, артикулише се изразита фигура *anabasis*, манифестована кроз тонални план (е-мол, Де-дур, фис-мол), где је кулминациони тоналитет репрезент Сатане (такт 55) и уједно тритонусно удаљен од почетног Це-дура. Понављање дела *A* доноси смирење и заокружење.

- | | |
|--|---|
| <p>1. <i>Ти си био рођен за моје благостање,</i> →</p> <p>2. <i>у ово верујем, у ово се поуздам,</i></p> <p>3. <i>јер си за мене учинио довољно.</i></p> | <p>Тонални план: удаљавање од основног тоналитета (метафорички и од стварности и поузданог), већи степен тоналне несталности,</p> |
| <p>4. <i>Можда се круг земаљски распукне,</i> →</p> <p>5. <i>можда ће Сатана говорити против мене,</i></p> <p>6. <i>ипак те обожавам, мој Спаситељу.</i></p> | <p>Тонални план: стабилност (Це-дур) фигура <i>anabasis</i> (кретање по квинтном кругу навише: е-мол, Де-дур, фис-мол); смирење</p> |



Хор (фуга)

Упозорење неверницима, једва назначено у првој нумери, у завршном хорском наступу добија свој пун замах. Последња нумера, која доноси кулминацију дидактичког и догматског принципа, писана је на цитат из *Јеванђеља по Јовану*, а музички је конципирана као фуга са две теме. Текстуални предложак чине три стиха, од којих прва два постављају услов и предочују исход (позитиван, то јест, негативан) који твори антитезу, док последњи, путем помињања Бога (што је аналогно првом стиху кантате), смисаоно заокружује дело.

1. *Ономе ко верује у Њега неће бити осуђено;*

2. *али онај који не верује већ је осуђен;*

ДИДАКТИЧКИ ПРИНЦИП

3. *јер не верује у име јединородног Сина Божијег.*

Нумера се артикулише кроз четири етапе фуге, окарактерисане екстремном густином фактуре, ситним нотним вредностима, мелизмима и фуриозношћу као симболом Страшног суда.

У првој етапи примећује се фигура *anabasis*, која симболично представља уздизање *оних који верују* на небо а манифестована је кроз узлазну реперкусију гласова (бас – тенор – алт – сопран). Опет, *catabasis* друге етапе (то јест, друге експозиције), као репрезент пропасти *онога ко не верује*, симболизован је силазном реперкусијом (сопран – алт – тенор – бас) и затамњењем на тоналном плану (а-мол, де-мол, ге-мол, тактови 16, 20, 24). Наступ баса који отвара последњу, изразито драматичну нумеру, истовремено је и антитеза сопранској коралној мелодији значајно питомијег првог става.

Друга тема фуге (то јест, тема друге етапе) заправо је преузет контрастни субјект прве теме, што се да схватити као сигнал константног присуства опасности од пада у неверу и грех.

Трећа етапа доноси повратак прве теме и симултано излагање текстова првог и другог стиха, чиме се може пратити градијација у оквиру нумере у смислу прогресивног повећања густине излаганог текста и степена преплитања датих идеја (својеврсни

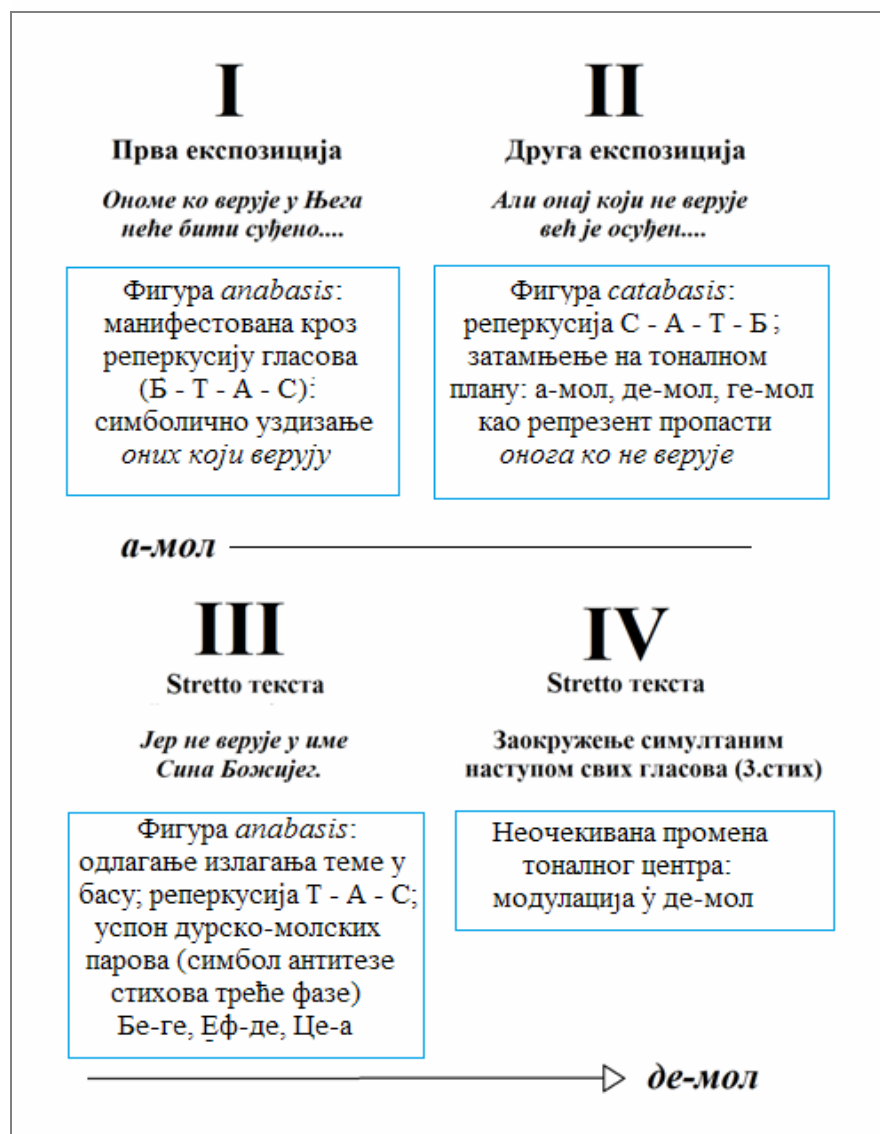
текстуални *stretto*). Ова етапа такође представља почетак обрасца *anabasis* који ће водити успон до помена имена Господњег. Фигура узласка се артикулише на два нивоа. Она се, са једне стране, формира одлагањем излагања теме у басу док се у тексту не достигне субстих *име Сина Божијег* (такт 42), као и реперкусијом тенор – алт – сопран. Са друге стране, *anabasis* се на тоналном плану артикулише успоном дурско-молских тоналитетских парова (који симболизују антитезу стихова *Онај који верује* и *Али онај који не верује*): Бе-ге, Еф-де, Це-а. Крај треће етапе представља врхунац сложености читаве кантате. Долази до кулминације „*stretta* текста“, певањем сва три стиха истовремено (тактови 41–42), а бас напослетку доноси тему у такту 45, и то прву тему која овај пут доноси други стих. Овим поступком је направљен пун круг и синтеза значења (од друге теме као контра-субјекта прве, до прве теме као носиоца текста друге теме).

У финалној, четвртој етапи долази до изненадне промене тоналног центра: уместо очекиваног каденцирања у а-молу, тоналитету који је доминирао читавим ставом, наступа модулација у де-мол, у оквиру кога ће музички ток доћи до коначног смирења. Тиме се кантата тонално заокружује, али се и симболички имплицира изузетност и различитост нивоа постојања Сина Божијег у односу на наше. У овоме се препознаје симптом онога што Ерик Чејф види као суштину барокне потребе за чврстим одвајањем материјалности од означавања, нарочито у лутеранској уметности заснованој на вери, која „као готово ниједна друга, наглашава раскол између овог света и оног који ће доћи – то је основа теологије крста и Лутеровог називања крста ‘Божјим алегоричким делом’“.¹⁰ Последњи стих текста доноси сви гласови, у хомофоној текстури и са сопраном који изнова води мелодију као у првој нумери, чиме се у потпуности заокружује музички ток.

У графикону 3 резимиране су најбитније појаве у последњој нумери. Назначени су начини манифестовања фигура *anabasis* и *catabasis* по етапама фуге, стихови које гласови у том тренутку доноси, као и тонални однос прве и последње етапе.

¹⁰ Eric Chafe, Allegorical Music: The ‘Symbolism’ of Tonal Language in the Bach Canons, *The Journal of Musicology* (Vol. 3, No. 4), autumn 1984, 347.

Графикон 3: Шематски приказ појава фигура *anabasis* и *catabasis* у четири етапе последње нумере кантате *Бог је толико волео свет* Ј. С. Баха



Пример 11: Ј. С. Бах, кантата *Бог је толико волео свет*, пети став (фуга), т. 41–43, кулминација *stretta* текста

Wer an ihn glaubet...
(Ономе ко верује у Њега...)

Wer aber nicht glaubet...(Али онај који не верује...)

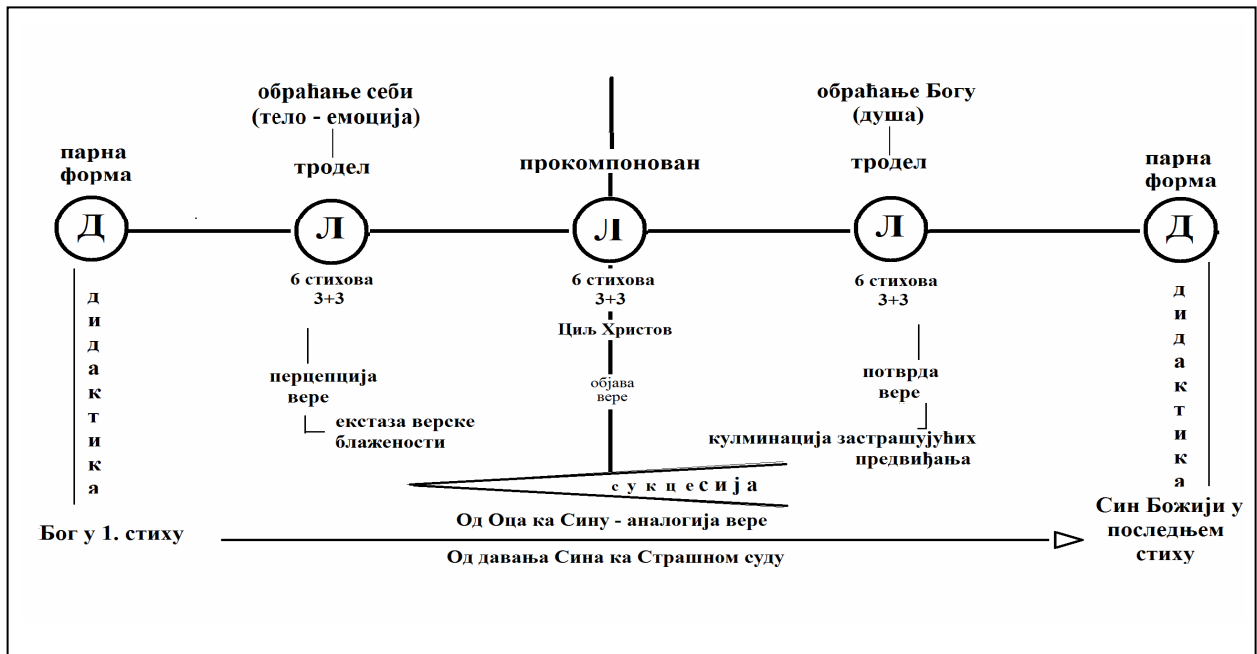
...denn er glaubet nicht an den Namen des eingebornen Sohn...
(...онда он не верује у име јединородног Сина...)

wer an ihn glaubet, der wird nicht ge-richt - -
wer a-ber nicht glau - bet, der ist schon ge rich -
denn er glau - bet nicht an de Namen des ein-ge - bor - - nen Soh - -

Антитезе кантате *Бог је толико волео свет* – догме и личног, проклетства и спасења, дијалога са својом бити и са божанском – разрешавају се кроз принцип симетричности. Њено средиште представља Христову намеру да помири грех и кривицу заувек, што је у потпуности аналогно једном од суштинских постулата лутеранске херменеутике, раније поменутој идеји о Библији као о историји спасења и Божјег плана за човечанство. Кроз именовање Оца у првом стиху (Стари завет) и именовање Сина у последњем (Нови завет), примећују се и знаке другог постулата лутеранске херменеутике, принципа рефлектовања надличне димензије вере у вернику самом, односно, аналогиче вере. Може се, даље, закључити да сама формална, христоцентрична организација указује на уписаност крста у саму срж кантате: док хоризонталну раван чини развој појединца и његовог доживљаја вере,

еволвирање од тела до душе, егзалтираних или стравичних визија, од догме до хронолошког протока (покрет од Старог завета ка Новом, од Божјег давања Сина до Страшног суда) дотле као непомерљива, вечна и недодирљива вертикала, раван око које се све обрће, стоји Христос, као средиште, покретач и извор коначне трансценденције.

Графикон 4: Резиме најбитнијих карактеристика и шематски приказ уписаности крста у кантати *Бог је толико волео свет* Ј. С. Баха



Литература

Bukofzer, Manfred T., Allegory in Baroque Music, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* (Vol. 3, No. 1/2), 1939/1940, 1–21.

Smend, Friedrich, *J. S. Bach bei seinem Namen gerufen*, Kassel, Bärenreiter, 1950,

Schulenberg, David, Musical Allegory' Reconsidered: Representation and Imagination in the Baroque, *The Journal of Musicology* (Vol. 13, No. 2), 1995, 203–239.

Chafe, Eric, Allegorical Music: The 'Symbolism' of Tonal Language in the Bach Canons, *The Journal of Musicology* (Vol. 3, No. 4), autumn 1984, 340–362.

Chafe, Eric, *Tonal Allegory in the Vocal Music of J. S. Bach*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1991.

Наталија Станковић

Идеја трансформације лика Армиде на примеру мадригала *Иди, сурови, иди (Vattene pur, crudel)* Клаудија Монтевердија*

Сажетак: Топос лепе чаробнице која се претвара у наказну вештицу био је веома заступљен у ренесансном италијанском епу.¹ У свом делу *Ослобођени Јерусалим* Торквато Тасо одступа од дотадашње традиције, представљајући кроз лик чаробнице Армиде другачију трансформацију унутрашње, психолошке природе. Клаудио Монтеверди у свом мадригалу *Иди, сурови, иди (Vattene pur, crudel)* користи управо стихове који описују тренутак промене Армидиног бића. У раду су анализирана језичка средства којима је приказана трансформација, а потом је испитано да ли и на који начин Монтеверди у музичком току подржава Тасово другачије виђење лика чаробнице.

Кључне речи: мадригал, Клаудио Монтеверди, Торквато Тасо, Ослобођени Јерусалим, Армида.

Мадригал *Vattene pur, crudel* из Треће књиге петогласних мадригала (*Il terzo libro de madrigali a cinque voci*, 1592) Клаудија Монтевердија (Claudio Monteverdi, 1567–1643) написан је на стихове из педесетдевете, шездесете и шездесеттреће строфе шеснаестог певања епа *Ослобођени Јерусалим (La Gerusalemme liberate*, 1581) Торквата Таса (Torquato Tasso, 1544–1595). У овом певању, приказујући лик Армиде, Тасо напушта дотадашњу традицију уобличавања прелепе, али подмукле заводнице, чија се лепота претвара у „наказност“ која у основи открива обмањујући и зачаравајући утицај једне вештице. Претходно, у четвртог певању, начин описивања Армидине појаве само донекле је у складу с традицијом петраркистичке песничке праксе. Тасо описује њене златне увојке, који стварају слику чедности. Међутим, они су у служби обмане, што је и описано у следећим стиховима – *под плавом косом и нежним изгледом крије се лукаво расуђивање и мушко срце*. Исту улогу има и њен спуштен, наизглед стидљив поглед. Такође, специфичан је опис Армидиних груди, које, делимично прекривене хаљином, стварају амбигвитет – са једне стране, представљају невиност, а, са друге, имају директну функцију завођења. Армида је свесна раздорне моћи своје лепоте и зато покушава да је употреби како би спречила хришћане у крсташком походу. Међутим, у шеснаестом певању, после одлуке лепог и

* Рад је рађен под менторством др Милене Медић, на наставном предмету *анализа вокалне музике*.

¹ Melinda J. Gough, Tasso's Enchantress, Tasso's Captive Woman, *Renaissance Quarterly* (Vol. 54, No. 2), 2001, 525.

часног крсташког ратника, Риналда, у ког се заљубила, да напусти њен зачаран врт у којем је био заточен, Армида се не трансформише у вештицу.

Слика 1: Ђовани Батиста Тјеполо (Giovanni Battista Tiepolo, 1696–1770), *Риналдо напушта Армиду* (1742–5)



Напротив, она Риналду упућује молбу да је поведе са собом и да постане његова *слушкиња (ancilla)*.² Отуда њене касније изјаве љубави Риналду, уобичајено тумачене као обмана, у датом контексту ипак имају искрен тон. С тим у вези, треба имати у виду да је

² Њену молбу треба посматрати у вези са каснијим одласком Риналда из врта када она не бива претворена у ружну вештицу, Ерминијиним гестом превијања Танкредијевих рана сопственом косом, као и Армидиним преласком у хришћанство на крају епа. Исто, 524.

Тасо сматрао да поезија која користи ружно као део алегорије, упркос својој дидактичкој функцији, губи реторичку моћ, јер опис ружних ствари има, по његовом мишљењу, краткотрајан одјек у човековом уму, за разлику од описа лепог.³ Заобилажење мотива заводнице која се претвара у вештицу Тасо компензује морално исправним тумачењем топоса заробљене паганке. Заробљена жена са заносном косом у старијим текстовима имала је значење мудрости. Скраћивање косе метафорички је представљало прилагођавање паганских текстова за хришћанске потребе.⁴ У *Ослобођеном Јерусалиму*, поступак се разликује утолико што Армида предлаже да сама себи одсече косу и тако и симболично трансформише себе из чаробнице у ропкињу. У раду су, најпре, испитана језичка средства којима се Тасо служи у представљању Армидиног преображаја, а затим да ли је и на који начин Монтеверди музичким током подржао нову идеју трансформације.

Карактеристичан за ренесансну италијанску епску поезију, метрички облик строфа јесте *ottava rima stanza*, с осам стихова у ендекасилаби и римованим обрасцем *abababcc*. Унутар строфа, преузетих у мадригалу, заступљено је паратактичко низање четири двостиха, од којих су једино трећи и четврти повезани независним везником „и“. Већина двостиха укључује песничку технику опкорачења стихова, а у вези с тим, у првом двостиху прве строфе, јавља се и каденца, односно, завршетак синтаксичке јединице унутар стиха.

Надаље, прва и друга строфа повезане су на основу односа субординације између последња два стиха прве строфе и прва два стиха наредне строфе, који се може тако дефинисати услед постојања везника „ако (се)“ на почетку првог двостиха друге строфе. У Тасовом епу, трећа строфа се хронолошки не налази после прве две строфе коришћене у мадригалу. Њој претходе још две строфе, у којима су приказани Риналдова унутрашња борба док посматра онесвешћену Армиду и његов одлазак. Ипак, недостатак ове две строфе не ремети смисаони ток у Монтевердијевом мадригалском циклусу, односно, прелазак из друге у трећу строфу. Док су у првој строфи доминантни бес и жеља за осветом, трећом строфом доминирају огорченост и меланхолични тон. Армида је у првој строфи свирепа, разјарена, скоро махнита и, као таква, стоји у конфликтном односу с Армидом из треће строфе, која је очајна, безнадежна, скоро беспомоћна.

³ Исто, 532.

⁴ Исто, 526.

Ову амбивалентност Армидиних осећања најављује већ пети стих прве строфе *Мучен бићеш колико волах те (Tanto t'agiterò, quanto t'amai)*, у коме је коришћена стилска фигура поређења. Сличност појмова који се пореде, карактеристична за ову стилску фигуру, у датом примеру се препознаје у једнакој количини љубави и мржње (*tanto – quanto*). Истовремено, супротни глаголи *волети* и *мучити* чине антитезу, која ремети једнострано тумачење ове строфе. Армидина тврдња (иако у прошлом времену) сугерише нам да постоји могућност да још увек воли Риналда. Таква тврдња није антитетична само у односу на глагол *мучити*, већ и односу на целу строфу, натопљену мржњом и бесом.

Амбиваленција која је наговештена у Армидиним осећањима биће потврђена у трећој строфи, у њеном потпуно другачијем тону. Осећање јарости је ишчезло и могуће га је приметити само у назнаци (она назива Риналда издајником). Армидина жалост изражена је дуж три сукцесивна реторичка питања.⁵ Кроз њих је могуће уочити слабост и њену зависност од Риналда: без њега њен живот је у *опасности (in forse)* и потребна јој је његова *помоћ (aiuto)*. Ипак, пресудан тренутак чини треће реторичко питање које почиње изјавом *А ипак га волим још (E io pur anco l'amo)*. Таква изјава добија тежину управо зато што говори о постојању Армидине љубави, упркос томе што ју је Риналдо напустио. Значај признања љубави се још више увећава када се упореди са првих дванаест стихова мадригала. Количина и тежина изговорених речи стоје у обрнуто пропорционалном односу: изјава љубави, изговорена у само пола стиха, има моћ да поништи сва негативна осећања изнесена у првих дванаест стихова.

Друга строфа је специфична по томе што има улогу споне између прве и треће строфе. Прва четири стиха су наставак Армидиног обраћања Риналду, започетог у првој строфи, а друга четири стиха чине опис њеног стања речима дистанцираног епског наратора, који се наставља и у прва два стиха треће строфе. На овај начин, границе између строфа донекле су ублажене. Док прва и трећа строфа излажу, као што је наведено, опречна Армидина осећања и расположења, друга строфа представља прелаз из једног осећања у друго који је подржан говором наратора. Посредујући нараторов опис Армидиног физичког

⁵ *Да ли је отишао, рече она, и да ли ме је без сажалења оставио овде, мој живот у опасности? Није ли могао остати још трен, понудити ми помоћ када ми је најпотребнија, издајник! А ипак га волим још, и, без освете, седим плачући на овој обали?*

стања заправо је опис физиолошких промена у њеном организму, које су, како се открива, последица њеног претходног афективног говора.

Може се закључити да је централна тема у Монтевердијевом рекреираном поетском трајекторију Армидина емоционална реакција на Риналдову отчараност и одлазак из чаробног врта. Прескочивши шездесетпрву и шездесетдругу строфу, те изостављајући физичку присутност Риналда, Монтеверди се усредредио на непосредност психо-физичког стања Армиде, остварену кроз њен субјективан и нараторов објективан говор.

Монтевердијев мадригалски циклус се, у музичком стилском смислу, може дефинисати као хибрид настао интеракцијом инхерентних мотетски полифоних одлика мадригала и одлика такозваних светлијих жанрова: 1. канцонете, уколико узмемо у обзир брз, живахан ритам у равномерним четвртинама и осминама или синкопама, измењивање хомофоних група гласова или, пак, брзе имитације с кратким мотивом; 2. виланеле, у погледу текстуалне редукције петогласа на два мелодијска гласа у паралелном кретању терци или сексти и независнијег басовског гласа (на пример, прва два стиха у првом делу, као и у тактовима 41–45, представљена су само трио-текстуром); 3. афективног мадригала испуњеног експресивним мелодијским хроматизмом уз употребу музике фикте (акциденталних тонова), експресивним дисонантним задржицама и дугим ритмичким трајањима (друга строфа/део и крај треће строфе/дела). Али поврх свега, од почетка до краја, Армидино (и нараторово) казивање обликовано је помоћу индивидуализираних монотонских мелодија (у солу или имитацији) и хорске рецитационе хомофоније, карактеристичних за херојски декламаторни стил ренесансне епске праксе.

Монтеверди користи Тасове три строфе да заснује троделност музичке форме (на начин *prima*, *seconda* и *terza parte*). У првом делу, музика прати смисаону и синтаксичку путању поетског текста, уз изражену идеју сталног повезивања. Постигнута је модална заокруженост целог првог дела, написаног у кантусу дурусу (*cantus durus*), са завршетком на конфиналису *a* (модуса протуса или дорског модуса). При повезивању прве слике са другом и друге са трећом могу се уочити веома пропустљиве границе између засебних слика. Паратактично низање самосталних песничких слика композитор, другим речима, ублажава средством контрапунктског уланчавања двостиха и помоћу каденци које нису дате у свом најизразитијем облику, а понекад су и изостављене. Такав поступак може се уочити у

такту 14, када горња три гласа творе каденцу перегрину на *ce* (3 у 1), док тенор започиње излагање трећег стиха. Исти поступак примењен је у такту 23, када најнижи и горња два гласа спроводе каденцу на финалису *de*, док је тенор још у претходном такту почињао да излаже пети стих. Монтеверди поштује и текстуалну каденцу у другом стиху, тако што речима *Vattene, iniquo, omai* (такт 11) додељује нови мотив који се имитативно третира.

Као средство повезивања употребљен је и такозвани мултитематски контрапункт, почевши од такт 23 у првом делу, где у тенору звучи пети стих, а истовремено у алту започиње шести стих. Пети стих се имитира у још два гласа, док је излагање шестог стиха додељено само алту, а потом се јавља обрнути поступак – пети стих је додељен само тенору, а шести стих се излаже и имитира у трио-текстури горњих гласова. Оваква смена у излагању стихова траје до такта 37, а после тога излаже се само шести стих, како би се постепено припремио почетак седмог стиха. Мултитематски контрапункт се овде открива пре свега као семантичко средство, јер је помоћу контрапунктског односа две мелодијско-ритмичко-текстуалне фразе подржана стилска фигура поређења количине мржње и љубави Армиде према Риналду (пример 1). Чврста заокруженост петог и шестог стиха произилази из још једног поступка, који подразумева каденцијалне завршетке у тактовима 23, 30, 34 и 38 – *de-a-a-de* (завршеци на *de*-финалису и *a*-конфиналису). Антитеза је, са друге стране, подвучена контрастом текстуре – појединачан глас наспрам трио-текстуре.

Шести и седми стих су такође уланчани, али, за разлику од претходних уланчавања, шести стих нема каденцу на крају. Разлог за то може бити присуство независног везника „и“ у седмом стиху, који се није јављао раније, а овде као да наглашава већу тежњу ка повезаности две независне песничке слике. Каденца једнако недостаје и на крају седмог стиха, у тренутку када се уланчава са осмим (такт 44). На овај начин, непрекинут ток између шестог и седмог, и, пре свега, седмог и осмог стиха подражава набрајање Риналдових препрека, па је тако целина коју чине седми и осми стих подељена на три дела, односно три задатка које Армида набраја: Риналдо мора најпре да *преживи море* (*esca del mar*), затим да *побегне од стена и таласа* (*schivi li scogli e l'onde*) и, најзад, да *стигне на бојно поље* (*a la pugna arrivi*). Сваки део карактерише дистинктивна ритмичко-мелодијска фраза, која се другачије контрапунктски третира.

која укључује премештање акцента са есенцијалног тона *xa* на нови есенцијални тон, *бе*, подвлачи пораст туге и бола пре него што Армида падне у несвест.

Трећи део мадригала (*terza parte*), као и други, садржи јасније каденце од првог дела, али се принцип уланчавања појављује у већој мери него што је био случај са другим делом. У третману прва два стиха, као и у првом делу, јавља се мултитематски контрапункт, којим Монтеверди истиче скоро истовременост два збивања – Армида се *буди* и истог тренутка *види* (*sé tornò* и *mirar*). У наставку, мултитематски контрапункт прераста у рецитациони хомофони закључак на *це*. Гласови се постепено укључују приказујући Армидино једнако постепено освешћивање и све јасније спознање да ју је Риналдо напустио. Трећи и четврти стих су дубоко уланчани и два пута се понављају, при чему се текстура усложњава. Сопрану, који излаже трећи стих усецајући се својом мелодијом у подлогу завршних лежећих тонова каденце из претходног одсека, прикључују се *quinto* и *alto* с имитацијом, да би приликом другог понављања ових стихова (трећи и четврти) свих пет гласова било присутно у хомофонији. Последња четири стиха раздвојена су после другог само кратком каденцом у такту 47 на тону *еф*, док је финална каденца на финалису *де*. Монтеверди је користио финалне каденце да дочара Армидину трансформацију – први и други део мадригала, који се везују за њено осветничко расположење, завршавају се на конфиналису *а*, а трећи део, као признање љубави и туговање, на финалису *де*.

Кроз цео мадригалски циклус Монтеверди помоћу икониких или афективних мадригалистичких конвенција наглашава поједине кључне речи из поетског предлошка. У првом делу, мадригализам се појављује у другом такту и реч је о узлазном скоку сексте (a^1 - $еф^2$) у деоници сопрана на реч *crudel* (*окрутни*). Исти такав скок (a^1 - $еф^2$) присутан је у другом делу мадригала (тактови 13–18), на речи *Армида*, најпре у деоници тенора, а затим у деоници квинта. На овај начин се наглашава особина округлости коју Армида приписује Риналду, али која је својствена и њој као чаробници, на шта упућује тврд сугласник „р“ као звучни елемент који дели њено лично име и употребљени епитет (пример 2). Кратак узлазни мелодијски низ, који следи помен Армидиног имена, насумично се јавља у свим гласовима (тактови 16–19) на речи *chiamerai* (*дозиваћеш*), осликавајући тако изјаву Армиде да ће Риналдо непрестано дозивати њено име.

У тактовима 11 и 12, у првом делу мадригала, Монтеверди уводи узлазни мелодијски низ на реч *vattene (иду)*, транспонован за терцу и квинту навише, да означи Риналдов одлазак из зачараног врта и његову све већу удаљеност. Карактеристичне су још и силазне, мелизматичне мелодијске линије које и визуелно дочаравају реч *l'onde (таласи)*.

Почетак четвртог стиха у другом делу (*ne gli ultimi singulti/до последњег јецаја*) представљен је хомофоном текстуром, силазним мелодијским низом и синкопираним ритмом, који сугеришу издахе и јецаје.

Следи видна промена у музичком току. Обраћање наратора карактеришу дуге нотне вредности, које преовлађују до краја другог дела. Такође, лако је уочљив експресивни хроматизам, који, уз непрестано силазно кретање имитативних гласова од највиших до најнижих, живописно дочарава Армидину клонулост и пад, како у физичком (телесном), тако и у афективном смислу, односно, слабљење набоја њеног беса, које стоји сасвим насупрот претходној демонстрацији гнева и моћи. У даљем току, хроматизам није толико изражен, али је задржана тенденција непрекидног силазног кретања (у тактовима 62–68, силазно кретање од $e\phi^2$ до e^1); чак и када се мелодија успне, то је остварено са циљем поновног силаска.

На почетку треће строфе/дела мадригалског циклуса и даље траје казивање наратора, али оно у музичком погледу није представљено на исти начин као у другом делу. Ритмичке вредности поново су краће, што је својствено Армидином епском монотонском говору с почетка, па се стиче утисак Армидиног освешћивања, иако још увек није проговорила. Усложњавање текстуре од трећег и четвртог стиха тежи да дочара питање које Армида, испрва тихо и у неверици, поставља себи и које затим све јаче одзвања у њој, сразмерно порасту интензитета њеног бола. Као контраст томе, пети стих почиње монотонском мелодијском линијом у тенору, те сопрану и алту, где се евоцира Армидин иницијални глас из првог дела, а унисоно излагање, насупрот лежећим тоновима у осталим гласовима, осликава и њену усамљеност.

Пример 2: К. Монтеверди, мадригал *Vattene pur, crudel*, повезаност речи *crudel* и *Armida* ИСТИМ МОТИВОМ

Први део, други такт

Prima parte
(Allegro moderato)

Canto

f Vat - - - - te- ne pur cru - del

Други део, тринаести/четрнаести такт

f Per no-m Ar -- mi --- da chia-me

У строфама које претходе овој, Армида почиње да се трансформише, преклињући Риналда да је поведе са собом као слушкињу. Тренуци који следе и који су приказани у мадригалу специфични су по томе што у себи садрже оба аспекта њене личности. Љутита реакција на напуштање осветљава Армиду-чаробницу, док њена сломљеност у другој и трећој строфи открива Армиду-слушкињу. У том моменту, уместо ишчезавања њене лепоте унакажавањем физичке спољашњости, бесом који јењава приказана је унутрашња, психичка промена, односно нестанак аспекта чаробнице из њеног менталног склопа. Одабравши управо овај сегмент *Ослобођеног Јерусалима* и користећи афективни стил канцонета-матригала за приказивање, у овом случају, психичке трансформације, Монтеверди доследно подржава Тасову идеју трансформације Армидиног бића.

Литература

Gough, Melinda J., Tasso's Enchantress, Tasso's Captive Woman, *Renaissance Quarterly* (Vol. 54, No. 2), 2001, 523–552.

Двогласна инвенција

Христина Младеновић*

The first system of the piece consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in the key of B-flat major (two flats) and common time (C). The music begins with a whole rest in the bass staff and a quarter rest in the treble staff. The melody in the treble staff starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4-B4, and continues with a series of eighth and sixteenth notes. The bass staff enters in the second measure with a quarter note G3, followed by eighth notes A3-B3, and continues with a series of eighth and sixteenth notes.

The second system of the piece consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in the key of B-flat major (two flats) and common time (C). The music begins with a quarter note G4 in the treble staff and a quarter note G3 in the bass staff. The melody in the treble staff continues with eighth notes A4-B4, and the bass staff continues with eighth notes A3-B3. The system ends with a quarter rest in the treble staff and a quarter note G3 in the bass staff.

The third system of the piece consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in the key of B-flat major (two flats) and common time (C). The music begins with a quarter note G4 in the treble staff and a quarter note G3 in the bass staff. The melody in the treble staff continues with eighth notes A4-B4, and the bass staff continues with eighth notes A3-B3. The system ends with a quarter note G4 in the treble staff and a quarter note G3 in the bass staff.

The fourth system of the piece consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in the key of B-flat major (two flats) and common time (C). The music begins with a quarter note G4 in the treble staff and a quarter note G3 in the bass staff. The melody in the treble staff continues with eighth notes A4-B4, and the bass staff continues with eighth notes A3-B3. The system ends with a quarter note G4 in the treble staff and a quarter note G3 in the bass staff.

* Двогласна инвенција је рађена под менторством др Зорана Божанића из наставног предмета *контрапункт*.

13 *tr*

Musical score for measures 13-15. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The music is written for piano in a grand staff. Measure 13 features a triplet of eighth notes in the right hand and a corresponding eighth-note accompaniment in the left hand. Measure 14 continues with similar rhythmic patterns. Measure 15 includes a trill (tr) over a note in the right hand. The piece concludes with a double bar line.

16

Musical score for measures 16-18. The key signature remains two flats. Measure 16 shows a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes in the right hand. Measure 17 continues with similar sixteenth-note passages. Measure 18 features a melodic line in the right hand and a steady accompaniment in the left hand. The piece concludes with a double bar line.

19

Musical score for measures 19-21. The key signature is two flats. Measure 19 has a melodic line in the right hand with a slur. Measure 20 features a trill (tr) over a note in the right hand. Measure 21 continues with a melodic line in the right hand and a steady accompaniment in the left hand. The piece concludes with a double bar line.

22

Musical score for measures 22-24. The key signature is two flats. Measure 22 has a melodic line in the right hand with a slur. Measure 23 continues with a melodic line in the right hand and a steady accompaniment in the left hand. Measure 24 features a melodic line in the right hand and a steady accompaniment in the left hand. The piece concludes with a double bar line.

Двогласна инвенција

Алекса Лончар*

Measures 1-4 of the piece. The music is in 4/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a harmonic accompaniment with slurs.

Measures 5-8. The right hand continues the melodic development with slurs and accents. The left hand maintains the accompaniment pattern.

Measures 9-12. The right hand shows more complex rhythmic patterns with slurs and accents. The left hand accompaniment remains consistent.

Measures 13-16. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment continues.

Measures 17-20. The right hand concludes the piece with a melodic line featuring slurs and accents. The left hand accompaniment ends with a final chord.

* Двогласна инвенција је рађена под менторством мр Предрага Репанића из наставног предмета контрапункт.

21

Musical score for measures 21-24. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Measure 21 starts with a treble clef and a bass clef. The melody in the treble clef begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4-B4, C5, and D5. A dynamic marking of *v* (accent) is placed above the first note of measure 22. The bass line consists of eighth notes: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2.

25

Musical score for measures 25-28. The melody continues with quarter notes D5, C5, B4, A4, G4, F4, E4, and D4. The bass line continues with eighth notes: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1.

29

Musical score for measures 29-32. The melody features a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. The bass line continues with eighth notes: G1, F1, E1, D1, C1, B0, A0, G0.

33

Musical score for measures 33-36. The melody includes a triplet of eighth notes: G4, A4, B4. A dynamic marking of *v* is above the first note of measure 34. The piece concludes with a fermata over a half note G4. The bass line continues with eighth notes: G0, F0, E0, D0, C0, B-1, A-1, G-1. Performance markings include *rit.* (ritardando) above measure 34 and *a tempo* below measure 36.

37

Musical score for measures 37-40. The melody begins with a triplet of eighth notes: G4, A4, B4, followed by quarter notes C5, B4, A4, G4. A dynamic marking of *v* is above the first note of measure 37. The bass line consists of quarter notes: G2, F2, E2, D2. Performance markings include *rit.* (ritardando) above measure 37. The piece ends with a double bar line.

Трогласна fuga

Александар Поповић*

Adagio

Measures 1-4 of the fugue. The piece is in 3/4 time and B-flat major. The right hand begins with a melodic line, while the left hand remains silent.

Measures 5-7. The right hand continues its melodic line, and the left hand enters with a bass line.

Measures 8-10. The right hand features a melodic phrase with a repeat sign, and the left hand provides harmonic support.

Measures 11-13. The right hand continues with a melodic line, and the left hand maintains a steady bass line.

Measures 14-16. The right hand concludes with a melodic phrase, and the left hand provides a final bass line.

* Трогласна fuga је рађена под менторством Владимира Тошића из наставног предмета *контрапункт*.

17

Musical notation for measures 17-19. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one flat (B-flat). Measure 17 features a treble staff with eighth-note chords and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. Measure 18 shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a dotted quarter note followed by eighth notes. Measure 19 continues the treble staff melody and the bass staff accompaniment.

20

Musical notation for measures 20-22. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one flat (B-flat). Measure 20 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a dotted quarter note followed by eighth notes. Measure 21 shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a dotted quarter note followed by eighth notes. Measure 22 continues the treble staff melody and the bass staff accompaniment.

23

Musical notation for measures 23-25. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one flat (B-flat). Measure 23 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a dotted quarter note followed by eighth notes. Measure 24 shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a dotted quarter note followed by eighth notes. Measure 25 continues the treble staff melody and the bass staff accompaniment.

26

Musical notation for measures 26-28. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one flat (B-flat). Measure 26 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a dotted quarter note followed by eighth notes. Measure 27 shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a dotted quarter note followed by eighth notes. Measure 28 continues the treble staff melody and the bass staff accompaniment.

29

Musical notation for measures 29-31. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one flat (B-flat). Measure 29 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a dotted quarter note followed by eighth notes. Measure 30 shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a dotted quarter note followed by eighth notes. Measure 31 continues the treble staff melody and the bass staff accompaniment.