

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. 2/2018, ЕЛЕКТРОНСКО ИЗДАЊЕ

*Зборник радова студената одсека за музичку теорију*

*Главни и одговорни уредник*

др Гордана Каран

*Уредник издања*

мр Марко Алексић

*Рецензенти*

мр Гарун Малаев, др Срђан Тепарић

*Издавач*

Факултет музичке уметности

*За издавача*

мр Љиљана Несторовска, декан Факултета музичке уметности

ISBN

978-86-81340-04-2

Београд, 2018.

ЗБОРНИК РАДОВА СТУДЕНАТА  
ОДСЕКА ЗА МУЗИЧКУ ТЕОРИЈУ

св. 2/2018.

## САДРЖАЈ

УВОДНА РЕЧ .....	5
<b>Христина Младеновић</b> Фактори интеграције музичког тока у виолинском концерту К 219 у А-дуру Волфганга Амадеуса Моцарта .....	7
<b>Милица Кућеровић</b> Концепција тоналног плана као основа за изградњу музичког тока у клавирској сонати Д 845 у а-молу Франца Шуберта .....	21
<b>Неда Николић</b> Тонални план као основа концепције вишеставачног циклуса у клавирској сонати Д 894 у Ге-дуру Франца Шуберта .....	39
<b>Алекса Лончар</b> Реализација „дводимензионалног“ концепта форме у симфонијској поеми <i>Тил Ојленипигел</i> Рихарда Штрауса .....	51
<b>Весна Ђуновић</b> Примена еволутивног и архитектонског принципа у <i>Камерној музици</i> број 5, опус 36 број 4 Паула Хиндемита .....	64
<b>Милана Чпајак</b> Начини испољавања модалности на примеру соло песама <i>Липиће је жалосно шумело, Молитва</i> и <i>Ноћ</i> Модеста Мусоргског .....	74
<b>Јована Дамњановић</b> Одлике хармонског стила Франца Листа на примеру клавирског комада <i>Sunt lacrymae rerum</i> .....	88
<b>Тијана Вукосављевић</b> Ефекат контраста тоналних површина у <i>Четвртој симфонији</i> Густава Малера .....	104
<b>Марина Шапоњић</b> Двогласна инвенција .....	124
<b>Милан Матић</b> Двогласна инвенција .....	126

## УВОДНА РЕЧ

Зборник радова студената одсека за музичку теорију који носи ознаку СВ. 2/2018 је друго објављено електронско издање Зборника студентских радова и укупно четврта публикација ове врсте, имајући у виду штампане Зборнике радова студената из 2002. и 2003. године. Сачињавају га теоријско-аналитички радови студената основних и мастер академских студија студијског програма Музичке теорије, написани у оквиру наставних предмета Анализа музичких облика и Хармонија са хармонском анализом, као и два писана рада настала у оквиру наставног предмета Контрапункт. Ови радови представљени су на Годишњем сусрету студената музичке теорије, одржаном 25. марта 2017. године на Факултету музичке уметности у Београду.

Рад Христине Младеновић *Фактори интеграције музичког тока у виолинском концерту К 219 у А-дуру Волфганга Амадеуса Моцарта* кроз традиционалну хармонску и формалну анализу, али и методу златног пресека, испитује и утврђује елементе тоналног, тематског и структурног плана као факторе интеграције у овом Моцартовом делу. Радови Милице Кућеровић *Концепција тоналног плана као основа за изградњу музичког тока у клавирској сонати Д 845 у а-молу Франца Шуберта* и Неде Николић *Тонални план као основа концепције вишеставачног циклуса у клавирској сонати Д 894 у Ге-дуру Франца Шуберта* из угла анализе музичких облика расветљавају улогу тоналног плана у изградњи сонатног циклуса у два клавирским сонатама овог композитора, у првом раду кроз хармонску отвореност, контрасте заокружених одсека и плагалност, односно, у другом раду кроз специфично организован систем дијатонског и хроматског терцног сродства између тоналитета. Такође настали у оквиру предмета Анализа музичких облика, радови Алексе Лончара *Реализација „дводимензионалног“ концепта форме у симфонијској поеми Тил Ојленшпигел Рихарда Штрауса* и Весне Ђуновић *Примена еволутивног и архитектонског принципа у Камерној музици број 5, опус 36 број 4 Паула Хиндемита* пружају увид у сагледавање партикуларног испољавања и интегрисаног садејства, с једне стране, два формална обрасца и, с друге стране, два основна принципа изградње музичког тока, у ремек-делима уметничке музике краја деветнаестог, односно, почетка двадесетог века. У радовима Јоване Дамњановић *Одлике хармонског стила Франца*

*Листа на примеру клавирског комада Sunt lacrymae rerum* и Милане Чпајак *Начини испољавања модалности на примеру соло песама Лишће* је жалосно шумело, *Молитва и Ноћ Модеста Мусоргског*, кроз традиционалан хармонско-аналитички приступ, дат је значајан увид у све специфичности хармонских језика анализираних дела европског и руског националног романтизма. Такође, кроз анализу еволутивног принципа у развоју основног тоналитета, рад Тијане Вукосављевић из области хармоније са хармонском анализом са мастер студија, под називом *Ефекат контраста тоналних површина у Четвртој симфонији Густава Малера*, разоткрива начине функционисања тоналитетских контраста у овом делу. Ментори студената чији су радови објављени у овом Зборнику су мр Милана Стојадиновић-Милић, мр Милош Заткалик, др Јелена Михајловић-Марковић, др Ивана Вуксановић и др ум. Иван Бркљачић.

Зборник укључује и два писана рада из области полифоније, настала као део захтева за израдом полифоног облика на задату тему, у оквиру наставног предмета *Контрапункт*. У питању су двогласне инвенције Марине Шапоњић и Милана Матића, рађене под менторством мр Предрага Репанића.

Скрећемо пажњу читаоцу да су, услед вишедеценијске традиције схематског обележавања у оквиру теоријско-аналитичког система у области музичких облика, делови облика, одсеци, рефрени, теме и мотиви писани латиничним писмом.

Као подстицај снажењу и даљем развоју теоријско-аналитичке, научне, али и креативне мисли својих студената, Катедра за музичку теорију је са великим задовољством реализовала ову публикацију, у жељи да и убудуће објављује најбоље семинарске и писане радове студената студијског програма *Музичке теорије*.

Уредник издања

Христина Младеновић

## Фактори интеграције музичког тока у виолинском концерту К 219 у А-дуру Волфганга Амадеуса Моцарта\*

**Сажетак:** У овом раду анализирано је дејство кохезионних сила у музичком току виолинског концерта К 219 у А-дуру Волфганга Амадеуса Моцарта. Традиционалном хармонском и формалном анализом, као и методом златног пресека, дело је сагледано из аспекта активности музичких компонената и планова. Комплексна и неуобичајена структура финалног става циклуса нужно покреће преиспитивање међусобних односа ставова, питања баланса/дисбаланса и пропорција у циклусу, па тиме посредно и питања интерпретације и перцепције дела. Циљ рада је да се утврди који параметри (и планови) и на који начин делују као интегративни фактори у композицији.

**Кључне речи:** Моцарт, сонатни циклус, фактори интеграције, интерполација, златни пресек.

Концерт за виолину и оркестар К 219 у А-дуру Волфганга Амадеуса Моцарта (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756–1791) настао је 1775. године у Салцбургу и, у складу са традиционалним одликама концертног жанра, садржи три става чији је распоред темпа брз - лаган - брз (*Allegro aperto - Adagio - Tempo di Menuetto*). Међутим, Моцарт је 1776. године компоновао алтернативни други став *Adagio* у Е-дуру (К 261)<sup>1</sup> за овај концерт, који ће у овом раду бити коришћен као контролни став у испитивању интегративних фактора музичког тока. Дело ће бити анализирано најпре увидом у тонални, тематски и структурни план композиције, а затим из визуре теорије златног пресека. У оквиру музичких планова, посебно ће бити праћене пропорције, симетрије и интерполације.

Овај концерт се у литератури често наводи са придевом „турски”, иако „Моцартов *alla turca* нема „оригинал” – то је симулација, копија копије, будући да су се његови узорци налазили у делима других европских композитора (пре свега Глука) и турске музике, односно јањичарских војних музика, мехтерана које су, после

---

\* Рад је реализован под менторством др Иване Вуксановић, у оквиру наставног предмета Анализа музичких облика, на трећој години основних академских студија, академске 2016/2017. године.

<sup>1</sup> Овај податак познат је из писма Леополда Моцарта (Leopold Mozart, 1719–1787) сину, написаног 9. октобра 1777. године. Нема сазнања да ли је икада издата партитура у којој је други став замењен алтернативним. Повод за настанак новог другог става, како наводи Леополд Моцарт у свом писму, дао је виолиниста Гаetano Брунети (Gaetano Brunetti, 1744–1798), прва виолина и солиста Салцбуршког дворског оркестра, окарактерисавши постојећи *Adagio* „превише вештачким” („There is a whole music score for the wind-instruments of the court orchestra and the score of the Adagio you wrote specially for Brunetti, because he found the other one too artificial.”). Видети у: Emily Anderson, *The Letters of Mozart and His Family* (London: Macmillan, 1938), 440.

безуспешне турске опсаде Беча из 1683. године, постепено улазиле у састав многих војних оркестара у Европи”.<sup>2</sup> У композиторовом опусу референце на „турску музику” познате су у клавирским сонатама К 310 и К 331 и у увертири за оперу *Отмица из Сераја* (*Die Entführung aus dem Serail*, К 384). Поменута дела, као и пети виолински концерт који је предмет анализе у овом раду, обједињује не само присуство турског топоса, већ и избор тоналног центра а-мол/А-дур. Ипак, виолински концерт К 219 заузима посебно место као једно од најранијих Моцартових дела са референцом на „турску музику”. Овај топос присутан је у последњем ставу, а на њега указују избор темпа, карактера, фактуре, начин третмана соло инструмента и украшавање водеће мелодије кратким предударима у оквиру квартног скока навише.

Драматургија класичног сонатног циклуса примарно је заснована на следу ставова различитих темпа и карактера (општа шема: брз - лаган - брз), а на основу записа теоретичара из осамнаестог века, Коха (Heinrich Christoph Koch, 1749–1816) и Зулцера (Johann Georg Sulzer 1720–1779), „елаборација” композиторовог „нацрта” зависи од жанра композиције, броја деоница, разноврсности тематских целина и модулативног плана.<sup>3</sup> Међутим, овај концерт је специфичан, како у Моцартовом стваралаштву, тако и у контексту епохе у којој је настао. У односу на композиторску праксу класицизма нестандартност концепције концерта огледа се у присуству солистичких каденци и елемената сонатности у сва три става циклуса.

### **Тонални план као фактор интеграције**

Тонални план композиције је основни и очекивани фактор интеграције музичког тока, чије је дејство утемељено још у епохи барока са формирањем циклуса свите. У периоду класицизма тонални план циклуса дефинисан је идејом заокружења (први и последњи став су у основном тоналитету, док су средишњи ставови најчешће у доминантном или паралелном). Тиме је задовољен услов постојања тоналног контраста, као покретача развоја музичког тока, али и услов заокружења дела повратком ка

---

<sup>2</sup> Ivana Perković, *Bitka u balskoj dvorani? Asocijativna značenja u Mocartovoj kontradanci La bataille KV 353*, u: Miloš Zatkalik (ur.), *Muzička teorija i analiza 2010* (Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2010), 120.

<sup>3</sup> О овим појмовима из теорије композиције Коха (Heinrich Christoph Koch, 1749–1816) и Зулцера (Johann Georg Sulzer, 1720–1779) видети у: Ivana Perković Radak, *Proces stvaranja muzičkog dela. Iz napisa muzičkih teoretičara prosvetiteljskog doba* (Johan Georg Sulzer i Hajnrih Kristof Koh), u: Mirjana Živković i dr. (ur.), *Muzička teorija i analiza 5 – Zbornik Katedre za muzičku teoriju* (Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2008), 1–17.



иницијалном тоналном центру. У начелној тоналној драматургији циклуса, ставове интегрише идеја круга.

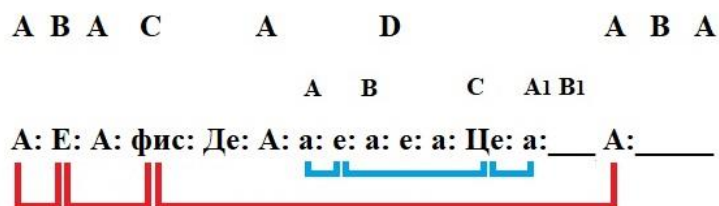
На макро плану, троставачност овог циклуса доноси очекивани контраст тоника-доминанта-тоника (А-дур - Е-дур - А-дур), којим се остварује органска кохерентност и заокруженост. Исти принцип промене тоналног центра у доминантну сферу и повратка у основни тоналитет може се уочити и у сваком од ставова појединачно.

У првом ставу концерта сонатна драматургија реализује се излагањем два донекле диференцирана тематска материјала у основном (А-дур) и доминантном тоналитету (Е-дур) у експозицији, те њиховим тоналним помирењем у репризи (А-дур - А-дур). Поменути модел преноси се и на други став, такође сонатни, чији је основни тоналитет Е-дур, а његов контрастни доминантни тоналитет – Ха-дур. На овом месту потребно је нагласити да и накнадно компоновани *Adagio* К 261, као алтернативни други став овог циклуса, задржава форму сонатног облика, исти избор тоналитета и њихов однос (Е-дур - Ха-дур). Трећи став концерта, као сонатни рондо са сложеном троделном песмом на месту четврте теме, уводи и нови тип тоналног контраста. Осим тоналитета експонираних у претходним ставовима (А-дур у првој теми и доминантни Е-дур у другој теми), кључни тоналитети су и паралелни фис-мол (у трећој теми ронда) и истоимени а-мол (у четвртој теми). На тај начин, трећа и четврта тема у проширеној шеми ронда (А В А С D А В А) формирају централну, молску „оазу” става. Док се тонални контраст прве две теме разрешава понављањем друге теме у основном тоналитету, трећа и четврта тема успостављају *minore-maggiore* контраст према темама које их окружују. При том се логика тоналних односа са нивоа макроформе става (основни - доминантни - паралелни - основни тоналитет) „пресликава” на нивоу четврте теме као сложеног облика песме: део А – а-мол и е-мол, контрастни део В – Це-дур и део А1 – а-мол (видети схему 1).\*

---

\* У даљем тексту (схема ...).

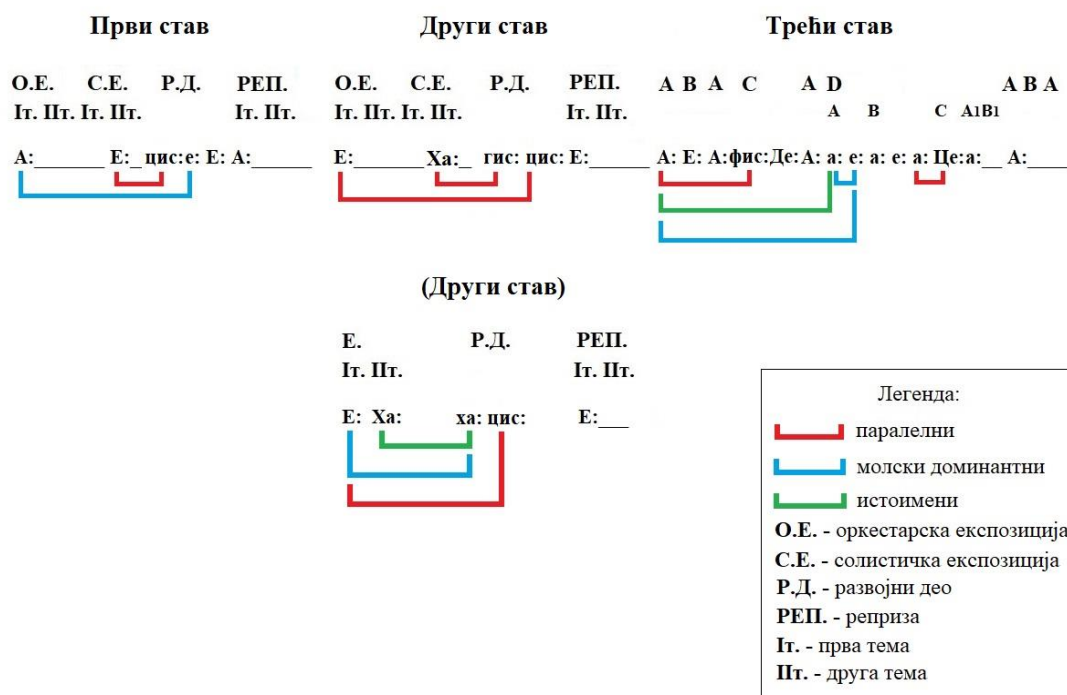
### Схема 1: Тонални план трећег става



У теорији тоналитета, почевши од Рамоа (Jean Philippe Rameau, 1683–1764), дурски квинтакорд сматран је савршенијим и доминантнијим у односу на молски. У композиторској пракси класицизма дурски тоналитети били су заступљенији, због чега је молски тоналитет, као подређени „други” имао специфичну тежину и значај за композицију и због чега га Роберт Хатен (Robert S. Hatten) дефинише као „маркирани”.<sup>4</sup> Како је у виолинском концерту К 219 основни тоналитет сва три става дурски и како су кључни тонални контрасти остварени употребом дурских доминантних тоналитета, уплив мола у музички ток тим остварује значајнији и упечатљивији контраст. При том, молски тоналитети чешће се појављују као пролазни у току фрагментарних одсека форме, док су структурно важна места у музичком току у дурским тоналитетима. У првом и другом ставу, чија је форма сонатни облик, молски тоналитет употребљен је у току развојног дела, док су у трећем ставу, како је већ напоменуто, две споредне теме ронда (централно позициониране у ставу) изложене у молу. Преовлађујуће тоналитетске релације су оне које укључују паралелне и истоимене тоналитете, као и тоналитет молске доминанте (схема 2).

<sup>4</sup> „Маркираност као теоријски концепт може се дефинисати једноставно као вредност дата различитости. Где год постоји диференцијација, неизбежно је и постојање супротности.” („Markedness as a theoretical concept can be defined quite simply as the valuation given to difference. Wherever one finds differentiation, there are inevitably oppositions.”); Robert S. Hatten, *Musical meaning in Beethoven. Markedness, Correlation and Interpretation* (Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press, 2004), 34.

Схема 2: Приказ односа тоналитета у циклусу<sup>5</sup>



### Фактори интеграције музичког тока на тематском плану

Иако је поступак тематског повезивања ставова у музици класицизма евидентнији био тек у стваралаштву Бетовена, могло би се рећи да латентну тематску сродност ставова у Моцартовом концерту обезбеђују различите варијанте разложеног трозвука. Фигура „манхајмске ракете”, на пример, употребљена је као сигнал почетка у првом ставу (видети пример 1а)<sup>\*</sup> и сигнал краја у трећем ставу (пример 1б).

С обзиром на то да је Моцарт накнадно компоновао алтернативни други став за овај виолински концерт, не изненађује чињеница да *Adagio* К 261 показује значајну тематску сродност са оригиналним другим ставом. Мотив прве теме у алтернативном ставу (пример 2б) компонован је на основу почетног мотива другог става (пример 2а). Њихова сродност односи се на иницијални мелодијски покрет *ха–а–гис* и на ритмичку конфигурацију. Иако је у накнадно компонованом ставу мотив метрички померен у односу на оригинални други став, функција тона *а* као задржичног тона остала је непромењена.

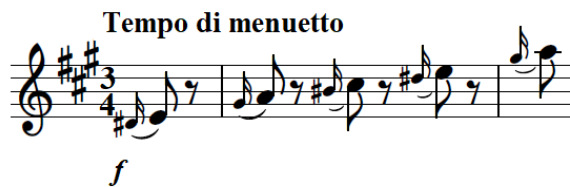
<sup>5</sup> У шеми је испод другог става приказан *Adagio* К 261 као алтернативни став.

\* У даљем тексту (пример ...).

**Пример 1а:** Волфганг Амадеус Моцарт, виолински концерт К 219 у А-дуру, први став, тактови\* 2–4, деоница соло виолине



**Пример 1б:** В. А. Моцарт, виолински концерт К 219 у А-дуру, трећи став, т. 21–22, деоница соло виолине



**Пример 2а:** В. А. Моцарт, виолински концерт К 219 у А-дуру, други став, т. 1–2, деоница соло виолине



**Пример 2б:** В. А. Моцарт, *Adagio* К 261 у Е-дуру, т. 1–2, деоница соло виолине



---

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

## Фактори интеграције музичког тока на структурном плану

„Усредсређеност композитора класицизма превасходно на инструменталну, апсолутну музику, довела је у њеном оквиру до коначног уобличења сонатног става и сонатног циклуса, али и до њихове примене на све извођачке медије”.<sup>6</sup> Сонатни принцип, специфичан како у Моцартовом стваралаштву, тако и у контексту епохе класицизма, испољава се на различите начине у сва три става виолинског концерта К 219. Док се за први став може рећи да је репрезентативан пример концертног сонатног *Allegro* става са двоструком експозицијом, друга два става одступају од уобичајених формалних решења. Иако је сонатни облик у лаганом темпу и на месту другог става ређе присутан у концертном жанру, овде је крајње нетипичан због двоструке експозиције. У финалном ставу концерта, пак, сонатни принцип функционише на нивоу проширене рондо форме, у којој се друга тема ронда други пут излаже у основном тоналитету.

Увидом у оба друга става долази се до закључка да је *Adagio* К 261<sup>7</sup> писан са намером да се задрже тонални односи тема, а тиме и сонатна драматургија става. С обзиром на то да за Моцартово стваралаштво није било карактеристично исправљање дела или компоновање алтернативних ставова, овај поступак открива јасну намеру композитора да на критику виолинисте Гаетана Брунетија одговори компоновањем новог другог става у лаганом темпу, у коме задржава сонатну форму, али у редукованом виду. У односу на оригинални други став, *Adagio* К 261 омогућује нови баланс у циклусу редукцијом понављања (изостављањем двоструке експозиције) и редукцијом различитих тематских материјала.

Из угла композиторске праксе осамнаестог века посматрано, још једно неубичајено решење у овом циклусу јесте реализација солистичких каденци у сва три става, иако је њихова позиција у форми сваког од ставова уобичајена.<sup>8</sup> И у алтернативном другом ставу *Adagio* К 261 планирана позиција каденце иста је као у регуларном другом ставу.

---

<sup>6</sup> Dejan Despić, *Muzički stilovi* (Srpsko Sarajevo: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2004), 64.

<sup>7</sup> Алтернативни други став нема двоструку експозицију и његов развојни део сведен је на свега осам тактова, што знатно утиче на обим става (55 тактова наспрам 128 тактова првобитног другог става).

<sup>8</sup> У прва два става каденца је обележена у репризи сонатног облика, у оквиру завршне групе; у трећем ставу је назначена после излагања четврте теме, пред репризом делова АВА у сонатном ронду.

## Пропорције, еквиваленција и симетричност ставова

Разматрање еквиваленција, пропорција и, уопште, односа између сегмената форме показује да су различити типови експлицитних и скривених симетрија најодговорнији за ефикасно перципирање музичке форме.<sup>9</sup> На нивоу циклуса, најочљивија је транслацијска симетрија<sup>10</sup> на тоналном плану (А-дур - Е-дур - А-дур), синхронизована са распоредом, односно, променама темпа (брз - лаган - брз) и обимом ставова исказаних кроз број основних метричких јединица (схема 3). У оквиру појединачних ставова егзистира истоветан тип симетрије на нивоу распореда темпа,<sup>11</sup> међутим, распоред „снага” ових поља је непропорционалан. Еквивалентни односи (експозиција - реприза) у оквиру сонатне концепције сва три става обезбеђују равнотежу у музичком току циклуса.

Због комплексности структуре рондо форме у финалном ставу, биће употребљена интерпретација форме путем поља.<sup>12</sup> У том смислу, форма става може се поделити на три поља, од којих је свако структурно сложено и састоји се од више делова (схема 4).<sup>13</sup> Према броју тактова и броју основних метричких јединица увиђају се следећи односи између поља: поља 1 и 2 имају једнак број тактова, а поља 2 и 1а готово једнак број тих јединица. У финалном ставу приметна су два типа симетрије: ротацијска (тема А ротира се четири пута) и транслацијска (поље 1, односно, АВА транслира се око теме D).

На основу извођења виолинског концерта у А-дуру К 219 од стране познатих виолиниста попут Мењухина (Yehudi Menuhin, 1916–1999), Шеринга (Henryk Szeryng, 1918–1988) и Перлмана (Itzhak Perlman, 1945), може се закључити да ставови имају приближно једнако трајање; чак се у Мењухиновом и Перлмановом извођењу средишњи став истиче као најдужи.

---

<sup>9</sup> Berislav Popović, *Muzička forma ili smisao u muzici* (Beograd: Clio, 1998), 272.

<sup>10</sup> „Транслација означава премештање једног сегмента на нову позицију у музичком току...“, Anica Sabo, *Ispoljavanje simetrije u muzičkom obliku – pitanja metodologije analize*, (Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2012), 63.

<sup>11</sup> У схеми 3 означено црвеним луком.

<sup>12</sup> Berislav Popović, *Muzička forma*, 150.

<sup>13</sup> Прво поље чини део музичког тока пре наступа четврте, теме D; друго поље јесте тема D (која на нижем структурном нивоу показује облик нестандартне сложене троделне песме ABCAIBI) и поље 1а односи се на теме АВА.

Схема 3: Пропорције, еквиваленција и симетричност ставова

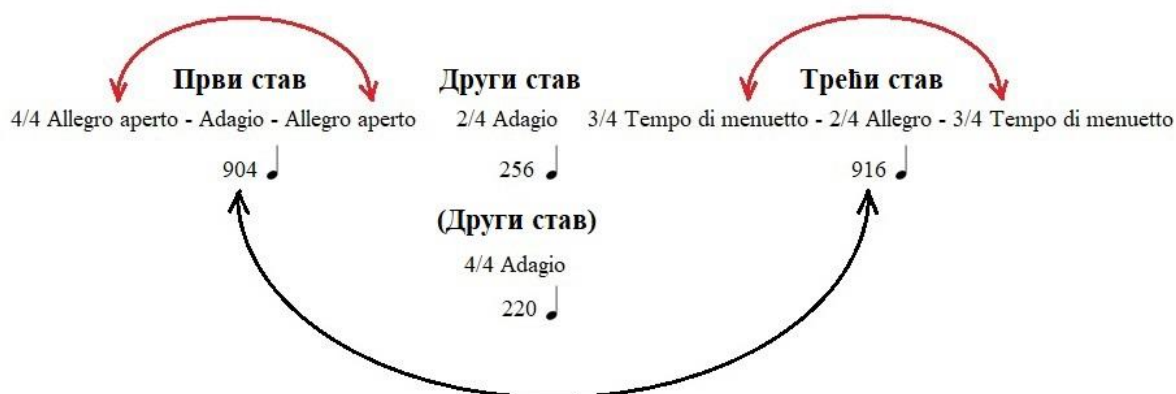


Схема 4: Приказ односа поља у трећем ставу на основу броја тактова и броја основних метричких јединица

поље 1	поље 2	поље 1a
А В А С А	D	А В А
3/4 Tempo di menuetto	2/4 Allegro	3/4 Tempo di menuetto
131 такт	131 такт	87 тактова
393	262	261

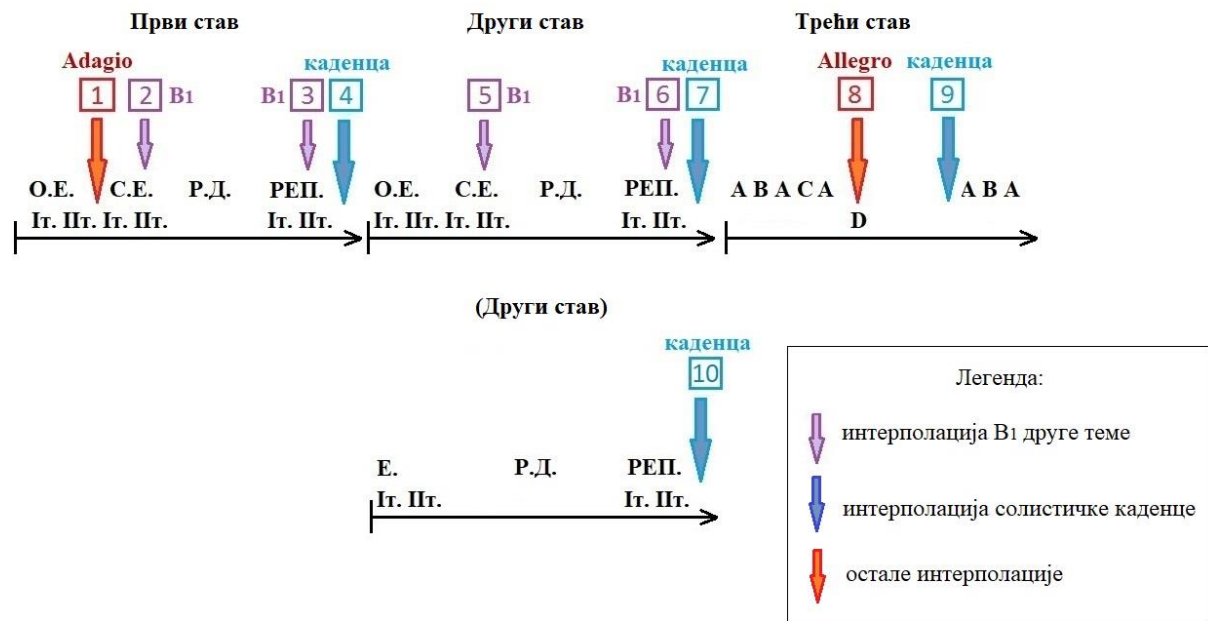
## Интерполација

Појам „интерполација” у овом раду употребљен је како би означио појаву уметања структурне јединице великог степена самосталности, чиме се, зависно од њене функције, проширује постојећа форма или нарушава нормирани и очекивани формални модел и остварује утисак прожимања два формална обрасца.

У Концерту за виолину и оркестар К 219 могуће је уочити три врсте интерполације, које су у наредној схеми означене различитим бојама (схема 5). Прва врста интерполације односи се на одсек *VI* у другој теми у солистичкој експозицији и њеној репризи, у оквиру прва два става. Каткад друга експозиција у концертном сонатном облику доноси и нов тематски материјал (другачију другу тему у односу на

оркестарску експозицију) и то је чест пример код Моцарта.<sup>14</sup> Интерполација овог типа је, може се рећи, очекивана и њена функција је освежење музичког тока услед узастопног излагања две експозиције.

Схема 5: Приказ интерполација у циклусу



С обзиром на то да се прве солистичке каденце фиксиране у нотном запису појављују тек у Бетовеновим концертима,<sup>15</sup> у овом Моцартовом концерту оне су само назначене короном и генералпаузом у оркестарској деоници, док је солисти препуштена слободна, формално неодређена импровизација кроз коју може да исказе свој виртуозитет. У прва два става каденца је на очекиваном месту, у завршној групи и у типичним околностима: у акордском следу  $S-K^6_4-D-T$ , између акорда каденцирајуће и доминантне функције или између акорда доминантне и тоничне функције. У трећем ставу, каденца наступа у другачијим околностима, после излагања четврте теме, која је такође имплементирана, тако да каденца непосредно води у сонатну репризу тема

<sup>14</sup> Dušan Skovran i Vlastimir Peričić, *Nauka o muzičkim oblicima* (Beograd: Univerzitet umetnosti, 1991), 268.

<sup>15</sup> A. V. Jones and W. Crutchfield, Cadenza, in: Laura Macy (ed.), *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic>, ac. 30. 04. 2017 at 15.18.



АВА.<sup>16</sup> Употреба солистичких каденци у сваком ставу на својеврстан начин ствара континуитет у експонирању солисте, што циклус интегрише на посебан начин.

Интерполације означене у претходној схеми бројевима 1 и 8 су најнеочекиваније. Као што се у схеми може видети, оне собом доносе и промену темпа, а самим тим и карактера. Функција *Adagio* интерполације у првом ставу је успостављање прелаза између оркестарске и солистичке експозиције, а захваљујући својој експресивности она се може сагледати као заматак солистичке каденце, иако простор између две експозиције не представља потенцијално место за солистичку каденцу.

Најсамосталнија и најобимнија интерполација је свакако четврта тема финалног става. Њена одвојеност од претходног музичког тока променом рода и боје тоналитета (*maggiore-minore*), затим метра (из тродела у дводел) и темпа (из *Tempo di menuetto* у *Allegro*), јасно говори о засебној логици и потпуно новој концепцији форме у односу на претходне три теме ронда. Необичност форме сонатног ронда са четири теме у трећем ставу, постигнута је имплементацијом формалног обрасца троделне песме на месту четврте теме, чиме је драматургија подигнута на сасвим нов ниво. Финални став концерта можемо посматрати као формални хибрид, форму „два у један” или „став у ставу”. Контраст који четврта тема уноси у музички ток ронда, њена аутентична формална логика и, последично, значајан обим теме (односно, временско трајање), удруженим дејством указују на висок степен аутономије овог сегмента форме. Тумачење интерполиране теме као аутономног става даје циклусу нову димензију; изгледа као да циклус рефлектује интегрисану логику четвороставачног камерног циклуса и троставачног циклуса концертног жанра.

### **Дејство пропорције „златног пресека”**

Оно што се свакако може сматрати фактором интеграције, а спонтани је резултат Моцартовог истанчаног осећаја за избалансираност музичког тока, јесте дејство пропорције златног пресека. Златни пресек у математици и музици представља однос два дела целине, при чему се целина према већем делу односи као већи део према мањем. Тај однос се исказује формулом  $A : B = B : C$ , при чему  $A$  означава целину,  $B$  већи део, а  $C$  мањи део целине. Ако се целина означи са 1 (један), онда је вредност

---

<sup>16</sup> Dušan Skovran i Vlastimir Peričić, *Nauka o muzičkim oblicima*, 269.



као мерне јединице, добија се златни пресек на месту репризе у сонатном облику. У израчунавањима са секундом као мерном јединицом, урачунате су биле и солистичке каденце, што се у мерењима на основу партитуре није могло укључити.

Модерно доба доноси не само повишење фреквенције камертона, већ и извођење у знатно бржем темпу. Ова чињеница доприноси претпоставци да је убрзање темпа довело до тога да се код поменутих извођења не дође до златног пресека у првом и трећем ставу. *Allegro aperto*, као ознака темпа коју је Моцарт назначио за први став, схвата се сувише слободно, због чега већина извођача занемарује ознаку *aperto*.<sup>20</sup>

Анализом циклуса виолинског концерта К 219, Волфганга Амадеуса Моцарта, с аспекта хармонске и формалне анализе, као и теорије златног пресека, сагледани су фактори интеграције на структурном, тематском и тоналном плану. Интеграција ставова у циклус у највећој мери остварена је на тоналном и структурном плану. Односи између кључних тоналитета, иако очекивани, унутар ставова и међу ставовима формирају идеју заокружења, док је систематским упливом молских тоналитета остварена још чвршћа кохерентност. Утврђено је да је структурна симетрија, како она на макроформалном плану, тако и она унутар ставова, подржана симетријом на тоналном плану. Још један интегришући фактор на структурном плану јесте дејство сонатног принципа у сва три става циклуса. Интеграција је у великој мери испољена кроз интерполацију одсека, делова и солистичких каденци, док је утврђивањем пропорција златног пресека објашњено дејство унутрашњих, на музичкој површини<sup>21</sup> неманифестних фактора интеграције. Поставља се питање да ли је теоретски могуће израчунати темпо којим би извођачи остварили поклапање златног пресека и репризе у сваком од ставова и да ли је то уопште неопходно, имајући у виду да су Мењухин и Перлман у другом ставу до тога дошли сопственом интуицијом. Поставља се и питање да ли би се до златног пресека дошло извођењем циклуса са алтернативним *Adagio* ставом. У сваком случају, извођење овог виолинског концерта са алтернативним

---

<sup>20</sup> Композиторово путовање у Италију утицало је, пре свега, на примену вокалног стила на инструменталне жанрове. Тако је ознака *aperto* (итал. отворено), иначе коришћена претежно за вокалну музику, пронашла своју примену у инструменталним жанровима. *Aperto* првенствено треба схватити као основни пулс *Allegro* темпа. Упореди са: Jean-Pierre Marty, *The Tempo Indications of Mozart* (New Haven: Yale University Press, 1988), 149.

<sup>21</sup> „Musical surface” овде је употребљена у шенкерџанском значењу предњег плана композиције.

ставом и упoredna analiza две verzije Moцartovог концерта могли би открити друге нивое и параметре композиције који су усмерени пропорцијом златног пресека.

## Литература

- Anderson, Emily, *The Letters of Mozart and His Family* (London: Macmillan, 1938).
- Despić, Dejan, *Muzički stilovi* (Srpsko Sarajevo: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2004).
- Jones, A. V., and Crutchfield, W., Cadenza, in: Macy, Laura (ed.), *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic>, ac. 30. 04. 2017 at 15.18.
- Perković Radak, Ivana, Proces stvaranja muzičkog dela. Iz napisa muzičkih teoretičara prosvetiteljskog doba (Johan Georg Zulcer i Hajnrih Kristof Koh), u: Živković, Mirjana i dr. (ur.), *Muzička teorija i analiza 5 – Zbornik Katedre za muzičku teoriju* (Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2008), 1–17.
- Perković, Ivana, Bitka u balskoj dvorani? Asocijativna značenja u Mocartovoj kontradanci *La bataille* KV 353, u: Zatkalik, Miloš (ur.), *Muzička teorija i analiza 2010* (Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2010), 114–126.
- Popović, Berislav, *Muzička forma ili smisao u muzici* (Beograd: Clio, 1998).
- Ratner, Leonard G., *Classic Music: Expression, Form, and Style* (New York: Schirmer Books, 1980).
- Sabo, Anica, *Ispoljavanje simetrije u muzičkom obliku – pitanja metodologije analize*, (Beograd: Univerzitet umetnosti, 2012).
- Skovran, Dušan i Peričić, Vlastimir, *Nauka o muzičkim oblicima* (Beograd: Univerzitet umetnosti, 1991).
- Hatten, Robert S., *Musical meaning in Beethoven. Markedness, Correlation and Interpretation*, (Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press, 2004).
- Caplin, William, *Classical Form – A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven* (Oxford: Oxford University Press, 1998).
- Cole, M. S., Mozart Rondo Finales with Changes of Meter and Tempo, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 16, Fasc. 1/4 (1974), 25–53.

Милица Кућеровић

## Концепција тоналног плана као основа за изградњу музичког тока у клавирској сонати Д 845 у а-молу Франца Шуберта\*

**Сажетак:** У раду је приказана анализа сонате за клавир Д 845 у а-молу Франца Шуберта. Полазишну основу представља разумевање дела кроз праћење музичког тока из углава музичких компоненти и планова, према методологији Берислава Поповића, постављеној у његовој књизи *Музичка форма или смисао у музици*. Циљ рада је да укаже на димензију тоналног плана и истакне је као кључну детерминанту музичке форме. С тим у вези, истичу се три карактеристичне појаве кроз које ће се пратити садржај сонате – отвореност, контраст и плагалност.

**Кључне речи:** музички ток, тонални план, отвореност, контраст, плагалност.

Клавирска соната Д 845 Франца Шуберта (Franz Peter Schubert, 1797–1828) написана је 1825. године и представља дело из позног опуса композиторовог стваралаштва. Осмишљена је као четвороставачни сонатни циклус са ставовима конципираним у следећем редоследу: сонатни облик, тема са варијацијама, велика (сложена) троделна песма и сонатни рондо. Оно што у аналитичком смислу интегрише ову вишеставачност и што се поставља као примарни проблем јесте димензија тоналног плана, доминантног чиниоца изградње музичког тока и најисправнијег путоказа приликом усмеравања ка формалном типу. У том смислу завршни став јесте парадигматичан, али се овако постављена аналитичка логика остварује као супериорна и у осталим ставовима.

Први став циклуса конципиран је као сонатни облик са изостављеном главном темом у репризном наступу. Карактеристична је отвореност елемената експозиције (прве теме, моста, друге теме и завршне групе), односно, примена полукаденце на завршецима њених одсека. Наступ прве теме симптоматичан је за реализацију њеног тоналног плана, јер је полукаденца остварена и на завршетку њеног мотива. Пре застанка музичког тока на завршетку прве теме (примена полукаденце у основном тоналитету), садржано је знатно удаљавање од тоналног центра: у односу на почетни а-мол, музички ток садржи модулацију у фригијски Бе-дур. Премда остварена непретенциозно (употребом енхармоније, а не захватањем посредних тоналитета), ова

---

\* Рад је реализован под менторством др ум. Ивана Бркљачића, у оквиру наставног предмета Анализа музичких облика, на трећој години основних академских студија, академске 2015/2016. године.

модулација неспорно утиче на концепцију тоналног плана и евоцира плагалне сфере у виду наступа њиховог изразитог представника, у првом реду наполитанског секстакорда (евокација плагалне сфере и отвореност остварена како на завршетку мотива, тако и на завршетку прве теме, може се видети у примеру 1).

У оквиру моста реализовано је преусмеравање тоналног плана на тоналитет друге теме, Це-дур. Оно је остварено готово на самом почетку моста (такт 29, дијатонска модулација), потврђено је излагањем мотива на новој тоналној основи, али је коначно реализовано тек после иступања у плагални де-мол (тактови 36–37), чиме се тоналитет додатно утврђује. Карактеристична је употреба скретничног акорда (такт 34, последња четвртина), који репрезентује окосницу тоналног плана моста, јер се управо посредством њега остварује иступање, али и повратак у Це-дур (најпре афирмацијом овог акорда као *–VIIb* у де-молу, а затим и његовим елиптичним разрешењем у доминанту Це-дура). Застој на доминанти уочава се и на завршетку моста, али се разликује од оног примењеног у наступу прве теме у томе што је сада реализован на септакорду ове функције (у првој теми то је био квинтакорд).

Заснованост првог одсека друге теме<sup>22</sup> на тематском материјалу моста одредила је и кретање кривуље тоналног плана, те је и на овом примеру достигнут тоналитет представљен понављањем модела на његовој тоналној основи. Такође, оно што је истоветно са садржајем моста јесте и одабир контрастног тоналитета, де-мола. Застој на доминантном септакорду на завршетку музичке мисли, још један вид кореспонденције између ова два сегмента форме, сада је потцртан уношењем ритмичке промене (применом пауза којима се остварује комплементарност деоница).

Повратак на тематику са почетка става одређује почетак другог тематског одсека. Иако је реминисценција на раније изложени музички материјал пре сигнал за наступ завршне групе, посматрање овог сегмента у контексту тоналног плана може битно да га расветли у новом појмовном виду. Његово схватање као тематског одсека оправдано је, пре свега, мутацијом тоналитета (це-мол), чиме се тонално упориште друге теме не потврђује, већ се остварује елемент равноправан претходном одсеку (пример 2). Такође, типична полукаденца примењена на завршетку може се схватити као истицање својеврсне хармонске стабилности и заокружења тематског комплекса

---

<sup>22</sup> Друга тема представља тематски комплекс од два одсека.

тима што је остварена на квинтакорду, а не септакорду ове функције (што је био случај у првом тематском одсеку; упоредити примере 1 и 2).

**Пример 1:** Франц Шуберт, Соната за клавир Д 845, први став, тактови\* 1–26, евокација плагалних сфера и отворен завршетак у првој теми

**Moderato** **a tempo**

7 **a:** **a tempo**

13 **fp** **cresc.** **fp**

18 **cresc.** **ff** **sfz** **sfz** **sfz**

23 **sfz** **sf** **sfz** **sfz** **ff** **p**

Chord diagrams:

18: a: -VII<sub>D</sub><sup>+6</sup> 5, B: D<sub>7</sub>

23: B: T D<sub>7</sub>, a: -VII<sub>D</sub><sup>+6</sup> 5, k<sup>6</sup>, D<sub>7</sub>

\* У даљем тексту користиће се скраћеница „Т.“.

Пример 2: Ф. Шуберт, Соната за клавир Д 845, први став, т. 63–78, тематски материјал са почетка става на другачијој тоналној основи у одсеку В2 у другој теми

**Moderato**

с:

6

11

cresc.

f

p

с: -VIIID<sup>5</sup> k<sup>4</sup> D

Повратак на дурску варијанту тоналитета друге теме означава почетак завршне групе. Њена комплексност остварена је синтезом тематских материјала моста (односно, друге теме, јер је у питању исти тематски материјал) и прве теме, а такође и сједињавањем њихових основних тоналитета – амбиваленцијом тоналног центра између Це-дура и а-мола. Отвореност музичког тока евидентна је и на крају завршне групе, али је сада и продубљенија тиме што примећена полукаденца не закључује тоналитет друге теме, већ застојем на доминанти основног тоналитета става антиципира музички садржај екпозиције (овај вид отворености постоји и током преласка на развојно поље).

Развојно поље садржи сва три дела – уводни, централни и завршни. Разграничење сегмената унутар форме условљено је првенствено кретањем кривуље тоналног плана, али и довођењем ове димензије музичког тока у везу са тематском, сходно начину на који се музички ток развија. Битно је нагласити симбиозу која постоји између тематског и тоналног плана: – пошто је читаво поље изграђено на материјалу прве теме, тонални план представља основни елемент контраста; али, исто



се тако може рећи и да је сама промена тоналног плана диктирана амбиваленцијама насталим у понављању материјала прве теме. Уводни део поседује највећу тоналну стабилност унутар развојног поља и конципиран је претежно у оквиру основног тоналитета, док на самом завршетку модулацијом у субдоминантни де-мол најављује почетни тоналитет централног дела. Завршетак на доминанти типичан је и за његов наступ овог дела (примењена полукаденца је готово истоветна са оном на завршетку одсека B2).

Централни део садржи два тематски истоветна одсека која су разграничена посредством тоналног плана и фактурне промене. Тонални план првог креће се узлазно, од де-мола, преко Ес-дура, до еф-мола, у коме ће се спровести и типичан застој на доминантном септакорду. Други одсек конципиран је претежно у еф-молу и на почетку показује изразиту тоналну стабилност. Ипак, у наставку музичког тока и он показује тоналну флукуацију организовану као ређање по узлазним секундама, аналогно претходном одсеку (цис-мол, де-мол, е-мол и фис-мол).

Први одсек завршног дела заснован је на тематском материјалу главне теме, док енхармонска модулација указује на подударност са материјалом моста. Тоналитети се смеђују правилно по узлазним малим терцама, почев од фис-мола, што је повезано са правилношћу на тематском плану, односно, са секвентним преношењем четвортактног модела. Промена тоналног плана уочљива је и у оквиру самог модела и подразумева модулацију у паралелни дурски тоналитет (у односу на иницијални молски). Други одсек завршног дела изграђен је на материјалу преузетом из развоја прве теме, чиме се у тематском смислу надомешћује њена појава. Ипак, концепција тоналног плана битно се разликује од оне у експозиционом наступу и повезана је са претходним одсеком, па се тоналитети такође нижу по интервалима мале терце навише (почев од це-мола па до основног тоналитета става). Захваљујући приступу који подразумева енхармонију, у релативно кратком музичком времену створени су услови за појаву основног тоналитета и то најпре његове дурске, а затим и молске варијанте. Модулација у фригијску област (Бе-дур), која је била карактеристична за наступ прве теме у експозицији, очувана је и у завршном делу.

Композициони поступци, примењени у експозицији моста, друге теме и завршне групе, остали су очувани и у репризном наступу. Једина разлика која постоји у музичком садржају односи се на димензију тоналног плана, то јест, на типично преусмеравање музичког тока према основном тоналитету става (у оквиру моста и

комплекса друге теме), али и на његово комплетно преосмишљавање у завршној групи. У оквиру завршне групе тонална кривуља осцилује између основног и субдоминантног тоналитета (у питању је паралела субдоминантног тоналитета, Еф-дур), тако да се тонално заокружење става реализује у оквиру коде.

Тонални план коде представља кулминацију субдоминантне области, често присутне и раније у музичком току. Сходно сврси миксолидијског иступања (које се првенствено везује за потврђивање тоналитета), она овде доживљава врхунац управо због тога што се афирмација основног а-мола највише захтева и најпотребнија је на завршетку става. Особена је форма коде, у свеукупној концепцији сагледана као песма прелазног типа, а аналитички оправдана првенствено хармонском компонентом. Иако ентитети ове песме нису потпуно чврстих формалних концепција, њихово сврставање у медијум реченице омогућено је присуством полукаденце, која на нивоу става функционише као својеврсни манир на завршецима реченичних конструкција. После модулације у ха-мол, следи још радикалније преусмеравање на субдоминантну област, иступањем у молску варијанту фригијског тоналитета (бе-мол), потцртану и кроз коришћење остината на доминанти. На тај начин, повратак у основни тоналитет бива учвршћен и недвосмислено води заокружењу музичког тока.

Утицај тоналног плана на концепцију музичког тока у другом ставу другачије је природе од ове врсте утицаја у остала три става, а условљен је специфичношћу формалног обрасца у коме је реализован – у питању је тема са пет варијација (овде концепција тематског плана примарно утиче на изградњу музичког садржаја). На тај начин омогућен је и двоструки приступ анализи музичког тока којим се може сагледати његова обликотворна функција. Први приступ односи се на утицај тоналног плана приликом структурног одређивања теме и њених варијација, што се може назвати експлицитним утицајем, док други приступ обухвата процес груписања варијација на нивоу целокупног става, што би се, пак, могло сматрати имплицитним утицајем тоналног плана.

Тема за варијације је у структурном погледу конципирана као мала троделна песма, заснована на једнотактном мотиву са почетка става (овај мотив користи се у свим одсецима песме). Истоветна је и концепција њених одсека, изграђених као периодичне структуре, чиме они постају међу собом симетрични и структурно равноправни. На тај начин, диверзибилност садржаја огледа се првенствено у димензији тоналног плана (пример 3).

Пример 3: Ф. Шуберт, Соната за клавир Д 845, други став, т. 1–32, тема за варијације и њен тонални план

**Andante poco moto**

**a** *pp* **av**

C:  $D^7(T^6)D T$  G:  $\boxed{T^6}$   $S^6 T^6 K^4 D^7 T \curvearrowright$  C:

10 **b**

C:  $D^7(T^6)D T$  G:  $\boxed{T^6}$   $S^6 T^6 K^4 D^7 T \curvearrowright$  C:

19 **a1** *cresc.* *pp* *tr*

C:  $T^{\circ} | b D D^6 D \text{---}$  C:  $\boxed{T}$  G:  $S VII D^2 D^7 T \curvearrowright$  C:

26 *fp*

C:  $d: \boxed{S}$   $VI k^4 D^7 t \curvearrowright$  C:  $II^6 K^4 D^7 T$

На нивоу теме (а такође и појединачних варијација) тонални план се креће најпре од основног Це-дура до доминантног тоналитета (Ге-дур) у оквиру првог одсека песме, а таква концепција остварена је и у оквиру средишњег одсека. Оно што их

разликује јесте обликовање прве реченице периода (које је у одсеку *a* остварено завршетком на октавном положају тонике, а у одсеку *b* на доминанти), а такође и присуство доминантног оргелпункта у садржају централног одсека песме. Евокација субдоминантних сфера, карактеристична за овај сонатни циклус, постоји у музичком ткиву репризног одсека, где се поредак хармонских функција и конципирање каденце у првој реченици одвија аналогно претходном одсеку *a*, али у новом тоналном окружењу де-мола. Садржај друге реченице периода остао је исти као у њеном експозиционом наступу, с тим што је појачавање субдоминантне функције и овде нашло своју примену у виду тона *ас* (реализованог у оквиру вођичног септакорда), којим је истовремено остварен молдурски призвук. Карактеристично усмеравање музичког тока на плагалне области реализовано је ипак првенствено на нивоу макроформе (у оквиру четврте варијације и прелаза – *Ас-дур/еф-мол*), али је оно истовремено и њен најконтрастнији сегмент на тематском плану.

Пошто је у средиште музичког догађања постављена димензија тоналног плана, поступци којима се варирање врши у току става, а који су везани за тематски ниво, неће бити аналитички разматрани. Наместо тога, указаће се на раније поменути имплицитан начин његовог присуства као кључног фактора сегментације (у овом случају и интеграције) музичког тока. У односу на кривуљу тоналног плана, могуће је извести два приступа тумачењу целокупне форме:

1. Тумачење засновано на кретању кривуље тоналног плана које је остварено у трећој и четвртој варијацији. На тај начин целокупна форма поприма облик тродела: први део чине тема и две варијације, средњи представља синтезу треће и четврте варијације и прелаза, док је својеврсна реприза представљена у оквиру пете варијације и коде. У овом аналитичком приступу тонални план представља основни конструктивни поступак, па су варијације груписане независно од припадности типу варирања. Удаљавање музичког тока од његовог тоналног упоришта производи и највећи ефекат контраста, упркос томе што је след хармонских функција у потпуности очуван.
2. Тумачење путем издвајања једине молске сфере као осе симетрије става, чиме формални образац остаје лишен интеграције и поприма схему *a a' b c b1 a1* (слова означавају тему и поједине варијације; једино *a1* подразумева комплекс и у себе укључује прелаз, пету варијацију и коду). Оваква концепција става остварена је потенцирањем контраста који се остварује променом тонског рода,

а не самом удаљеношћу од тоналног центра (која је примењена у претходном начину груписања). Такође, овакво тумачење става усаглашено је и са типом варирања који указује на мању, односно, већу удаљеност од теме, чиме је могуће тумачити њу и прву варијацију као  $a$   $a_v$  у оквиру развијене песме. Сличност друге варијације са четвртом, која је у аналитичком процесу схваћена као њена варијанта, поткрепљена је њиховом мелодијско-ритмичком организацијом (која је аналогна).

Трећи став је формално одређен типом велике троделне песме, реализоване као *скерцо*, *трио* и *скерцо (да капо)*. Његов тонални план сведенији је од осталих, а повезан је са димензијом музичког простора у оквиру кога је конституисан. Јер, како указује Дејан Деспић, „велики, развијен музички облик изискује већи модулациони амбитус, шири размах тоналне кривуље, веће и бројније контраста тоналитета (...) док мали музички облик, кратког трајања, не само да не тражи јаче контрасте тоналитета, него му они и не одговарају, јер тако могу да угрозе његову унутрашњу равнотежу и склад, уносећи превише противуречности у премало времена”.<sup>23</sup> У овом ставу амбитус тоналног плана креће се од основног а-мола до Еф-дура и назад у почетни тоналитет на нивоу макроформе (А В А), али је такав, наизглед симплификовани опсег, прожет изразито контрастним тоналитетима унутар делова.

Део А конципиран је као мала троделна песма скопчана прелазима између свих одсека. Кривуља тоналног плана креће из почетног а-мола у тоналитет дурске паралеле (Це-дур), где ће се спровести каденца, а затим у прелазу бива преоријентисана на плагалну област (у питању је еф-мол). Овај вид тоналног усмерења антиципиран је већ у музичком садржају првог одсека песме, применом акорда варијантног шестог ступња у тактовима 17 и 18, а потпуно реализован у садржају одсека *b* који се формира на подлози изузетно контрастног Ас-дура (овај контраст ублажен је сукцесијом тоналитета која му претходи). Пролонгација тоналног плана даље се одвија мутацијом тонског рода (уметањем ас-мола), да би захваљујући звучној еквиваленцији путем енхармоније достигла е-мол, тоналитет чак петог квинтног сродства. После достигнутог тоналитета извршен је повратак у основни тоналитет става (у музичком садржају прелазу) којим је најављена реприза одсека *a*. Ипак, излагање почетног четворотактног језгра базирано на а-молу не одређује и потоњи музички ток, који наставља да се одвија у његовој дурској варијанти (због чега у схеми бива обележено

---

<sup>23</sup> Dejan Despić, *Kontrast tonaliteta* (Beograd: Univerzitet umetnosti, 1989),72.

као *a1*).<sup>24</sup> Концепција свеукупне форме реализована модификацијом једног, основног материјала у првом делу песме још један је вид давања преваге тоналном плану у обликовању музичког садржаја. На тај начин се управо у контексту ове димензије и врши именовање сегмената унутар форме, па заокружени сегменти, изграђени највећим делом у тонално стабилном окружењу, бивају тумачени као одсеци, док делови модулаторне или припремне функције остају схваћени на нивоу прелаза.

Повезаност дела *B* са претходним делом остварена је уметањем још једног прелаза у коме је извршена промена тоналног плана (модулација из а-мола у еф-мол). У погледу формалне концепције део *B* је остварен као песма прелазног типа, крајње редукованог музичког садржаја. Статичност хармонских функција, потцртана тоничним педалом у одсецима *a*, чини истакнутим не тонални план, већ изразити тематизам мелодијске линије, који је и кључни аргумент за тумачење одсека *a* као реченичних контрукција. Ипак, тонални план и бива највише учвршћен и истакнут управо у овом сегменту циклуса, где се пасивним бивствовањем афирмише као најстабилнија димензија музичког тока на којој се базира целокупан садржај (пример 4).

Инертност тоналног плана само је привремена и не функционише на нивоу целог дела (*B*). Промена је видљива већ на завршетку одсека *a1*, усмеравањем музичког тока на паралелу доминанте (а-мол), да се потпуно оствари у садржају контрастног одсека *b*, кретањем тоналне кривуље од Бе-дура, преко ге-мола и де-мола, на чијој доминанти застаје музички ток. У погледу активности хармонске компоненте, као и у начину рада са мотивским материјалом, реченице одсека *b* су стабилније, али амбиваленција тоналног плана и тежња да се он и у наставку модификује дестабилизује њихову аутономију и чини одсеке *a* конзистентнијим. На тај начин тонални план се још једном афирмише као врхунски регулатор уређења музичког тока.

---

<sup>24</sup> Одсек *a1* садржи и додатно спољашње проширење, које у експозиционом излагању није постојало.

Пример 4: Ф. Шуберт, Соната за клавир Д 845, трећи став, т. 136–159, учвршћивање контрастног тоналитета у одсецима *a* и *a1* у делу *B* велике песме

**Un poco piu lento**

**F: T VI a: s<sup>6</sup> k<sup>4</sup> D t<sup>5</sup>**

F: <T> -----

Финале ове сонате одређено је као формални тип сонатног ронда са три теме, у коме се главна тема јавља укупно три пута. Како су и прва и друга тема реализоване као тематски комплекси из два одсека, обликотворна снага тоналног плана ће се првенствено сагледати на њиховом примеру, док је контраст који се тоналним планом постиже остварен првенствено у материјалима прелаза и епизоде.

Основни тоналитет става афирмисан је већ на самом почетку, утврђен у оквиру два заокружена тематска језгра. Иако су одсеци прве теме тематски и структурно потпуно различито конципирани, тонални план је оно што их обједињује и интегрише у вишу тематску целину – комплекс прве теме. Одсек *A1* у формалној анализи је одређен као трореченични период, упркос томе што прве две реченице у функционалном погледу имају истоветне каденце (на доминанти). Главни узрок оваквог тумачења музичког тока јесте првенствено *a priori* дата предност тоналном

плану, јединој димензији која показује диверзитет у конципирању њиховог садржаја.<sup>25</sup> Отвореност елемената првог комплекса упућује на висок степен еквиваленције са концепцијом експозиције првог става, па се понављањем композиционих поступака на растојању постиже и латентно остваривање јединства циклуса. На почетку експозиције налази се предтакт у виду узлазног интервала мале секунде, који ће се афирмисати као иницијални покрет и у музичком садржају осталих тематских јединица прве теме. Већ од ове полазне тачке може се спознати логика која ће бити примењена у третману материјала одсека А, истакнута такође у читавом ставу, а то је доминација линеарности, подржана моторичним пулсом (*perpetuum mobile*). На тај начин је тематски садржај, као и тоналитет, представљен претежно хоризонтално, а уз то је подвучен и скривеном полифонијом (латентни двоглас у деоници десне руке). Вертикални пробој није остварен ни на завршетку (у питању је полузавршетак) ове реченице, па се прелазак у следећу одвија прилично неосетно, захваљујући конструктивној неподударности хармонске и мелодијске компоненте (пример 5).

**Пример 5:** Ф. Шуберт, Соната за клавир Д 845, четврти став, т. 1–21, фиксирање основног тоналитета

**Allegro vivace**

8 a: t----- D----- C: T-----

15 C: D----- T---D<sup>3</sup>--- T---VII<sup>3</sup><sub>4</sub> a: II<sup>3</sup><sub>4</sub> II<sup>6</sup>--- k<sup>4</sup>--- D--

<sup>25</sup> Прва реченица садржи иступање у Це-дур, друга у Це-дур и е-мол, док се трећа реченица цела налази у основном тоналитету.



Одсек *A2* уноси промену првенствено на тематском плану, али такође и различиту организацију фактуре и динамике. Интеграција овог одсека са претходним може се постићи тек на основу аналитичког сагледавања њихових музичких садржаја у целини, јер је иницијални тоналитет одсека *A2* прилично замагљен и афирмише се тек на завршецима реченица.<sup>26</sup> Тонална кривуља на почетку, иако видљива једино кроз мелодијску компоненту, показује своју диверзију на паралелни дур у првој реченици, док се на исходишту друге налази Еф-дур. Иако је афирмација тоналитета закаснела, савршена каденца на крају друге реченице периода, ритмички подвучена и трајањем у половини ноте, на недвосмислен начин заокружује овај тематски комплекс и омеђује га од музичког тока који за њим следи. Аналитичким, као и звучним сагледавањем могуће је приметити хијерархију у каденционим процесима између ова два одсека форме. Каденца на крају другог одсека знатно је утврђенија, не само због дужег трајања крајње тонике, већ и услед дубљег продора хармонске вертикале, као и већег наткрића звучног простора у регистарском смислу.

Друга тема конципирана је, аналогно првој, као тематски комплекс од два одсека, *B1* и *B2*, такође интегрисаних захваљујући истоветности у погледу тоналитета. Тонални план је сада преоријентисан на доминантну сферу, најпре на њену молску, а затим и дурску варијанту.

Први одсек (*B1*) представља низ од две реченице. Дословно понављање њиховог музичког садржаја избегнуто је варијацијом управо тоналне концепције – залажењем у дурски род доминантног тоналитета у другој реченици, чиме се уједно најављује светла боја одсека *B2*. Иако се на почетку експонира нови тематски материјал, начин на који се он развија несумњиво указује на аналогију са композиционим поступцима примењеним приликом обликовања прве теме. У том смислу, приметно је да организација не само исподтематских одсека, већ и самих тема, повећава количину основног тематског материјала и да је доминантни, премда не и једини контраст који се потенцира, управо онај који се односи на тонални план.

Одсек *B2* организован је као период, сачињен од две тематски сродне, а хармонски међусобно зависне реченице. Радикалну промену представља линија тоналног плана која се у само једној реченици креће од почетног Е-дура, преко цис-мола до Дес-дура, вративши се ретроградно у почетни тоналитет (пример 6). Основно

---

<sup>26</sup> Структура одсека *A2* је периодична.

тематско језгро представља четворотактни мотив, који се затим дословно понавља. Приликом следећег (трећег) понављања његова мелодијска линија деформише се хроматском изменом тона *ха* у *хис*, што тонални план преусмерава на паралелни цис-мол.

**Пример 6:** Ф. Шуберт, Соната за клавир Д 845, четврти став, т. 143–165, тонални план одсека В2 у другој теми

**Allegro vivace**

9 **E:**  $\text{II}^6 \text{---} \text{K}^4 \text{---} \text{D}^7$

13 **cis:**  $\text{D}^6 \text{---} \text{t} \text{---} \text{tr} \text{---} \text{D}^6$

**Cis:**  $\text{D}^6$

**Des:**  $\text{D}^6 \text{---} \text{VI}^6_5$

Ово залажење у сферу паралелног тоналитета веома је домишљато искоришћено као потка за уметање изразито контрастног Дес-дура. Иако однос тоналитета Е-дура и Дес-дура представља чак девето квинтно сродство и лакше се може објаснити као примена ортографске олакшице за медијантни Цис-дур (који је у складу за романтичарским хармонским језиком много једноставније тумачити), написани предзнаци и приликом акустичког опажања указују на озвучавање Дес-дура. Премда су у оквиру темперованог система ова два тоналитета звучно подударна, разлог због ког се поменути тоналитет акустички опажа као Дес-дур и прави ову звучну алхемију веома необичном, можда и јесте управо поистовећивање визуелне слике са слушним

доживљајем, што је потврђено оваквом концепцијом тоналног плана и приликом репризе друге теме. У сваком случају, интерполираним сегментом заснованим у целини на другачијем тоналитету постиже се освежење музичког тока и разбијање устаљених обрасаца, пружањем предности (за романтизам примарног) садржаја над формом у којој се тај садржај испољава. У оквиру друге реченице периода, поменута модулација у Дес-дур није остварена, већ се музички ток релаксира истицањем медијантике, у виду појаве акорда ниске медијанте.

Тема С није припремљена прелазом, већ започиње претпроширењем које асоцира на основни тематски материјал става (у виду латентног двогласа), док ће се у деоници десне руке појавити њен стварни тематски материјал. Структурно је конципирана као период, са кретањем тоналног плана из основног А-дура у доминантни Е-дур у првој реченици, док је у другој реченици остварена мутација тонског рода. Интересантне су тоналне амбиваленције које изазива хармонизација мелодијске секвенце у теми: њоме се постиже прошараност тоналног плана, али првенствено ширењем акордског фонда (вантоналне доминанте и субдоминанте), јер се услед њихове заснованости на мотивском раду (што секвенца и представља) реалан тоналитет не угрожава. Коришћење секвентног модела у раду са музичким материјалом не утиче сувише на екстензију музичког простора – он представља само понављање изложеног модела на субдоминантној висини, после којег следи дељење почетног мотива. Условљеност структуре музичким садржајем долази до изражаја у другој реченици – секвенцирањем почетног тематског језгра (са алтернацијом мотива међу деоницама леве и десне руке), као и услед дешавања на хармонском плану музички простор бива знатно проширен. У овој реченици остварена је тонална промена без напуштања тоналног центра: она се постиже секвенцирањем на доминантној основи на њеном почетку, а затим и мутацијом (тактови 290–296). Уздрману тоналну основу композитор надокнађује у виду осмотактног спољашњег проширења са смењивањем тоничне и доминантне функције и на тај начин утврђује дурско тонално упориште.

Одсек који садржи највећи степен тоналне и структурне нестабилности присутне у овом ставу јесте прелаз, смештен између наступа прве теме и међустава (тактови 65–90 и 277–296). Конципиран је фрагментарно, у виду излагања модела и његовог понављања у различитим тоналитетима: шестотактни модел се прво излаже у Еф-дуру, затим у де-молу, да би у својој трећој појави достигао основни тоналитет,

после чега се мења и његова фактурна концепција. Повратком у базични тоналитет врши се и повратак на основни тематски материјал наговештен учешћем скривене полифоније, па самим тим евентуалну логику усмерену према концепцији његовог музичког тока као реченице није могуће спровести.

Специфичност концепције тоналног плана којом се обликује музички ток евидентна је на примеру међустава који се налази између прелаза и друге теме (тактови 90–122): одсек је у синтаксичком погледу отворени модулирајући период у коме прва реченица представља дословно преписану реченицу са почетка става (наравно, у оригиналном тоналитету!) и у том случају постоје разлози због којих би се могла тумачити као поновни наступ теме. Међутим, тонални план друге реченице, као и њено репризно излагање (такт 396), где се приликом репродуковања музичког садржаја из основног а-мола модулира у паралелни е-мол, негира примену ове логике и онемогућава именовање прве реченице крњим обликом теме. На примеру овог међустава јасно се може видети снага коју тонални план има у конституисању синтаксичких значења не само у музици класичне епохе, већ и касније, у периоду романтизма: једна релативно чврсто укомпонована целина изражајне тематике, која садржи изразиту евокацију на главни тематски материјал, услед своје амбиваленције на тоналном плану губи свој тематски ранг и у хијерархији бива схваћена као међустав. Такође, у овом тренутку битно је напоменути разлику између међустава и епизоде, направљену приликом аналитичког тумачења форме става. Иако је, услед заснованости ових одсека на истом тематском материјалу, повучена граница доста релативно схваћена, она ипак постоји. Подела је још условнија и због њихове позиције коју заузимају у музичком простору – и међустав и епизода се налазе између различитих наступа тема и у оба случаја им претходи прелаз – тако да логика њиховог сагледавања у контексту у коме се јављају није могла бити примењена. Оно што их првенствено разликује јесте већа нестабилност на тоналном плану, која у овој анализи карактерише епизоду, и мања формална заокруженост коју она поседује.

Музички ток епизоде (посматрано у контексту овог става) изразито је модулаторан и по својој концепцији подсећа на линију тоналног плана остварену у првом прелазу. Ипак, од њега се разликује нешто мањим степеном лабилности на тоналном плану (који се креће од де-мола до основног тоналитета става), као и већим степеном формалне заокружености (каденца је остварена на квинтакорду доминанте, док је у прелазу септакорд завршно сазвучје), а подвучена је и ритмичким застојем у

деоници леве руке. Иако је завршетак епизоде маркантан и адекватан у конструктивном смислу, он није довољан разлог за тумачење епизоде као реченице, услед тоналне нестабилности и поступне деградације остварене на тематском плану, која доводи до застоја на доминанти пред наступом прве теме.

Почетак наступа међустава у субдоминантном тоналитету (де-мол, такт 396) кључан је за „дешифровање” синтаксичких јединица приликом његове прве појаве. Управо почев од овог момента могуће је схватити значење његовог претходног излагања као међустава и усмерити анализу на исправнији начин тумачења музичког садржаја. Како се приликом његовог ранијег наступа тонални план кретао од почетног а-мола према доминантном е-молу, очување тоналних релација довело је до тога да се у току његовог понављања он преусмери на тоналитет прве теме, што представља продор сонатности у оквиру ове рондо форме.

У коди је остварен типичан Шубертов манир у третману тоналног плана, а то је залажење у субдоминантну сферу основног тоналитета. У овом ставу оно је додатно подвучено спровођењем музичког тока не само кроз тоналитет четвртог ступња (де-мол), већ и кроз његову паралелу (Еф-дур). Кода је тематски заснована на основном материјалу става, док принцип њене развојности са реалтерацијом међу деоницама леве и десне руке подсећа на онај примењен у раду са материјалом теме С. Миксолидијско иступање примењено у завршном одсеку представља плагалну потврду, односно, само тренутно удаљавање од основног тоналитета, које ће релаксирати музички ток и допринети његовој снажнијој потврди на крају става. Таквом концепцијом крајње границе добијен је адекватан конструктиван завршетак и стављена тачка не само на финални став, већ и на целокупно музичко излагање сонатног циклуса.

Сагледавањем промена које се одвијају на тоналном плану како макро, тако и микроформе, могуће је ближе схватити јединство остварено на нивоу циклуса. Његове амбиваленције, али и реверзибилност представљају кључне принципе на којем музички ток функционише и на којем се развија и могу се сагледати кроз три композициона поступка:

- отвореност музичких сегмената постигнуту полукаденцом

- контраст постигнут, с једне стране, модулацијом унутар структурно стабилних и заокружених одсека и, с друге стране, амбиваленцијама тоналитета у оним структурно нестабилним

- евокацију субдоминантних сфера, као најважнијег елемента контраста на тоналном плану, али истовремено и најважнијег елемента његове потврде.

Иако је, као део тоналног система, музички садржај овог циклуса подређен његовом детерминизму и законима, он је такође подједнако и део свеукупне звучне материје. Као такав, битно је подређен уређењу не само тоналног, већ и тематског и структурног плана. У тој трострукој зависности музичког тока сакривени су темељи његове егзистенције, али кључни су ипак они који се тичу његовог обликовања. Пошто су у контексту анализираниог циклуса његове основе садржане у димензији тоналног плана, ова категорија доноси превагу у формирању циклуса, испостављајући се као основна покретачка снага којом се обликује смисао читаве форме. Јер, као што је говорио Стравински: „Наиме, не можемо појмити феномен стваралаштва независно од форме у којој се испољава. А сваки формални процес проистиче из неког принципа и проучавање тог принципа захтева управо оно што називамо догмом”.<sup>27</sup>

## Литература

George, Graham, *Tonality and Musical Structure* (London: Faber & Faber, 1970).

Despić, Dejan, *Opažanje tonaliteta* (Beograd: Univerzitet umetnosti, 1981).

—, *Kontrast tonaliteta* (Beograd: Univerzitet umetnosti, 1989).

—, *Harmonija sa harmonskom analizom* (Beograd: Zavod sa udžbenike i nastavna sredstva, 2007).

Einstein, Alfred, *Music in the Romantic Era* (New York: W. W. Norton & Co., 1947).

Popović, Berislav, *Muzička forma ili smisao u muzici* (Beograd: Clio, 1998).

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

Стравински, Игор, Поетика музике (прев. Вера Илијин), *Музички талас*, 5–6 (1996), 77–80.

---

<sup>27</sup> Игор Стравински, Поетика музике (прев. Вера Илијин), *Музички талас*, 5–6 (1996), 77.

Неда Николић

## Тонални план као основа концепције вишеставачног циклуса у клавирској сонати Д 894 у Ге-дуру Франца Шуберта\*

**Сажетак:** Специфичност организације тоналног плана је основа концепције сонатног циклуса у клавирској сонати Д 894 у Ге-дуру Франца Шуберта. Сонатни циклус заснован је на дурском квинтакорду *ge-xa-de*. У оквиру циклуса јавља се дијатонско и хроматско терцно сродство између основних тоналитета ставова, али и у оквиру сваког става. Такође, долази до стварања тоналних климакса и антиклимакса. Мутација је честа током сонате и фигурира као главни елемент који повезује ставове овог сонатног циклуса и захваљујући којој је формирано тонално јединство циклуса. Сва дешавања на тоналном плану снажно утичу и на процес финализације овог циклуса.

**Кључне речи:** тонални план, мутација, дијатонско терцно сродство, хроматско терцно сродство, сонатни циклус.

Клавирска соната Д 894 у Ге-дуру Франца Шуберта (Franz Peter Schubert, 1797–1828), названа још и соната-фантазија (*Fantasia-Sonata*), настала је 1826/1827. године.<sup>1</sup> Формално је конципирана као четвороставачна соната, чији ставови носе називе Фантазија (*Fantasia*), Анданте (*Andante*), Менует (*Menuetto*) и Алегрето (*Allegretto*). У раду ће се указати на то како је сонатни циклус заснован на дурском квинтакорду *ge-xa-de*, како се у оквиру њега испољавају дијатонске и хроматске терчне релације између и унутар ставова, као и на који начин долази до стварања тоналних климакса и антиклимакса. Такође ће се предочити снажан утицај тоналног плана у процесу финализације и важност мутације, помоћу које је постигнуто јединство циклуса.

Специфичност организације тоналног плана је основа концепције циклуса. Први став сонате се креће у оквирима Ге-дура, други став је у доминантном Де-дуру, трећи став је у ха-молу и Ха-дуру, док је последњи, четврти став написан такође у почетном Ге-дуру, чиме је овај сонатни циклус тонално заокружен. Захваљујући оваквој концепцији тоналног плана, уочава се да у његовој основи лежи разложени тонични квинтакорд основног тоналитета циклуса, *ge-xa-de*, па одатле и тоналитети Ге-дур, Де-дур и ха-мол. Ако би се посматрали тоналитети другог, трећег и четвртог става, који се

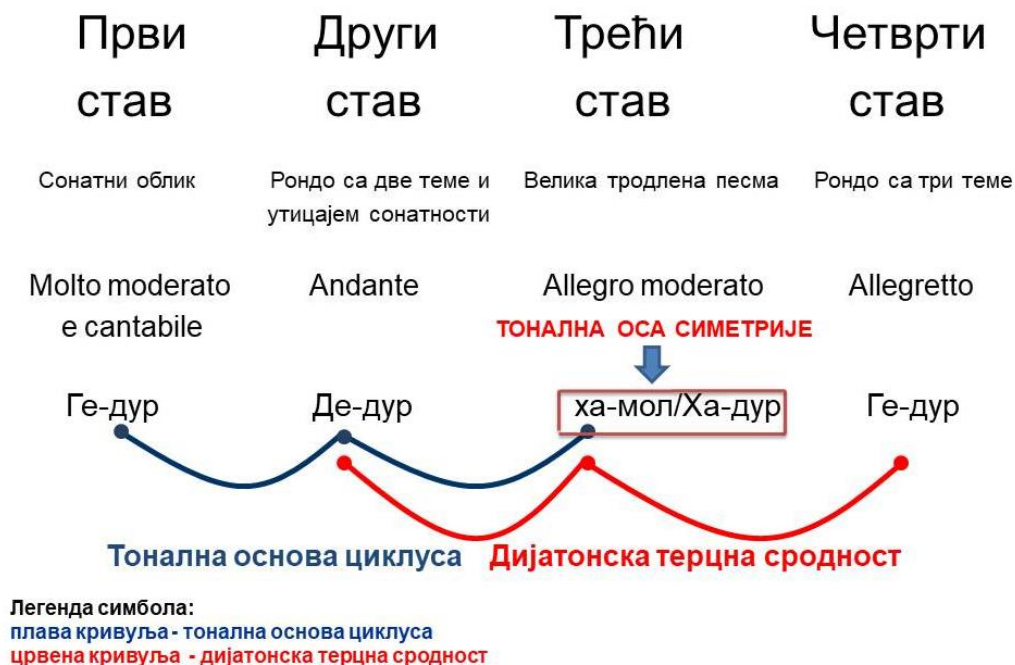
---

\* Рад је реализован под менторством др ум. Ивана Бркљачића, у оквиру наставног предмета Анализа музичких облика, на трећој години основних академских студија, академске 2015/2016. године.

<sup>1</sup> Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, volume 12 (London: Macmillan Publishers, 1980), 2853.

крећу у Де-дуру, ха-молу и Ге-дуру, међу њима се може уочити дијатонско терцно сродство, које је карактеристично за романтичарски језик. Шуберт је оваквим поступком конципирао тонални план у коме доминирају терцни односи између тоналитета од другог до финалног става: Де-дур – ха-мол – Ге-дур. У оквиру редоследа којег формирају та три терцно удаљена тоналитета, средишњи тоналитет може се посматрати као тонална оса симетрије између Де-дура и завршног Ге-дура (видети графикон 1).\*

**Графикон 1:** Концепција тоналног плана циклуса



Тонални план утиче на стварање климакса и антиклимакса у сонатном циклусу. Посматрањем сваког става појединачно, могу се уочити еквиваленције, климакси и антиклимакси на тоналном плану. У првом ставу, у оквиру експозиције (тактови 1–64), из почетног тоналитета, Ге-дура, модулира се у доминантни Де-дур, у оквиру којег наступа друга тема. Потом, развојно поље (тактови 65–116) доноси нестабилност на тоналном плану, али и мутацију у ге-мол, док се у репризи (тактови 116–174) поново успоставља иницијални тоналитет Ге-дур, чиме се остварује „помирење” на тоналном

\* У даљем тексту (графикон ...).

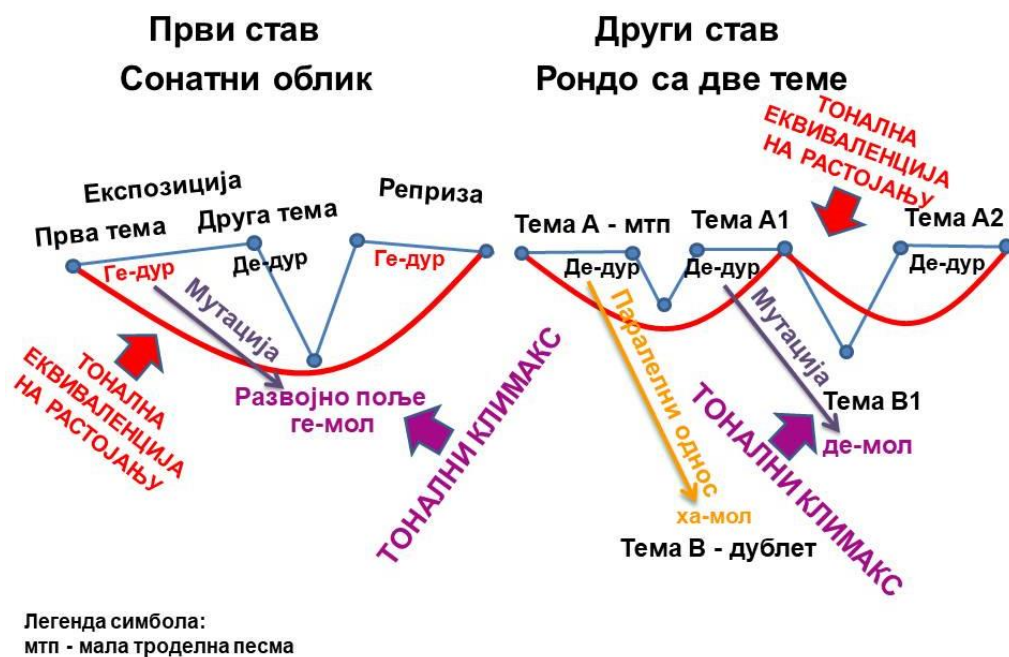


плану међу темама овог става. У оквиру редоследа тоналитета Ге-дур – Де-дур – ге-мол – Ге-дур, може се уочити тонална еквиваленција на растојању, јер став почиње и завршава у Ге-дуру, Де-дур доприноси повећању тензије, док мутација у ге-мол представља тонални климакс првог става, зато што је то тоналитет који је најудаљенији у односу на све тоналитете који су се јавили у оквиру првог става (графикон 2). Други став, који је конципиран као рондо са две теме, доноси очекивану тоналну еквиваленцију на растојању. Са сваком појавом рефрена успоставља се почетни тоналитет, Де-дур. Тема *B* (тактови 32–70), која је конципирана као дублет мале дводелне песме, доприноси удаљењу од иницијалног тоналитета модулацијом у паралелни ха-мол. Међутим, модулација у паралелни тоналитет неће се третирати као климакс на тоналном плану у оквиру другог става, већ ће се тај врхунац одиграти у оквиру теме *B1* (тактови 113–150). Она је конципирана такође као дублет мале дводелне песме и почиње у де-молу. Оно што је допринело томе да тонални климакс буде баш у овом сегменту форме јесте рефрен *A1* (тактови 81–112), који јој је претходио и који се кретао у оквирима почетног Де-дура. Тиме је промена тонског рода међу сегментима форме још више истакнута због тога што је тема *B1* почела у де-молу. После теме *B1* уследио је последњи наступ рефрена *A2* (тактови 161–183), чиме је тонални план заокружен повратком у иницијални Де-дур. Однос тоналитета у овом ставу је Де-дур – ха-мол – Де-дур – де-мол – Де-дур (графикон 2).

Трећи став, који је по форми велика троделна песма, креће се у оквирима ха-мола. Менует (тактови 1–53) почиње у ха-молу, модулира у паралелни Де-дур и враћа се у ха-мол. Трио (тактови 1–29) почиње у иницијалном ха-молу, али модулира у Ха-дур, у оквиру којег се овај сегмент форме завршава. Ознаком да капо (*da capo*) почетни ха-мол је поново успостављен. У тоналитетској диспозицији на плану макроформе (ха-мол – ха-мол/Ха-дур – ха-мол) може се уочити тонална еквиваленција на растојању, док се тонална кулминација одвија у оквиру трија, мутацијом у Ха-дур. Овај тоналитет представља највеће тонално удаљење у односу на тоналитете који су му претходили и на оне који су се јавили после њега. Из тог разлога, са овим тоналитетом постиже се тонална кулминација у трећем ставу (графикон 3). Четврти став, који је конципиран као рондо са три теме, доноси такође тоналну еквиваленцију на растојању са сваком појавом рефрена. Теме *B* (тактови 55–109) и *C* (тактови 181–321) доносе тоналне контрасте. Тема *B* креће се у оквирима Це-дура, а структурно је конципирана као мала троделна песма. Одсек *b* у оквиру теме *B*, који је фрагмент по структури, ствара

нестабилност на тоналном плану проласком кроз различите тоналитете, док се у оквиру одсека *a* успоставља Це-дур, тоналитет друге теме. Међутим, у теми *C* догађа се тонални климакс става. Тоналитет у оквиру којег се креће тонални климакс је Ес-дур, који представља хроматско терцно сродство у односу на иницијални Ге-дур, али и у односу на Це-дур, тоналитет теме *B*. Тема *C*, која је конципирана такође као мала троделна песма, доноси тоналну нестабилност у оквиру одсека *b*. Он је структурно чвршће конципиран у односу на одсек *b* из теме *B*, јер је грађен као низ од шест реченица. С обзиром на то да овај одсек дуго траје, да садржи мутацију из це-мола у Це-дур и да је тонално најудаљенији у односу на остале сегменте форме, он он представља и тонални климакс четвртог става (графикон 3).

Графикон 2: Тонални климакси у оквиру првог и другог става



Овакво тумачење базирано је на запажањима Дејана Деспића, изнетим у његовој књизи *Контраст тоналитета*,<sup>2</sup> где уводи термине као што су супертонална (виша) и субтонална (нижа) област према основном тоналитету, којима одговарају висока (доминантна) и ниска (субдоминантна) страна у тоналитету. Деспић је графичким

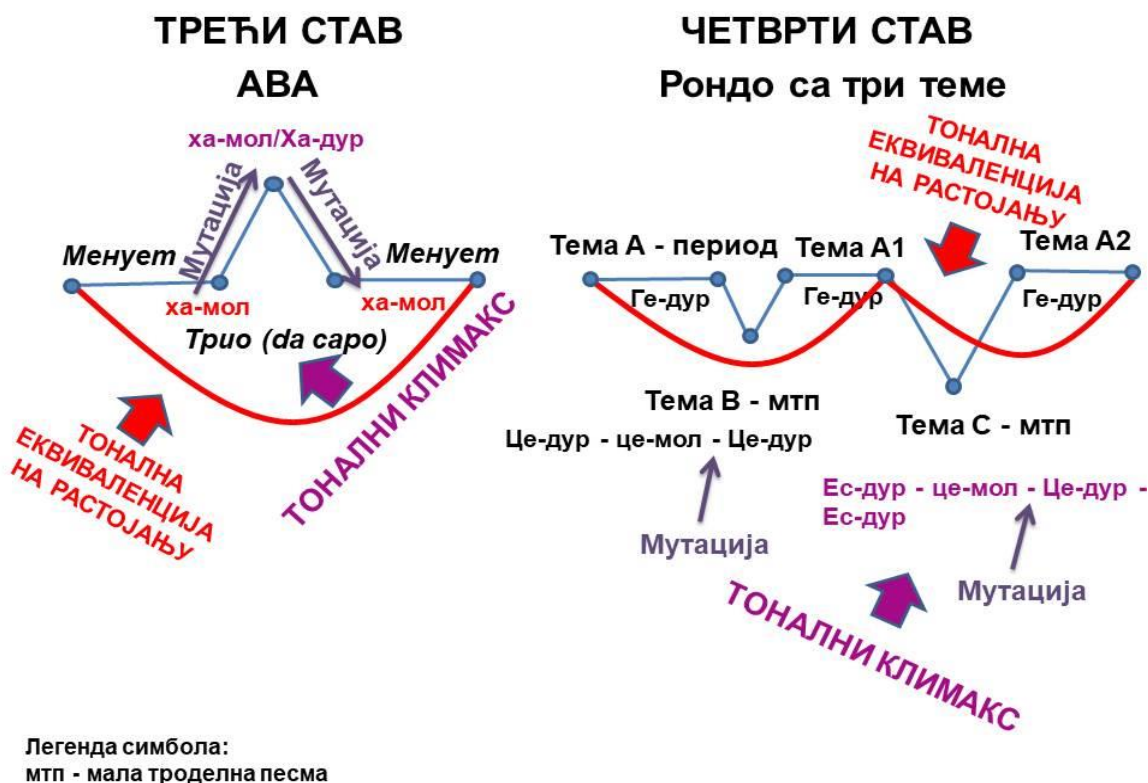
<sup>2</sup> Dejan Despić, *Kontrast tonaliteta* (Beograd: Univerzitet umetnosti, 1989), 61–64.

приказом путем тоналне кривуље представио „више” и „ниже” тоналитете. Сматрао је, иако су дур и паралелни мол у истој позицији у квинтном кругу („нулти” степен квинтног сродства), да дур, као „светлији” тонски род, припада вишој страни, а паралелни мол нижој. Сходно овом начину размишљања, он је графичким путем приказивао тоналитете као постављене ниже у односу на почетни тоналитет, ако припадају субдоминантној сфери или ако долази до мутације из дура у мол. На основу оваквих критеријума које је Деспић поставио, графички прикази у овом раду који су претходили и који следе, засновани су на његовим запажањима и приказима, где се мутација тумачи као најудаљенији тоналитет у односу на остале тоналитете, и то не само због промене тонског рода, већ и због тога што она представља најдаље квинтно сродство у односу на почетни тоналитет (али и када не долази до промене тонског рода, исто то важи и за тоналитете који су у најдаљем квинтном сродству у односу на почетни тоналитет). Мутација из дура у мол или модулација у тоналитет субдоминантне области је сваки пут графички приказана кривуљом наниже, док је мутација из мола у дур или модулација у тоналитет доминантне области графички приказана кривуљом навише (графикон 3).

Елемент који се стално провлачи кроз сонатни циклус јесте мутација, која је великим делом утицала на стварање тоналних климакса.

Кроз садејство тоналног плана са формалним типовима сваког појединачног става, могу се уочити тонални климакси, антиклимакси и еквиваленције на нивоу циклуса. Први став по форми је сонатни облик у Ге-дуру, други је рондо са две теме под утицајем сонатности у доминантном Де-дуру, трећи је велика троделна песма у ха-молу/Ха-дуру, а четврти је рондо са три теме у почетном Ге-дуру. Може се уочити да су први, други и четврти став структурно најсложенији, односно, да су на једнаком нивоу по сложености форми. Ова три става су и тонално уједначена, јер су на релацији Ге-дур – Де-дур – Ге-дур. Други став представља комбинацију ронда и сонатног облика. Уочава се тонална еквиваленција на растојању између првог и четвртог става, чиме је тонално заокружен овај циклус. Међутим, трећи став представља структурни антиклимакс читавог циклуса због једноставније форме у односу на остале ставове. Иако је формално конципиран као велика троделна песма, због чега се испоставља као структурни антиклимакс циклуса, он је уједно и тонална кулминација због тога што је тонално најудаљенији у односу на остале ставове, јер се креће у оквирима ха-мола/Ха-дура.

Графикон 3: Тонални климакси у оквиру трећег и четвртог става



Сагледавањем тоналног плана може се закључити да су први и четврти став тонална тежишта циклуса. Оно што их повезује и што утиче на стабилност овог циклуса јесте то што се први став креће у оквирима Ге-дура, чему иде у прилог и то што четврти став представља тонални повратак у иницијални тоналитет (Ге-дур). Управо та тонална еквиваленција на растојању, моменат је који потврђује да су почетни и завршни став тежишта циклуса, тако да је у питању егзоцентрична конструкција циклуса (графикон 4).

Оно што се уочава као занимљивост ове сонате јесте појава мутације на нивоу целог циклуса. У првом ставу, Ге-дур и Де-дур, као тоналитети прве теме и комплекса друге теме (B1 и B2), највише су експлоатисани. То је традиционални доминантни однос тоналитета, који се очекује у сонатном облику. Међутим, развојно поље (тактови 65–116), као сегмент форме у оквиру којег се очекују нови тоналитети, појавом ге-мола доноси промењен тонски род у односу на почетни Ге-дур (примери 1a и 1б).

Графикон 4: Тонални климакс и тежишта циклуса



Легенда симбола:  
втп - велика троделна песма

Пример 1а: Франц Шуберт, Соната за клавир Д 894, први став, тактови\* 1–4, почетак прве теме

Molto moderato e cantabile

G:

Пример 1б: Ф. Шуберт, Соната за клавир Д 894, први став, т. 65–68, почетак развојног поља и мутација материјала прве теме

Molto moderato e cantabile

g:

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

Други став, који је рондо по форми, креће се у оквирима Де-дура. Тема *B* ронда (тактови 32–70), која је конципирана као дублет мале дводелне песме, пролази кроз паралелни ха-мол и фис-мол, међутим, доноси и мутацију између фис-мола и Фис-дура у одсеку *b* из теме *B*, односно, између ха-мола и Ха-дура у одсеку *b1* из теме *B*. У првом прелазу (тактови 70–80) између теме *B* и рефрена *A1* (тактови 81–112) јавља се мутација из фис-мола у Фис-дур (пример 2).

**Пример 2:** Ф. Шуберт, Соната за клавир Д 894, други став, т. 70–78, приказ мутације из фис-мола у Фис-дур (први прелаз између теме *B* и рефрена *A1*)

Molto moderato e cantabile

fis:

Fis:

Може се уочити мутација и између сегмената форме. Пример пружа однос између рефрена *A1* (тактови 81–112) који је у Де-дуру и теме *B1* (тактови 112–150) која је у де-молу (пример 3), све до одсека *b1* у оквиру теме *B1*, где се одвија повратак у Де-дур (што упућује на сонатну логику).

Све ово упућује на то да је Шуберт у другом ставу користио мутацију не само у стабилнијим сегментима форме, као што су теме ронда, већ и у структурно слабијим деловима форме, као што су прелази. Оваквим поступком композитор је обезбедио јединство читавог става на тоналном плану, али је такође истакао и важност сваког сегмента форме, било да су у питању теме, као структурно чвршћи сегменти или прелази, као структурно слабији сегменти.

**Пример 3:** Ф. Шуберт, Соната за клавир Д 894, други став, т. 108–116, приказ мутације из Де-дура у де-мол (крај рефрена *A1* и почетак теме *B1*)

*Andante*

D:

d:

У трећем ставу, који је конципиран као велика троделна песма, мутација се огледа како између сегмената форме, тако и унутар њих. Менует (тактови 1–53) се одвија у ха-молу, док се трио (тактови 1–29) одвија у Ха-дуру. Међутим, на почетку трија такође се јавља мутација из ха-мола у Ха-дур, док се на његовом крају и на почетку репризе менуета поново јавља мутација, сада у обрнутом смеру, из Ха-дура у ха-мол (примери 4а и 4б).

**Пример 4а:** Ф. Шуберт, Соната за клавир Д 894, трећи став, т. 1–4, почетак менуета

*Allegro moderato*

h:

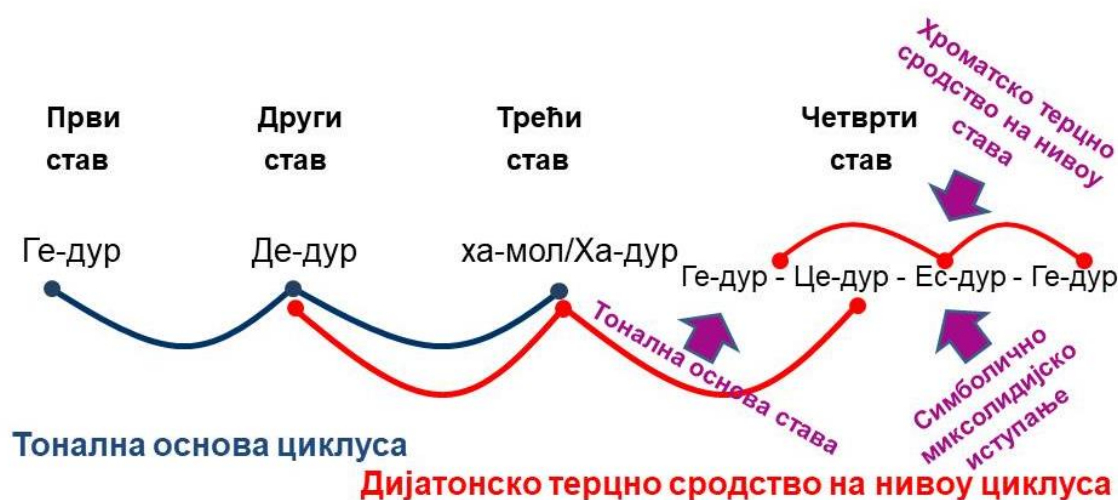




циклуса и захваљујући којој је формирано тонално јединство циклуса, што је њена наважнија функција.

Тонални план снажно је утицао и на процес финализације овог циклуса, који се одвија у последњем ставу. Иако је Шуберт финални став написао у почетном Ге-дуру и тиме тонално заокружио читав циклус, управо се у оквиру њега може уочити сложена концепција тоналног плана. Цео четврти став, у симболичном смислу, представља миксолидијско иступање, јер се креће кроз тоналитете субдоминантне сфере, као што су Це-дур и Ес-дур. Основни тонови тоничних акорада ова два тоналитета у комбинацији са основним тоном тонике Ге-дура, формирају разложени квартсектакорд молске субдоминанте на коме је базиран финални став, док је на нивоу циклуса то био акорд *ge-xa-de*, разложени тонични квинтакорд основног тоналитета циклуса, чији тонови репрезентују тонике тоналитета самих ставова у циклусу. Свакако се и на овом примеру могу приметити медијантне релације између Це-дура, Ес-дура и Ге-дура, као што су уочене терцне релације на нивоу циклуса између другог, трећег и четвртог става, који стоје у односу Де-дур – ха-мол – Ге-дур. Овако сложеном концепцијом тоналног плана у четвртом ставу, Шуберт је истакао његову важност у процесу финализације (графикон 5).

Графикон 5: Процес финализације



Легенда симбола:

Плава кривуља - тонална основа циклуса

Црвена кривуља - дијатонско и хроматско терцно сродство на нивоу циклуса, тонална основа става, симболично миксолидијско иступање

Детаљним посматрањем укупног дешавања на тоналном плану може се закључити да је логика уочена у оквиру овог плана била нит која је повезала овај вишеставачни циклус и створила од њега једну органску целину. Како би се остварила још већа повезаност ставова у оквиру циклуса, не треба занемарити ни допринос структурног и тематског плана који су значајно утицали на усмереност музичког тока у овој сонати и на корелацију ставова. Међутим, ипак је тонални план тај који је однео превагу и који је значајно деловао на уједињеност свих ставова, чиме је постигнута организована целина. Јединству циклуса највише је допринела мутација која прожима све његове ставове. Она је обједињујући фактор у концепцији јединства циклуса. Тонални план овог циклуса веома је сложен, јер се, поред мутације, јављају и разложени квинтакорд *ge-xa-de*, на коме је заснована цела соната, као и дијатонско и хроматско терцно сродство који се испољавају на нивоу целог циклуса, али и у оквиру финалног става. Запажено је и симболично миксолидијско иступање, односно, усмереност на тоналитете субдоминантне области, које је највише утицало на процес финализације ове сонате.

## Литература

- Despić, Dejan, *Kontrast tonaliteta* (Beograd: Univerzitet umetnosti, 1989).
- , *Harmonija sa harmonskom analizom 1* (Beograd: Univerzitet umetnosti, 1993).
- , *Muzički stilovi* (Srpsko Sarajevo: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2004).
- Kovačević, Krešimir (ur.), *Muzička enciklopedija 2* (Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1974).
- Rüger, Christof, *Konzertbuch Klaviermusik A-Z* (Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1974).
- Sadie, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, volume 12 (London: Macmillan Publishers, 1980).
- Skovran, Dušan i Peričić, Vlastimir, *Nauka o muzičkim oblicima* (Beograd: Univerzitet umetnosti, 1982).
- Stamatović, Ivana, Sonatni oblik i sonatni princip, u: Živković, Mirjana i dr. (ur.), *Muzička teorija i analiza 1 – Zbornik Katedre za teorijske predmete* (Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2004), 101–109.

Алекса Лончар

## Реализација „дводимензионалног“ концепта форме у симфонијској поеми *Тил Ојленшпигел* Рихарда Штрауса\*

**Сажетак:** У раду је анализирана симфонијска поема *Тил Ојленшпигел* (*Till Eulenspiegel*) Рихарда Штрауса из аспекта 'дводимензионалног' концепта форме, односно, истовременог дејства принципа два формална обрасца – ронда и сонатног облика. Музички ток дела анализиран је преко компонената које обликују тематски, тонални и структурни план композиције, а тумачење глобалне форме поеме резултат је укрштања сазнања до којих се дошло овим аналитичким поступком са аналитичким интерпретацијама поеме од стране других теоретичара (Хепокоски, Вербек, Перичић и Сковран).

**Кључне речи:** симфонијска поема, рондо, Рихард Штраус, *Тил Ојленшпигел*, сонатни принцип.

Симфонијска поема оп. 28 *Тил Ојленшпигел* (*Till Eulenspiegel*) настала је 1895. године и припада другој фази симфонијског стваралаштва Рихарда Штрауса (Richard Strauss, 1864–1949). Програмски садржај је настао на основу народне легенде о лику Тила Ојленшпигела – авантуристе, лакрдијаша и варалице из средњовековне Јужне Немачке. Тилов лик карактерише ругање свим друштвеним конвенцијама, због чега су његове авантуре биле инспирација бројних литерарних дела.

Најраније скице дела настале су крајем 1894. године и биле су намењене за оперу у једном чину са другачијим насловом (*Till Eulenspiegel bei den Schildebürgern*). Приликом стварања либрета, Штраус је био суочен са естетским изазовом; по сопственом признању, био би приморан да користи непристојне речи приликом дочаравања Тилове личности.<sup>1</sup> У намери да у потпуности ослика Тилову луцидност, Штраус је у својим дневницима изразио резерве у погледу могућих реакција публике и негативног утицаја који би то могло имати на његову каријеру.<sup>2</sup> Због тога је одлучио да

---

\* Рад је реализован под менторством др Иване Вуксановић, у оквиру наставног предмета Семинар из музичких облика (изборни предмет), на четвртој години основних академских студија, академске 2014/2015. године.

<sup>1</sup> Монографија Валтера Вербека (Walter Werbeck) о Штраусовим симфонијским поемама (*Die Tondichtungen von Richard Strauss*) садржи бројне веродостојне податке о генези дела: о дилеми отелотворења Тила у оперском/симфонијском жанру, о утицају Штраусовог пријатеља Артура Зајдла (Arthur Seidl) на настанак композиције која је њему и посвећена, о композиторовој преписци са пријатељима у којој коментарише проблематику дела, као и програмски предложак поеме (видети у: Walter Werbeck, *Die Tondichtungen von Richard Strauss* /Tutzing: Hans Schneider, 1996/, 128).

<sup>2</sup> Доказ за то је писмо које је Штраус послао Францу Вилнеру (Franz Wüllner), диригенту Опере у Келну: „(...) морао бих да користим неке речи због којих би публика могла да се увреди. Немогуће је смислити пристојан текст који би описао Тила (...).” Упореди са: исто, 128.

у оквиру симфонијског жанра слушаоцима пренесе своје виђење легендарног авантуриста.

На основу Штраусове оригиналне програмске скице поеме (видети у прилогу рада) може се закључити да је композиторова визија била руковођена представљањем психолошког профила протагонисте кроз више различитих ситуација (епизода). Једна од ретких интервенција у сужеу поеме, у односу на литерарне изворе о лику Тила, јесте епизода „Вешања”. Према народном предању, Тил је избегао такву судбину.<sup>3</sup> Друга измена уочава се у својеврсној жанр-сцени „разбијања крчага пиљарицама” (у оквиру првог епизодног блока у поеми), за коју Валтер Вербек наводи да потиче из бајке браће Грим – *Краљ Брадоња (König Drosselbart)*.<sup>4</sup> Обе измене имају своје консеквенце за форму композиције и биће прокоментарисане у аналитичком делу овог текста.

Штраусова слободна концепција поеме отворила је широки спектар различитих тумачења форме дела. Аналитичари са краја деветнаестог и почетка двадесетог века тумачили су дело као: слободни и модерни рондо (Артур Зајдл, 1895; Вилхелм Моук /Wilhelm Mauke/, 1896; Ото Клоувел /Otto Klauwell/, 1910; Макс Штајницер /Max Steinitzer/, 1911), сонатни рондо који нагиње ка сонати (Алфред Лоренц /Alfred Lorenz/, 1924–25), нову *ad hoc* форму са сопственом логиком (Рихард Шпехт /Richard Specht/, 1921), вишеставачно дело у једном ставу (Рајнард Герлах /Reinhard Gerlach/, 1966), формални „експеримент” који комбинује неколико формалних образаца (Валтер Вербек, 1996), итд.<sup>5</sup> Од аналитичких тумачења новијег датума издвојићемо концепт „сонатне деформације” Џејмса Хепокоског (James Hepokoski),<sup>6</sup> који слободне форме и отклон од норми објашњава као „дијалог са нормираним формалним обрасцима”.<sup>7</sup> Према Хепокоском, такав дијалог огледа се у присуству два или више нормираних модела, од којих је један преовлађујући. У књизи *Two dimensional sonata form* (2009)<sup>8</sup> Стивен Ванде Мортеле (Steven Vande Moortele), пак, дефинише специфичан норматив (новонастали у позном романтизму) који легитимизује истовремено присуство два формална обрасца, сонатног облика и сонатног циклуса, сврставајући таква дела у категорију коју назива „дводимензионална соната”. За прожимање различитих

---

<sup>3</sup> Исто, 125.

<sup>4</sup> Исто, 125.

<sup>5</sup> James Hepokoski, *Framing Till Eulenspiegel, 19th-Century Music*, Vol. 30, No. 1 (2006), 32.

<sup>6</sup> James Hepokoski, *Fiery-Pulsed Libertine or Domestic Hero? Strauss's Don Juan Reinvestigated*, in: Bryan Gilliam (ed.), *Richard Strauss: New Perspectives on the Composer and His Work* (London: Duke University Press, 1992), 143.

<sup>7</sup> Исто, 143.

<sup>8</sup> Steven Vande Moortele, *Two-Dimensional Sonata Form* (Leuven: Leuven University Press, 2009).

формалних модела у композицијама с краја деветнаестог века, Карл Далхаус (Carl Dahlhaus) користи термин „вишедимензионална форма”,<sup>9</sup> док се Властимир Перичић и Душан Скворан позивају на Јанечеков (Karel Janěšek) термин „комбинованих облика”.<sup>10</sup>

На основу анализе музичког тока симфонијске поеме *Тил Ојленишпигел* у раду је представљено тумачење форме према два истовремено заступљена формална принципа – рондо форме и сонатног облика – од којих ниједан није присутан у свом традиционалном виду. Оба принципа подлегла су „деформацијама”<sup>11</sup> које су инициране прилагођавањем музичког тока наративној линији програма.

### Реализација рондо форме у поеми *Тил Ојленишпигел*

Формални образац симфонијске поеме *Тил Ојленишпигел* може се тумачити као екстензивни рондо са елементима сонатног облика. На глобалном нивоу форме постоје три наступа главне теме (у табели обележено са *A* на хијерархијском нивоу дела форме), чиме се остварује прва од две карактеристике ронда које се сматрају нормом (видети табелу 1).<sup>\*</sup> Модификација традиционалног ронда са једном темом и епизодама на структурном плану поеме указује се кроз присуство више појединачних одсека него што је уобичајено. Проширене димензије тема, као последица сложеног рада са мотивима и прогресивног хармонског тока, велики број прелаза којима се неутралише мозаичност епизода и често имплементирање аутономних тематских материјала у шире развојне блокове (попут епизода „Тил свештеник” и „Улична песма”) у служби су програмског концепта о несталном карактеру и честим променама расположења протагонисте. Релативно одступање на тоналном плану, у односу на уобичајени план ронда са једном темом, јесте друга појава главне теме у ге-молу – паралели субдоминантног тоналитета.<sup>12</sup>

---

<sup>9</sup> Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, translated by J. Bradford Robinson (Berkeley – Los Angeles: University of California Press, 1989), 364.

<sup>10</sup> Dušan Skovran i Vlastimir Peričić, *Наука о музичким облицима* (Београд: Универзитет уметности, 1991), 290.

<sup>11</sup> Наглашавамо да је термин „деформација” преузет од Џ. Хепокоског и да аутор не користи термин са негативним конотацијама.

<sup>\*</sup> У даљем тексту (табела ...).

<sup>12</sup> Такав поступак се јавља већ код Карла Филипа Емануела Баха (Carl Philipp Emanuel Bach, 1714–1788). Постоји и у завршном ставу Бетовенове (Ludwig van Beethoven, 1770–1827) сонате за клавир опус 78, као и у Шопеновој (Frédéric Chopin, 1810–1849) клавирској сонати у ха-молу.

**Табела 1:** Рондо форма у симфонијској поеми *Тил Ојленишпигел* Рихарда Штрауса

Део	<i>A</i>	<i>E1 (B)</i>	<i>A</i>	<i>E2</i>	<i>A</i>	<i>Coda</i>
Тактови	1–111	112–228	229–293	294–428	429– 573	574–657
Одсеци	<i>A1/A2</i>	Први епизодни блок	<i>A1/A2</i>	Други епизодни блок	<i>A1/A2</i>	Кода, Епилог
Тоналитет	Еф-дур	Еф-дур/де-мол/ Бе-дур/Дес-дур	ге-мол/ Ге-дур	а-мол/ Ас-дур	Еф-дур	Еф-дур
Програмски наслов	<i>Опис Тила</i>	<i>Разбијање крчага пиљарицама, Тил свештеник</i>	<i>Тил заводник</i>	<i>Филистри, Срећна улична песма</i>	/	<i>Вешање</i>

Увод поеме је фрагментарне структуре и у лаганом темпу (*gemächlich*) остварујући ефекат припреме и ишчекивања. У уводу је изложен тематски материјал који представља „матичну” ћелију из које су изведене две Тилове теме и који постоји на скоро свим кључним тачкама у делу (видети у партитури, деонице виолина у тактовима 1–4, хорни ин Еф у тактовима 6–11 /главна тема, одсек *A1*, односно, материјал „а”/ и кларинета ин Де у тактовима 46–47 /главна тема, одсек *A2*, односно, материјал „б”/).

Приметан је висок степен сличности материјала „б” са материјалом из увода. Почетни интервалски размаци у мелодији и тоналитет идентични су као у уводу. Разлика се уочава једино у завршном силазном скоку сексте из увода (скок *ef-a* „попуњен” је пролазном фигуром) у односу на скок умањене септине наниже са застанком на тону *gis* у материјалу „б”. На овом месту важно је истаћи да је и мотив „смртне пресуде” Тилу, као симболичан и драматуршки изузетно важан мотив (такт 613 у партитури, скок велике септине наниже у деоницама фагота, контрафагота, хорни и тубе), очигледно проистекао из завршног, силазног скока мотива „б”. Брз темпо теме *A2* (*immer sehr lebhaft*) базиране на мотиву „б” и прегнантни ритам резултирају драмско-скерцозним карактером који се у потпуности разликује од

лирског увода у лаганом темпу. Материјал „а” такође успоставља сличност са уводом, али прикривену слободном и делимичном инверзијом (уз апстраховање првог тона увода). Дистрибуцијом и модификацијом ова два мотива кроз различите одсеке форме постиже се висок степен интегрисаности музичког тока на тематском плану (табела 2).

Главна тема рондо форме (Тилова тема) структурисана је као комплекс од два обимна тематска блока. Први одсек (*A1*) је реченица чију окосницу формира почетна осмотактна метричко-формална јединица која се понавља у измењеном виду пет пута, са структурним скраћењима и проширењима, уз хармонско и мотивско варирање који динамизују музички ток. Разлог вишеструког понављања је утемељење тематског материјала „а” као иницијалног за Тилову тему, па тиме и за перцепцију рондо форме.

**Табела 2:** Схематски приказ дистрибуције кључних мотива кроз одсеке и делове форме у симфонијској поеми *Тил Ојленипигел* Рихарда Штрауса

Део	A			E				A		E1		A	
Тактови	1–111			112–228				229–293		294–428		429–573	
Одсек	увод	A1	A2	B	C	D	E	A1	A2	F	G	A1	A2
Мотив		A	B	B	B	нов	B	A	B	A	нов	a	a/b
Програм	<i>Тил Ојленипигел</i>			<i>Разбијање крчага тиларицама</i>				<i>Тил заводник</i>		<i>Филистри</i>		<i>Тил Ојленипигел</i>	

Ефекат сложеног такта стварају померени акценти такта 6/8 са паузом на почетку фразе, над *ad libitum* оркестарским фоном. Због дужине прве две музичке фразе (укупно по седам нота) осећа се призивак такта 7/8, трећа фраза звучи као да је писана у такту 9/8, док се метар 6/8 успоставља тек у 10. такту.

У одсеку *A2* излаже се материјал „b”<sup>13</sup> као четворотактни *motto*, односно, други лајтмотив Тила, који не подлеже даљем структурном и тематском развоју. Уместо

<sup>13</sup> Овај материјал иначе води порекло из „Љубавног дуета” из другог чина Вагнерове (Richard Wagner, 1813–1883) опере *Тристан и Изолда (Tristan und Isolde)*. Референца има иронијски карактер у склопу

развоја, у музичком току препознаје се нов, али неизразит тематски материјал којим се илуструје галоп Тиловог коња (Тил на коњу је једна од стандардних визуелних представа овог јунака). Условљеност програмом ремети стандардну реченичну логику, застоји на доминанти проузрокују низ унутрашњих проширења (од којих је најупечатљивији застанак у такту 95, где се Тилов несташни бег музички осликава секвентним виртуозним пасажима навише), али је, упркос томе, одсек заокружен убедљивом каденцом у основном Еф-дуру (такт 111).

Други наступ Тилове теме у рондо концепцији форме („Тил заводник”, тактови 229–293) носи нижи степен сличности са првим наступом теме (што иде у прилог тумачењу поеме као сонатног облика, о чему ће бити речи касније). Интервалска окосница материјала „а” је очигледна, али је карактерна промена (из скерцозног у лирски израз) постигнута стабилизацијом 6/8 ритмичког покрета, молским тоналитетом (ге-мол) и инструменталном бојом (видети у партитури, деоница првих виолина у тактовима 229–234 / „Тил заводник”, одсек *A1*, и „мотив љубави”/). Друга реченица периода теме заснована је на „мотиву одбијања”, па се и мелодијска линија обликује инверзијом материјала „а” (видети у партитури, деоница контрабаса у тактовима 253–254 / „Тил заводник”, одсек *A1*, „мотив одбијања”/).

Граница између одсека *A1* и *A2* је изузетно пропустљива. Кулминациона тачка друге појаве главне теме је у 263. такту; застанак музичког тока на *VII* ступњу ге-мола, и наступ мотива „b” у аугментираном виду (као „мотив жеље за осветом”) условно разграничавају два блока Тилове теме.

Трећа појава Тилове теме (тактови 429–566), у односу на прво излагање аутентична је само у првих седам тактова. После 424. такта два кључна тематска материјала („а” и „b”) наизменично се секвентно излажу, да би на врхунцу драматуршког тока (такт 500) оба материјала била спојена кроз троструки контрапункт (*tutti* оркестар). Завршно излагање Тилове теме може се, према томе, тумачити као синтетичко излагање одсека *A1* и *A2*. Иако током овог излагања преовлађује основни Еф-дур тоналитет, музички ток се постепено преусмерава ка субдоминантном Бе-дуру

---

портретисања Тила. Утицај Вагнера приметан је и у акордском фонду, коришћењем „Тристановог акорда” који представља окосницу развоја у одсеку *A2*.



(од такта 509) и субмедијантном Де-дуру (такт 567);<sup>14</sup> после наглог прекида музичког тока наступа Кода (са Епилогом), заокружујући поему у полазном тоналитету.

Два епизодна блока раздвајају три наступа Тилове теме. Епитет „развијни” дугују, пре свега, развијности на тоналном плану. Први епизодни блок – „Разбијање крчага пиљарицама” (тактови 112–228) – је жанр-сцена у којој Тил ствара пометњу на сеоској пијаци. Структура овог епизодног блока у великој мери одговара концепцији развијног дела сонатног облика, са сегментима који имају функцију уводног, централног и завршног одсека. Уводни одсек је модулирајући период који користи материјал „b”. Из основног Еф-дура модулира у паралелни, а потом и у паралелу субдоминантног тоналитета. Тиме се припрема појава епизодне теме „Тил свештеник” (тактови 179–194) која се усеца у централни одсек развијног дела средишњег типа излагања. Епизода „Тил свештеник” један је од ретких одсека који се не заснива на материјалима „a” и „b”<sup>15</sup> и чији је степен аутономности веома висок у односу на остале одсеке ронда (изузев главне теме). Пошто је епизодна тема форме дводелне песме изложена у оквиру стабилног Бе-дура (субдоминантни тоналитет), то је један од разлога могућег тумачења овог сегмента у функцији друге теме сонатног облика.

Други епизодни блок (тактови 294–428) састоји се од две хармонски незаокружене, али упечатљиве епизоде: „Филистри” и „Улична песма”. Прва има троделне формалне контуре (табеле 1 и 2) и једно је од хармонски најрадикалнијих места у симфонијској поеми.<sup>16</sup> Појава Тилових мотива у одсеку *a1* (од такта 345) подсмех је њиховом „немуштом језику”.

Друга епизода – „Улична песма” – по аутономности тематског материјала представља својеврсни пандан епизоди „Тил свештеник”, иако није затворена целина и није тонално заокружена. Музички ток се, после њеног излагања, усмерава ка трећој појави Тилове теме која је припремљена на тоналном и тематском плану.

---

<sup>14</sup> Ово је моменат у којем се евоцира тема „Тил свештеник” из првог епизодног блока (потенцијална друга тема сонатног облика која се не репризира у основном тоналитету!).

<sup>15</sup> Према тумачењу Хепокоског и аналогно програмском садржају, Тил вероватно пародира побожност свештеника; но, ако се узму у обзир историјске околности у аустроугарско-немачком подручју, могло би се говорити и о пародирању топоса универзитетских песама. Хепокоски препознаје одјек Брамсове (Johannes Brahms, 1833–1897) „Академске увертире” („Akademische Festouvertüre”) и одлике Брамсовог стила (само без сатире као што је случај код Штрауса): тембр средњег регистра са удвајањима средних инструмената из различитих оркестарских група, традиционалну хармонију и форматирање фразе, као и хармонски обрт *II<sup>o</sup><sub>5</sub>-DD-D* у такту 182. Хепокоски закључује да се у поеми исмевају обе институције: свештенство и академска заједница. Видети опширније у: James Hepokoski, *Framing Till*, 57.

<sup>16</sup> Штраус је у писму Вилнеру од 20. октобра 1895. описао средишњи део ове епизоде као „фугато са константним присуством стрете, у коме се преплићу имитативни токови један за другим, али сваки у различитом тоналном центру”. Упореди са: Walter Werbeck, *Die Tondichtungen*, 57.

Константно присуство Тилових мотива у епизодним блоковима Џејмс Хепокоски тумачи као *quasi*-цикличне „структурне ротације” или „ротациону форму” засновану на варираној рециклажи иницијалног обрасца који недвосмислено упућује на протагонисту.<sup>17</sup>

Штраус је на насловној страни партитуре и сâм назначио термин *rondeau* (на француском) реферишући на једноставност француског ронда осамнаестог века. Међутим, у овом типу ронда били су карактеристични заокружени тематски комплекси. Иницијалној музичкој идеји рефрена, стационираној на снажном темељу основног тоналитета, контрастирале су епизоде у различитим тоналитетима. За разлику од француског типа ронда у којем се рефрен понављао тематски непромењен, наступи Тилове теме обележени су карактерним варирањем. С друге стране, куплети у старом типу ронда су садржајем били слични карактеру и тематици рефрена, структурно стабилни и заокружени, што донекле одговара формалној концепцији неких епизода у *Тилу Ојленишпигелу* (овде се мисли на епизоде „Тил свештеник” и „Улична песма”). Дакле, Штраусова референца на *rondeau* се више односи на карактер ронда; отуда вероватно и друга његова назнака на партитури – „у старом шалливом маниру”.<sup>18</sup> Ако се има у виду да се Тилова тема излаже три пута у току ронда, да се ниједном не понавља дословно, већ више у смислу карактерних варијација, као и чињеница да су њени наступи раздвојени комплексним епизодним блоковима (обликованим или по узору на развојни део сонатног облика или као низ епизода), онда се тумачење форме поеме приближава описној дефиницији коју дају Перичић и Сковран: „То је слободан облик ронда, у којем уместо трију појава основне теме наступају три крупна тематска комплекса изграђена од два главна Тилова лајтмотива (...) и од њихових модификација. Између њих су две епизоде које такође садрже по више тематских мисли, а уз то су проткане мотивима А и Б.”<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> James Hepokoski, *Framing Till*, 56.

<sup>18</sup> „Till Eulenspiegels lustige Streiche. Nach alter Schelmenweise in Rondeauform für großes Orchester gesetzt” (наведено према: исто, 56).

<sup>19</sup> Dušan Skovran i Vlastimir Peričić, *Nauka o muzičkim oblicima*, 290.

## Сонатни принцип у поеми *Тил Ојленишпигел*

У уводу овог рада већ је наглашено да у литератури егзистирају различита тумачења форме поеме *Тил Ојленишпител*, која углавном апострофирају два формална модела – рондо и сонатни облик/циклус. Јасно је, међутим, да се ниједан од ових модела не реализује у поеми у традиционалном и недвосмисленом виду. Ипак, извесне аналогije са сонатним обликом се не могу занемарити.

Највећи изазов у покушају одбране сонатног принципа у поеми би, свакако, био идентификација друге теме сонатног облика као структурне „дисонанце” која се, према логици сонатног принципа, разрешава накнадном појавом исте теме у основном тоналитету. Једина тема која се у поеми понавља, поред Тилове, јесте епизодна тема „Тил свештеник”. Структурна заокруженост ове епизоде (дводелна песма), контрастни тоналитет (субдоминантни Бе-дур) и тематска аутентичност су аргументи који иду у прилог тумачењу овог сегмента у функцији сонатне друге теме. Међутим, ова тема се други пут излаже у субмедијантном Де-дуру, не доводећи тонални сукоб из експозиционог дела до разрешења. Овај поступак донекле је оправдан у контексту профила главног протагонисте и програма поеме, јер је „разрешење” сукоба заправо друштвена санкција за Тилово подсмевање елити – сцена „Вешања” у основном тоналитету (Кода и Епилог). Ако је реални антагониста друштвена норма и драматуршки конфликт се одвија на релацији појединац-друштво (Тил-свештенство/академици /филистри), онда је Штраусова реализација репризе логично решење, аналогно разрешењу двеју тема у сонатном облику (табела 3).

Ако прихватимо овакво тумачење друге теме у оквиру експозиционог и репризног дела сонатног облика поеме, онда и друга појава Тилове теме добија другу функцију. Како је степен еквиваленције између првог и трећег наступа ове теме већи, а њен други наступ тематски модификован у оквиру молске тоналне боје (ге-мол/де-мол), он би се могао тумачити као уводни одсек развојног дела. У том случају, окосницу развојног дела чине две тонално отворене епизоде („Филистри” и „Улична песма”; а-мол/Ас-дур), од којих је прва базирана на варијантама Тилових мотива. Сличној рефункционализацији подлежу и одсеци између прве и друге теме сонатног облика у експозицији (тактови 112–178), испуњавајући улогу моста у тоналном смислу и развијајући материјал „b” из Тилове теме.

**Табела 3:** Схема сонатног облика поеме у симфонијској поеми *Тил Ојленипигел* Рихарда Штрауса

Одсек	Прва тема	Мост	Друга тема	Развојни део	Реприза	Кода, Епилог
Такт	1–111	112–178	179–206	209–428	429–573	574–657
Теме	<i>Тилова тема (A1, A2)</i>	<i>Разбијање крчага тиљарицама</i>	<i>Тил свеишеник</i>	<i>Тил заводник, Филистри</i>	<i>A1, A2, Тил свеишеник</i>	<i>Вешање, Тилова тема (рем.)</i>
Тоналитет	Еф-дур	Еф/це/де/а/ге/Бе	Бе-дур	Дес/Е/а/Ас	Еф-дур/Де-дур	Еф-дур

У прилог сонатној концепцији форме поеме је, такође, сâм облик Тилове теме. Чињеница да се ради о групи/комплексу теме (*A1, A2*) једна је од уобичајених манифестација сонатног облика и специфичност која се не везује за норму ниједног другог традиционалног формалног модела. Концепт теме као групе/комплекса у композиционој пракси почев од осамнаестог века усвојен је управо из сонатног облика и примењен у неким другим формалним моделима базираним на теми као аутономном конституенту форме (мисли се, пре свега, на типове рондо форме).

Из презентоване анализе Штраусове симфонијске поеме *Тил Ојленипигел* намеће се тумачење да је у музичком току композиције могуће истовремено пратити принципе два формална модела – ронда и сонатног облика. Будући да је симфонијска поема примарно програмска композиција, руковођење наротивним литерарним предлошком резултира слободнијим музичким током, у којем је могуће препознати елементе различитих формалних модела. Неретко, могуће је аргументовано заступати тумачења два или чак више формалних образаца. У случају поеме *Тил Ојленипигел*, прво тумачење је оно које сугерише сâм композитор на насловној страни оригиналне партитуре: „рондо у старом шаливом маниру”. С обзиром на „ротационо” понављање

Тилове теме, постојање више програмских и тематских епизода између појава главне теме и преовлађујућег ведрога и скерцозног карактера садржаја, глобална форма поеме заиста рефлектује идеју мозаичне форме старог француског ронда. С друге стране, сви ови побројани елементи ронда реализовани су на неконвенционалан начин, а истовремено се њихово карактеристично испољавање може тумачити из аспекта сонатног облика.

Сонатни принцип, као наслеђе из периода класицизма, доминантно је обележио композициону праксу романтизма. Упоредо са ширењем или разградњом тоналитета и променом схватања дисонанце и њеног разрешења у тоналитету, мењао се и однос композитора према традиционалном „тоналном разрешењу” конфликта између тема у сонатном облику. Из те перспективе посматрано, специфично испољавање сонатног принципа у поеми *Тил Ојленипигел* је не само програмски условљено, већ у односу на еволуцију сонатног принципа и сасвим оправдано. Уосталом, не треба заборавити да је жанр симфонијске поеме историјски потекао из оперских и оркестарских увертира и да је деценијама широм Европе важио за прогресивни, алтернативни жанр у односу на вишеставачну симфонију.

На основу анализе музичког тока поеме *Тил Ојленипигел* и функционализације сегмената форме можемо закључити да сонатни и рондо принцип коегзистирају у композицији резултирајући јединственим формалним дизајном. Он је инициран програмским предлошком и реализован дијалогом иновативних и традиционалних композиционих поступака.

Прилог: Оригинална програмска шема Рихарда Штрауса<sup>20</sup>

Такт	Програм	Музички симбол
1	Живела једном једна будала...	„опсе урон а time” мотив
7	...звана Тил Ојленшпигел.	
46	Био је луцкасти враголан...	„Тристанов акорд”
75	...увек спреман за нове трикове.	каденца у Еф-дуру
103	Али станите!	
135	Хоп! Јури пијацом јашући коња.	
151	Трчи у својим вражијим чизмама,	
155	...скрива се у мишћој рупи.	хроматски покрет
179	Прерушен у свештеника одише...	нов материјал
	...миропомазањем и моралношћу,	
191	...али подлац упире прстом.	
196	Због исмевања религије, наједном	„Тема судбине”
	осећа да му се ближи крај.	
209	Тил кавалер, размењује нежност и љубазност	модулирајуће секвенце
	са лепим девојкама	Дес-дур
222	Импресионира их.	...Е-дур...
245	Иако лепа, корпа ипак представља одбијање.	...Ге-дур...
263	Завет освете читавој људској раси.	
293	„мотив Филистинаца”	а-мол
314	После постављања незгодних питања	стрета
	Филистинцима, оставља их збуњене,	имитације
	исмевајући њихов елитизам.	
374	„Тилова улична песма”	нов материјал
577	„Суђење”	еф-мол
582	Он звижди ноншалантно	„Тристанов акорд”
615	На мердевине! Ено га љуља се, ваздух је истиснут	скок велике септимае
	из њега, последњег кретена. Тиловој бесмртности	наниже
	је коначно дошао крај.	

<sup>20</sup> Штраус је ову програмску скицу поеме послао Францу Вилнеру у писму које наводи Валтер Вербек у књизи *Die Tondichtungen von Richard Strauss* (видети фусноту 1). Енглески превод ове скице налази се у књизи: Schuh, Willi, *Richard Strauss: A Chronicle of the Early Years: 1864-1898*, trans. Mary Whittall (Cambridge: Cambridge University Press, 1982), p. 397; преузет је из текста Џејмса Хепокоског (видети у: James Hepokoski, *Framing Till*, 12). Са енглеског на српски превео Алекса Лончар.

## Литература

Bribitzer-Stull, Matthew and Gauldin, Robert, Hearing Wagner in *Till Eulenspiegel*: Strauss's Merry Pranks Reconsidered, *Intégral*, Vol. 21 (2007), 1–39.

Vande Moortelle, Steven, *Two-Dimensional Sonata Form* (Leuven: Leuven University Press, 2009).

Dahlhaus, Carl, *Nineteenth-Century Music*, translated by J. Bradford Robinson (Berkeley – Los Angeles: University of California Press, 1989).

Kennedy, Michael, *Richard Strauss: Man, Musician, Enigma* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999).

McNaught, W., Is *Till Eulenspiegel* a Rondo?, *The Musical Times*, Vol. 78, No. 1135 (1937), 789–791.

Popović, Berislav, *Muzička forma ili smisao u muzici* (Beograd: Clio, 1998).

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

Hepokoski, James, Fiery-Pulsed Libertine, or Domestic Hero? Strauss's *Don Juan* Reinvestigated, in: Gilliam, Bryan (ed.), *Richard Strauss: New Perspectives on the Composer and His Work* (London: Duke University Press, 1992), 135–175.

—, Framing *Till Eulenspiegel*, *19th-Century Music*, Vol. 30, No. 1 (2006), 4–43.

Hepokoski, James and Darcy, Warren, *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata* (Oxford: Oxford University Press, 2011).

Werbeck, Walter, *Die Tondichtungen von Richard Strauss* (Tutzing: Hans Schneider, 1996).

Youmans, Charles, The Twentieth-Century Symphonies of Richard Strauss, *The Musical Quarterly*, Vol. 84, No. 2 (2000), 238–258.

Весна Ђуновић

## Примена еволутивног и архитектонског принципа у *Камерној музици број 5, опус 36 број 4 Паула Хиндемита\**

**Сажетак:** Рад се бави питањима примене два основна принципа изградње музичког тока – еволутивног и архитектонског, у делу *Камерна музика број 5, опус 36 број 4 Паула Хиндемита*. Разматрање ових супротстављених принципа врши се у оквирима три примарна нивоа музичке структуре: макроформалног плана, унутрашње структуре дела и мелодијске организације. Циљ рада је да се прикажу различити начини реализације ова два принципа, као и њиховог међусобног прожимања. Рад се може поделити у три засебне целине. У оквиру првог и другог дела излажу се и објашњавају разноврсни видови испољавања еволутивности и архитектонике, док се у оквиру треће целине приступа објашњењу њихове истовремене коегзистенције.

**Кључне речи:** Паул Хиндемит, *Камерна музика број 5*, еволутивност, архитектоника, макроформални, структурни и мелодијски ниво.

У изградњи музичког тока важну улогу имају два контрастна принципа: архитектонски и еволутивни. Архитектонски принцип подразумева постојање репризности, структурне симетрије, понављања делова исте величине или истог садржаја, као и јасне разграничености тих делова.<sup>1</sup> Еволутивност се, насупротив томе, огледа у нарушавању симетрије, одсуству дословних понављања и реприза, избегавању заокружених целина, као и у коришћењу стално новог тематског материјала.<sup>2</sup> *Камерна музика број 5, опус 36 број 4* (1925) Паула Хиндемита (Paul Hindemith, 1895–1963) представља добар пример за сагледавање ова два принципа изградње музичког тока. Разлог за то најпре треба тражити у Хиндемитовом ослањању на традицију. Он је, као неокласични композитор (у ужем смислу и необарокни) у овом делу истакао важна обележја барокне музике – првенствено, линеарност у мишљењу, али и развојни карактер мелодијских линија – и тиме отелотворио примену еволутивног принципа. Његово посезање за традицијом очигледно је и у оживљавању формалних образаца прошлости, често заснованих на репризности, симетрији и многим „правилностима”, који откривају примену другог типа музичке изградње – архитектонског.

---

\* Рад је реализован под менторством мр Милоша Заткалика, у оквиру наставног предмета Анализа музичких облика, на четвртој години основних академских студија, академске 2015/2016. године.

<sup>1</sup> Dušan Skovran i Vlastimir Peričić, *Nauka o muzičkim oblicima* (Beograd: Univerzitet umetnosti, 1991), 73.

<sup>2</sup> Исто, 74.



Постоје различити нивои музичке структуре на којима се испољавају архитектонски и еволутивни принцип. Заступљеност ова два принципа у *Камерној музици* број 5 уочава се на три примарна нивоа:

- 1) Макроформални план.
- 2) Унутрашња структура дела.
- 3) Мелодијска организација.

### **Еволутивни принцип**

У овој композицији еволутивност доминира на нивоу мелодијске организације и реализује се, у зависности од става и одсека, на два различита начина:

- 1) Еволутивност као резултат елаборирања мелодијске линије.
- 2) Еволутивност као резултат имитационог рада и фактурног усложњавања.

### **Еволутивност као резултат елаборације**

Еволутивност као производ елаборације једне мелодијске линије може се уочити већ у почетном ставу композиције и то у оквиру свих шест наступа риторнела. Као репрезентативан одсек послужиће први риторнело (тактови 1–31), кога одликује испредање музичког тока из почетног мелодијског језгра. Поменути одсек заснован је на хомофоној фактури у којој је еволутивна мелодијска линија поверена деоници соло виоле. Константна пулсација у стакато осминама (соло виола), којом се реферише на барокну моторичност, један је од показатеља еволутивне изградње.<sup>3</sup> Постепено развијање ове мелодијске линије може се пратити од почетка до краја одсека.

Одсек започиње сигналом састављеним од три тона *це–ха–це* (такт 1, деоница соло инструмента), из којег се испреда музички ток свих риторнело одсека, али и фрагментарно структурисаног одсека *С*.<sup>4</sup> Полустепени покрет наниже подвргава се постепеном интервалском ширењу које је засновано на употреби хроматике – *це<sup>2</sup>, ха<sup>1</sup>, бе<sup>1</sup>, а<sup>1</sup>, ас<sup>1</sup>, ге<sup>1</sup>, фис<sup>1</sup>* (тактови 1–3). Поменути силазни покрет се завршава тоном *фис<sup>1</sup>*, који у односу на почетни *це<sup>2</sup>* образује интервал умањене квинте (прекомерне кварте) и чини његов тритонус. Уз мелодијско ширење наниже, у даљем току се уочава и

<sup>3</sup> И преостале инструменталне деонице показују тежњу ка ритмичкој пулсацији, али у уједначеним четвртинама у стакато артикулацији.

<sup>4</sup> У поменутом фрагментарном одсеку тротонски сигнал има функцију краја: тактови 114–115 и 117–118.

постепено захватање горњег регистра, као и коначно достизање кулминације коришћењем тона  $ac^2$  (такт 9). Поред ширења мелодијског опсега, елаборација се врши и транспонованњем основног тематског језгра на нове тонске висине: најпре на тонове  $xa^1$  (такт 4) и  $цис^2$  (такт 6), а потом и на почетни тон  $це^2$  (такт 12).

Прва реченица овог риторнела завршава дословним понављањем почетног тротакта, на чијем се крају још једном појављује почетни сигнал састављен од три тона. Помоћу њега се врши усмерење музичког тока ка новој тоналној оријентацији – *ин Е* (тактови 15–16). Процес елаборације наставља се и током друге реченице риторнела, која је у односу на почетну реченицу транспонована за велику терцу навише. О њеној еволутивној изградњи сведочи постепен мелодијски хроматски низ од тона  $e^2$  до кулминационог тона  $дес^3$  (такт 26).<sup>5</sup> Издвојени тонови хроматске лествице појављују се сукцесивно и на растојању. Изузев транспозиција и ширења регистарског опсега, друга реченица показује развојност и у динамичком смислу. Уочава се прогресија од *mezzoforte* до *fortissimo possibile* динамике, са којом се риторнело одсек и завршава (видети у партитури, у првом ставу, деоницу соло виоле у тактовима 16–30).

Укратко, о еволутивној изградњи мелодијске линије сведоче следеће карактеристике:

- ширење регистарског опсега
- транспоновање основног тематског језгра
- мелодијско успињање
- динамичка прогресија
- ритмичка пулсација – моторичност

Сегмент од 27. до 32. такта у оквиру другог става садржи еволутивно изграђену мелодију у деоници виоле, о чему сведочи непрестано изношење новог тематског материјала. Поменуто линију карактерише одсуство квадратности и немогућност било какве поделе, па се на тај начин мелодија виоле посматра као недељива и склона континуираном развојном процесу. Ако се пажња усмери на почетна два такта овог сегмента (тактови 27–28), запажа се излагање тонских висина без коришћења било какве цезуре. Ово говори о томе да композитор не тежи понављању сегмената и успостављању граница између њих, већ остварењу утиска непрестаног мелодијског кретања напред. На овај начин конципирана мелодија показује следеће карактеристике:

---

<sup>5</sup> Појава кулминационог тона ( $дес^3$ ) се опажа и у тактовима 28 и 29.

неизвесност, непредвидивост и стално изношење нечег новог (видети у партитури, у другом ставу, деоницу соло виоле у тактовима 27–32).

Одсек *C* (такты 51–82) у оквиру четвртог става је готово цео заснован на константној елаборацији једне мелодијске линије. Еволутивни принцип овде има своју функцију. Он је у служби истицања овог одсека као својеврсне солистичке каденце пред репризом. Ову тезу додатно појачава чињеница да је то једини одсек последњег става изграђен на еволутиван начин. Наступ соло виоле одликују следеће карактеристике: коришћење новог тематског садржаја,<sup>6</sup> одсуство квадратности и пропорционалности, као и немогућност структурне поделе. Поменуте карактеристике сведоче о постојању континуираног развојног процеса (видети у партитури, у четвртом ставу, деоницу соло виоле у тактовима 51–63).

### **Еволутивност као производ имитационог рада и фактурног усложњавања**

Еволутивност реализована путем имитационог рада и фактурног усложњавања среће се у првом ставу, у одсецима *A*, *A1*, *B*, *C* и *D*. Одсеци *A* и *A1* су добар пример имитационог спровођења једне исте мелодијске линије, док одсек *B* сведочи о преплитању више мелодијских линија. У њему се, поред излагања основне стакато теме (видети у партитури, у првом ставу, тему у деоници соло виоле у стакато артикулацији, у тактовима 65–69), уочава и истовремена појава њеног контрасубјекта, кога на почетку одсека *B* доноси бас кларинет (видети у партитури, у првом ставу, деоницу бас кларинета у тактовима 65–69).<sup>7</sup>

Мелодијску линију контрасубјекта, која је заснована на тоновима природног мола и дужим нотним вредностима, износи два пута бас кларинет (такты 67 и 69), потом деоница соло виоле (такт 77), да би је на крају одсека, као највишу мелодијску линију, донела флаута (такты 88 и 92). Исто тако, мелодија соло виоле у стакато артикулацији (такты 65–68) имаће своје многобројне појаве, које ће неретко бити у вештачком имитационом односу (такт 73, кларинет и бас кларинет; такт 77, фагот и флаута). Оваква мелодијска преплитања потврђују чињеницу да је „музика

---

<sup>6</sup> Поменута тврдња је релативно тачна. *C* обзиром на коришћење истоветних ритмичких образаца (триоле, групе од две шеснаестине), не може се рећи да солистички инструмент у потпуности доноси нов тематски материјал. Оно што је увек ново јесте непредвидива појава тонских висина.

<sup>7</sup> Многоструке појаве теме и њеног контрасубјекта су, током скоро читавог одсека, подржане континуираним тоничним оргелпунктом (деоница виолончела).

неокласицизма пре свега хоризонтална”.<sup>8</sup> Развојном карактеру овог одсека, поред имитационог рада, доприноси још и додавање нових слојева у фактури, што омогућава усложњавање звучности. Тако се на почетку одсека *B* може уочити постојање три инструменталне деонице које доносе тему, контрасубјект и тонични оргелпункт (виола, баскларинет и виолончело). Поменути инструментима убрзо се прикључују деонице кларинета (такт 69), флауте и фагота (такт 77), да би у 92. такту тематски садржај донело чак десет инструмената.

Пример за сагледавање еволутивности као производа имитационог рада и фактурног усложњавања пружа и трећи став композиције, одсеци *a* (тактови 1–16) и *b* (тактови 17–28):

- присуство имитација – тематски садржај одсека *a* излаже најпре један високи, а потом група дубоких инструмената: виола – фаготи (тактови 1 и 4), обоа – дубоки гудачи (тактови 8 и 11); материјал одсека *b* доносе следећи инструменти у имитацији: виола, флаута, бас кларинет, дубоки гудачи и обоа
- постепено усложњавање текстуре – односи се како на одсек *a*, тако и на одсек *b*. Од три инструмента са којима започиње одсек *a*, достиже се укупно њих девет у 12. такту, док се у одсеку *b* три иницијалне инструменталне деонице у 27. такту допуњују са још пет.

### Архитектонски принцип

Архитектоника је, у сваком од ставова овог дела, најинтензивније испољена путем макроформалног плана. У другом ставу се тако, у оквиру поменутог нивоа, уочава прост облик песме – *aba1* – са постојањем интерполиране солистичке каденце у оквиру одсека *a1*. Последица поменуте интерполације јесте нарушавање еквиваленције почетног и завршног одсека форме, па самим тим, и извесна динамизација симетричности. Сваки од одсека структурисан је периодично, па се архитектонски принцип не односи само на целокупну форму, већ и на делове унутар ње. Присуство архитектонике у изградњи целокупне форме запажа се и у трећем ставу овог дела: *A – B – a – B – A*. На овај начин конципирана форма указује на постојање репризности и рефлексije, које управо и јесу неки од начина испољавања архитектонике.

---

<sup>8</sup> Arthur G. Browne, *Paul Hindemith and the Neo-Classic Music* (Oxford: Oxford University Press, 1932), 45.

Међутим, последњи став композиције сведочи о појави архитектонског принципа, не само на макро плану, већ на сва три нивоа музичке структуре истовремено. Хиндемит насловљава овај став као „Варијанту војничког марша” и у њему цитира сваку од три фразе *Баварског војног марша* Адолфа Шерцера (Jacob Philipp Adolf Scherzer, 1815–1864).<sup>9</sup> Став је компонован у форми проширеног ронда са три теме:  $A \ p \ b \ p \ a1 \ C \ a2 \ b1 \ a3 + Coda$ . Вишеструка појава одсека  $a$  и  $b$  и њихов репризни карактер говоре о присуству архитектонике на макроформалном плану. Исти тип изградње среће се и у унутрашњој структури одсека  $A$ , који је представљен простим обликом песме –  $abal$ . У овом одсеку је, поред репризности, очигледна и структурна симетрија. На реченичном нивоу такође се може уочити композиторова склоност ка архитектоници, с обзиром на то да су сви одсеци  $a$  и  $b$  исказани осмотактном реченицом. Овај став карактеришу квадратност структуре ( $4 + 4$ ), понављање мотива, учесталост каденци, као и постојање јасних структурних граница. Квадратно сегментираној структури умногоме доприноси прецизна ритмичка пулсација, као и коришћење истих ритмичких образаца дуж одређеног сегмента (видети у партитури, у четвртом ставу, понављање ритмичких образаца у тактовима 10–14, односно, 15–19).

Архитектонски принцип се, у оквиру четвртог става, запажа и на нивоу мелодијске организације. Као пример за такву врсту изградње може послужити почетна мелодија у деоници флауте, коју одликују следеће карактеристике: могућност успостављања јасних структурних граница, такође квадратна сегментација ( $4 + 4$ ), пропорционалност и понављање истог ритмичког обрасца. На основу свега претходно поменутог закључује се да је мелодија изграђена на овај начин у потпуности супротна претходно анализираним, еволутивним мелодијским линијама (видети у партитури, у четвртом ставу, деоницу флауте у тактовима 1–8).

### **Архитектоника и еволутивност – прожимање**

Важно је истаћи да се ова два супротна принципа јављају „у музичким делима редовно здружени, било у међусобној равнотежи, било са превагом једног од њих”.<sup>10</sup> Здруживање архитектонике и еволутивности се у *Камерној музици* број 5 врши на два начина:

<sup>9</sup> Упореди са: Siglind Bruhn, *Hindemiths große Instrumentalwerke* (Waldkirch: Edition Gorz, 2012), 167.

<sup>10</sup> Dušan Skovran i Vlastimir Peričić, *Nauka o muzičkim oblicima*, 74.

- 1) У оквиру једног нивоа музичке структуре.
- 2) Интеракцијом два или више нивоа музичке структуре.

### **Прожимање архитектонског и еволутивног принципа у оквиру једног нивоа музичке структуре**

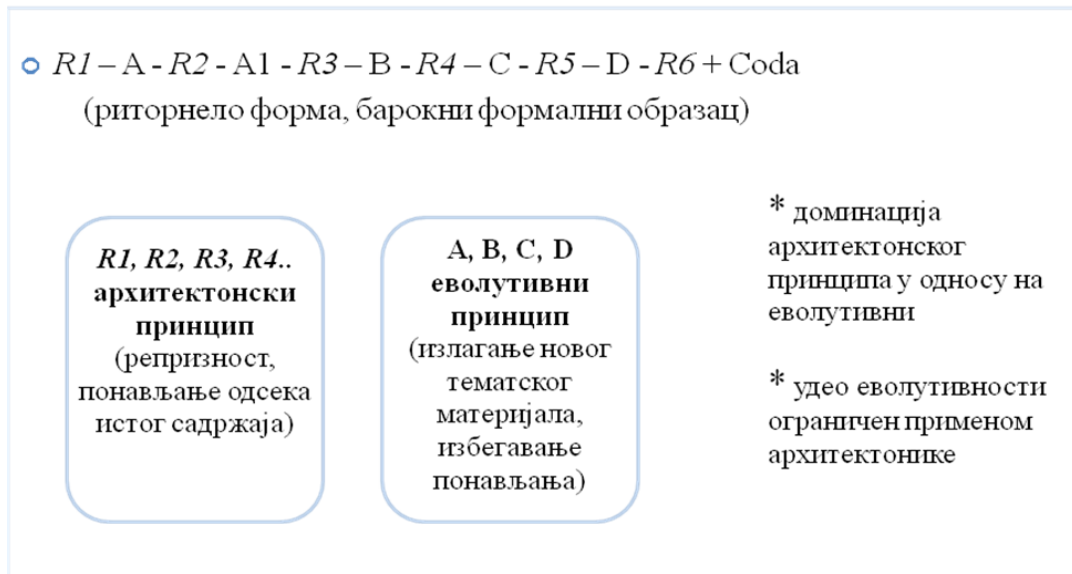
Овакав начин прожимања може се уочити на нивоу глобалног плана првог става. Хиндемит овде користи прави барокни формални образац – риторнело форму:<sup>11</sup>  $R1 - A - R2 - A1 - R3 - B - R4 - C - R5 - D - R6 + Coda$ . О заступљености поменутог формалног обрасца сведочи учестала појава риторнело одсека коме се, после излагања нових материјала, музички ток непрестано враћа (ако се изузму варирана понављања одсека  $A1$ ). Риторнело одсек својим шестоструким излагањем сведочи о архитектонској изградњи, отелотвореној путем репризности, то јест, кроз понављање одсека истог садржаја ( $R1, R2, R3...$ ). На макро плану плану овог става такође се уочава и присуство својеврсног развојног процеса, што говори о његовом еволутивном карактеру. Низање одсека  $A, B, C$  и  $D$  показује тенденцију ка непрестаном излагању новог тематског материјала и избегавању понављања. Архитектонски принцип, тако, у оквиру једног нивоа музичке структуре, показује извесну доминацију у односу на еволутивни, с обзиром на то да је удео еволутивности ограничен применом архитектоники (графикон 1).

Четврти став *Камерне музике* број 5 такође сведочи о прожимању архитектоники и еволутивности у оквиру једног нивоа композиције, овога пута мелодијског. Наиме, у сегменту од 74. до 82. такта видљиво је здруживање архитектонског принципа кога доносе тромбони и еволутивне линије у деоници соло виоле. Над континуираном и недељивом линијом соло виоле протежу се јасно разграничене и квадратно сегментирани мелодије у деоницама тромбона. Пропорционалност и јасна разграниченост поменутих линија постигнути су понављањем истоветних ритмичких образаца. С обзиром на подједнако присуство оба принципа изградње, у овом случају не може се говорити о преваги једног у односу на други, већ о њиховој међусобној уравнотежености (видети у партитури, у четвртом ставу, одломак у тактовима 74–82).

---

<sup>11</sup> Ово је један од примера композиторовог посезања за традицијом и оживљавања формалног обрасца прошлости.

**Графикон 1:** Прожимање архитектонског и еволутивног принципа на макро нивоу првог става  
*Камерне музике* број 5 Паула Хиндемита



### Прожимање архитектонског и еволутивног принципа интеракцијом два или више нивоа музичке структуре

Најрепрезентативнији пример за овакву врсту прожимања доноси други став *Камерне музике* број 5, у коме се архитектоника на макроформалном и структурном нивоу здружује са еволутивношћу на нивоу мелодијске организације.

#### Архитектоника:

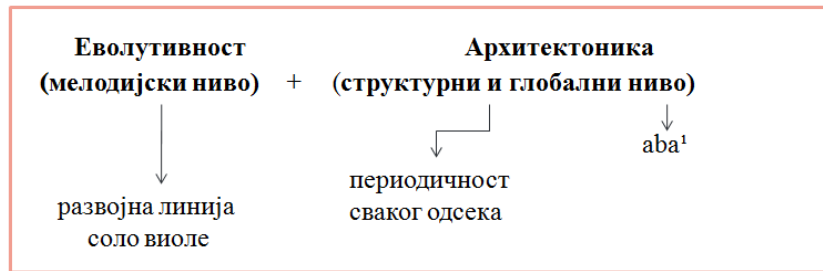
- 1) макроформални ниво: *aba1*.
- 2) структурни ниво: сваки од три одсека изграђен је на периодичан начин.

#### Еволутивност (испољава се само на мелодијском нивоу):

- 1) елаборација једне мелодијске линије (видети у партитури, у другом ставу, деоницу соло виоле у тактовима 26–32 и 36–37).
- 2) фактурно усложњавање – одсек *a1* (запажа се постепено додавање слојева у фактури: такт 40, појава кларинета *ин Ес*; такт 41, појава хорне).

С обзиром на то да овај став одликује значајно присуство и архитектонског и еволутивног принципа (али на различитим нивоима музичке структуре), може се извести закључак о њиховој међусобној уједначености (графикон 2).

**Графикон 2:** Прожимање принципа интеракцијом више нивоа музичке структуре у другом ставу *Камерне музике* број 5 Паула Хиндемита



Из свега претходно реченог може се извући основни закључак да се еволутивни принцип у овом делу првенствено везује за изградњу мелодије, док у изградњи форме и организацији сегмената унутар ње, значајно место заузима архитектонски принцип. Ова два принципа изградње редовно се појављују здружени. У првом, другом и трећем ставу, процеси еволутивности и архитектонике међусобно су уједначени, док четврти став показује апсолутну доминацију архитектонског мишљења.

На макроформалном плану највећу улогу у архитектонској подели има контраст, јер се помоћу тога јасно очитују границе између различитих формалних одсека. Изразито контрастне одсеке на макро плану срели смо у почетном ставу композиције, у коме је функцију разграничења имао риторнело одсек. У архитектоници на плану структуре и јасног успостављања граница, важну улогу имало је постојање мотива, ритмичких образаца и каденци. О томе сведочи последњи став *Камерне музике* број 5, опус 36 број 4, у коме преовлађује управо архитектонски тип изградње музичког тока. Исто тако, уочава се и Хиндемитава склоност ка линеарном мишљењу, која се налази у тесној вези са еволутивним принципом. Еволутивност је у делу реализована на различите начине. У оквиру једне мелодијске линије развојност се постизала уз помоћ елаборације почетног тематског језгра, као и упорног коришћења новог тематског материјала. У одсецима са више независних линија, еволутивност је била производ имитација и додавања слојева у фактури.



## Литература

Browne, Arthur G., *Paul Hindemith and the Neo-Classic Music* (Oxford: Oxford University Press, 1932).

Bruhn, Siglind, *Hindemiths große Instrumentalwerke* (Waldkirch: Edition Gorz, 2012).

Despić, Dejan, *Harmonija sa harmonskom analizom* (Beograd: Zabod za udžbenike i nastavna sredstva, 2007).

Popović, Berislav, *Muzička forma ili smisao u muzici* (Beograd: Clio, 1998).

Skovran, Dušan i Peričić, Vlastimir, *Nauka o muzičkim oblicima* (Beograd: Univerzitet umetnosti, 1991)

Милана Чпајак

## Начини испољавања модалности на примеру соло песама *Лишће је жалосно шумело, Молитва и Ноћ* Модеста Мусоргског\*

**Сажетак:** У оквиру хармонске анализе соло песама Модеста Мусоргског – *Лишће је жалосно шумело, Молитва* и *Ноћ* – фокус је усмерен на начине испољавања модалности у композиторовом хармонском језику. Примена модуса у изградњи музичког тока огледа се у тенденцији ка смењивању два тонска рода и у употреби *перемениј лада*. Ипак, у анализираним песмама постоје и тонални, функционално одређени елементи. Приказан је, такође, и кратак осврт на начине на које је тематика текста пренесена у музику. Анализом различитих хармонских појава и компоненти присутних у изабраним соло песмама, стиче се увид у карактеристичне, али и неуобичајене музичке елементе примењиване у овим композицијама.

**Кључне речи:** Модест Мусоргски, хармонска анализа, модалност, соло песме, перемениј лад.

Модест Петрович Мусоргски (Модѣст Петрѳвич Мусоргский, 1839–1881) је руски композитор деветнаестог века, који је припадао руској националној школи и такозваном кругу „Петорице”. Његова припадност епохи романтизма и националној школи се, поред осталог, огледа у ослањању на фолклор и употреби модалности. Поезија руских аутора, ослоњена на фолклор, употребљена је као основа за стварање соло песама. Управо због многостране употребе руског фолклора, стваралаштво националних школа великим делом се исказало кроз вокалну музику, као што су хорови, опере, музичке драме, па и соло песме. С обзиром на то да је мелодија често била модална, одговарајућа хармонизација обликовала се тако што се тонски састав лествице на којој се заснива мелодија спроводио доследно и у хармонији, а то је онда доводило и до неких особених акордских или међуакордских појава, на које ћемо се осврнути у овом раду. Модест Мусоргски је у кругу „Петорице” важио за најоригиналнијег, па по нечему и најмодернијег ствараоца. У исто време био је и најближи аутентичном духу руског фолклора. Неретко се у његовим делима наилази на променљивост тонског рода и модалност, нарочито еолског и фригијског обележја.<sup>1</sup> У све поменуте карактеристике хармонског језика Модеста Мусоргског имаћемо увид кроз анализу три његове соло песме – *Лишће је жалосно шумело* (1859), *Молитва*

---

\* Рад је реализован под менторством др Јелене Михајловић-Марковић, у оквиру наставног предмета Хармонија са хармонском анализом, на трећој години основних академских студија, академске 2016/2017. године.

<sup>1</sup> Dejan Despić, *Harmonija sa harmonskom analizom* (Београд: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2007), 261–279.

(1865) и *Ноћ* (1868). Ове песме писане су на текстове руских писаца – Алексеја Плешчејева (Алексей Николаевич Плещеев, 1825–1893), Михаила Љермонтова (Михаил Юрьевич Лермонтов, 1814–1841) и Александра Пушкина (Александр Сергеевич Пушкин, 1799–1837).

Изабране песме за анализу обједињује сродан карактер, који је остварен спорим темпом, али и сетним изразом и пригушеном динамиком. У песмама доминира *piano* динамика, уз само повремене упливе *forte* и *fortissimo* динамике. Две од три песме писане су за женски глас, док је преостала, трећа, написана за мушки глас. Упоредном анализом ових песама сагледаћемо начине на које се испољавају карактеристике руског националног идиома унутар хармонског језика Модеста Мусоргског. У том смислу, биће приказане карактеристичне акордске везе, необични хармонски обрти, примена педалних тонова, начини испољавња променљивог тонског рода, односно, *перемениј лада*, али и прожимање тоналитета и модалности, као и њихова међусобна интеракција.

Свака песма има карактеристичну фактуру, остварену уз помоћ различитих начина употребе музичких компоненти. Ритмичка појава карактеристична за песму *Лишће је жалосно шумело* и која утиче на фактуру јесу триоле у деоници десне руке и секстоле у деоници леве руке (примери 1 и 8). У песми *Молитва* у више наврата појављују се акорди изведени арпеђо техником. Иста фактура доминира и средњим делом песме *Ноћ*, док се на њеном почетку и крају запажа употреба тремола.

Почетак соло песме *Лишће је жалосно шумело* у хармонском смислу обележава појава фригијског обрта. Основни тоналитет, бе-мол, недвосмислено је потврђен педалом у унутрашњим гласовима, а фригијски обрт, остварен у мелодијском, али не и хармонском смислу, одвија се у спољашњим гласовима. Мелодија спољашњих гласова се, тако, састоји из поступног силазног мелодијског покрета од тонике ка тону доминанте, при чему је, међутим, тај тон уклопљен у тоничну функцију и представља део тоничног квартсектакорда.

Описану појаву и наступ соло гласа у песми раздваја залазак у субдоминантну сферу, прво појавом акорда дурске субдоминанте, а одмах затим и молског акорда исте функције (пример 1). У тренутку када се клавиру придружује глас, педал постаје фигуриран, а у хармонском смислу долази до истоветне појаве као у претходних шест тактова – фригијски обрт, симултано са звучањем тоничног фигурираног педала,

доводи до субдоминантних акорада дурског и молског рода. Наведени пример сукцесивног појављивања дурског и молског субдоминантног акорда указује на нестабилност тонског рода, односно, тенденцију ка смењивању два рода.

**Пример 1:** Модест Мусоргски, соло песма *Лишће је жалосно шумело*, тактови\* 1–6

**Медленно (Adagio)**

Медленно (Adagio) постепенно усиљиван [*росо а росо cresc.*]

*pp* (VII) t<sup>2</sup>

VI t t<sup>6</sup>

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

Musical score for piano solo. The bass line features a pedal point marked 'S' (Sustained) across the entire passage. The treble line consists of triplets of eighth notes and sixteenth notes. Dynamics include *f* (forte), *p* (piano), and *pp* (pianissimo).

У соло песни *Ноћ* такође је чест педал на тоници или доминанти. Тако, на пример, при крају песме је изложен педал на доминанти Фис-дура који се појављује у различитим регистрима, сударајући се са акордима других функција. Потом се јавља педал на тоници, иако доминантна функција и даље траје, чиме се остварује преплитање два функционално различита педала (пример 2).

Пример 2: М. Мусоргски, соло песма *Ноћ*, т. 30–33

Медленно

Musical score for piano solo, marked "Медленно" (Ad libitum). The vocal line includes the lyrics: "звук - ки слы - шу я: мой друг,". The piano accompaniment features chords and triplets. Dynamics include *mp* (mezzo-piano), *p* (piano), and *pp* (pianissimo).

Chord symbols below the piano part: Fis: II T s VII<sub>D</sub><sup>7</sup> D S

мой неж - ный друг! люб - лю те - бя,

D S SS D<sub>S</sub><sup>7</sup> S

<T>

Како је анализа у изабраним песмама првенствено усмерена ка сагледавању начина на које се испољава модалност, запажа се да је један од веома заступљених поступака употреба акорда на природном седмом ступњу у молу, као и природне (молске) доминанте. Иако поменути акорди јасно упућују на то да је реч о еолском модусу, Мусоргски неретко комбинује елементе тог (али и других) модуса са акордима који припадају функционално утемељеном тоналитетском систему. Тако се, у соло песни *Молитва*, после доминантине доминанте – уместо очекиваног разрешења у доминанту – појављује акорд природног седмог ступња (пример 3). На овај начин остварен је медијантни однос између ових акорада, чиме је Мусоргски реализовао веома необичан спој тоналних и модалних обележја.

**Пример 3:** М. Мусоргски, соло песма *Молитва*, т. 12–14

Медленно

лит - во - ю пред тво - им об - ра - зом,

b: DD °VII t SS<sup>6</sup><sub>4</sub> VII<sub>S</sub><sup>7</sup> S VII<sub>D</sub><sup>7</sup> D

У каснијем музичком току долази и до акордског следа у це-молау, који чине молска доминанта, акорд природног седмог ступња и тоника (пример 4). Овакав, типично модални редослед акорада упућује и на осциловање молског тоналитета са дурском паралелом – такозвани *перемениј лад*. У примеру се уочава осцилација између тренутно владајућег тоналитета, це-мола, и његовог паралелног тоналитета, Ес-дура. Акорди природног седмог ступња, тонике и шестог ступња из це-мола могу се, тим редоследом, тумачити као акорди доминанте, шестог ступња и субдоминанте у Ес-дуру. Осим тога, имајући у виду да *перемениј лад* поседује властиту, специфичну фолклорну функционалност, средство којим се постиже премештање тоналног тежишта превасходно је мелодијско.<sup>2</sup> Самим тим, још је значајније запазити да сама мелодија из наведеног примера упућује на осциловање између це-мола и Ес-дура, односно, на присуство *перемениј лада*, остварено мењањем центра тоналне гравитације.

У анализираним песмама уочени су дорски и миксолидијски модални елементи. Тако се, на пример, у истој песми уочава веза молске доминанте са дурском тоником, што је типично за миксолидијски модус (пример 5).

Још један од начина испољавања модалности јесте веза молске тонике и дурске субдоминанте, што се неретко може уочити у песмама *Лииће је жалосно шумело* и *Ноћ*. Поменута веза је одлика дорског модуса и уочава се у већ описаном акордском следу са почетка песме *Лииће је жалосно шумело*, где после тонике бе-мола следи дурска субдоминанта, која се затим везује са молским акордом исте функције. Иста појава може се приметити и на крају првог дела песме *Ноћ*, где се музички ток деонице гласа привремено зауставља на молској тоници Фис тоналитета,<sup>3</sup> а потом у клавирској деоници следи дурска субдоминанта, као модулациони акорд према новом тоналитету наредног одсека (пример 6).

---

<sup>2</sup> Atila Sabo, *Peremenij lad u muzici ruskih romantičara*, u: Živković, Mirjana i dr. (ur.), *Muzička teorija i analiza 4 – Zbornik Katedre za muzičku teoriju* (Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2007), 180.

<sup>3</sup> Због константног смењивања фис-мола и Фис-дура у првом делу песме, у тексту се не дефинише тонски род, већ само тонални центар Фис.

Пример 4: М. Мусоргски, соло песма *Молитва*, т. 26–31

Медленно

Но, я вру - чить хо - чу ду - шу не -

*pp*

c: d °VII t VI t s

вин - ну - ю

°VII s D

Detailed description: This musical score is for a solo song by Modest Mussorgsky. It is marked 'Медленно' (Ad libitum). The score consists of two systems. The first system features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics 'Но, я вру - чить хо - чу ду - шу не -'. The piano accompaniment is marked 'pp' and includes chord symbols 'c: d', '°VII', 't', 'VI', 't', and 's'. The second system continues the piano accompaniment with the lyrics 'вин - ну - ю' and the chord symbols '°VII s' and 'D'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4.

Пример 5: М. Мусоргски, соло песма *Молитва*, т. 64–65

Медленно

*pp*

B: d T

Detailed description: This musical score is for a solo song by Modest Mussorgsky. It is marked 'Медленно' (Ad libitum). The score shows a piano accompaniment with two systems. The first system has a vocal line with a whole rest and a piano accompaniment marked 'pp'. The second system continues the piano accompaniment. Chord symbols 'B: d' and 'T' are indicated below the first system. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4.



Пример 6: М. Мусоргски, соло песма *Ноћ*, т. 9–10

Медленно

чи без - молв - ной...

pp ppp

Fis: t S

У анализираним песмама честе су и акордске везе и склопови који нису уобичајени, па чак ни прихватљиви у класичној, тонално-функционалној хармонији. Неки од таквих примера су слободна употреба акорада свих ступњева у тоналитету, веза доминанте и субдоминанте, као и низање акорада суседних ступњева. Дакле, уочава се нарушена функционалност и слободан редослед акорада, што карактерише модалну хармонију.

Описане појаве јасно упућују на заступљеност еолског, миксолидијског и дорског модуса, који се унутар песама измеђују. Међутим, одређени фрагменти музичког тока комбинују се са функционално одређеним фрагментима, који се излажу у типично функционалном маниру (пример 7). У истом примеру може се уочити и могућност двојаког тумачења у доминантном тоналитету, Еф-дуру, тако што је след акорада доминанте, шестог ступња, доминантине доминанте и доминанте у бе-молу, еквивалентан акордском редоследу који чине тоника, фригијски акорд, доминанта и, коначно, тоника, у оквирима доминантног Еф-дура.

Ипак, без обзира на до сада поменуте модалне појаве, неки моменти у музичком току анализираних песама су функционално одређени и у потпуности одговарају критеријумима класичне хармоније (пример 8).

Пример 7: М. Мусоргски, соло песма *Молитва*, т. 1–6

Медленно

b: t            D            VI            DD            D            t  
 (F: T            F            D            T)

Пример 8: М. Мусоргски, соло песма *Листје је жалосно шумело*, т. 14–16

Медленно

b: s<sup>6</sup>            II<sup>6</sup><sub>5</sub>            D

Гроб            о - пу

D<sub>s</sub><sup>6</sup><sub>5</sub>            s

Значајно је поменути и појаву повремениог скретања у субдоминантну сферу, што се постиже хармонским следом акорада субдоминантне функције (примери 9а, 9б и 9в). У песми *Лишће је жалосно шумело* (пример 9а) после акорда субдоминантине субдоминанте, пре разрешења у субдоминанту, следи квинтсектакорд доминанте за субдоминанту. Дакле, запажа се да у описаној ситуацији постоји комплетан каденцирајући обрт у субдоминантној сфери.

Пример 9а: М. Мусоргски, соло песма *Лишће је жалосно шумело*, т. 31–34

Медленно

Ти - хо, без пла - ча, за - ры - ли

b: ss       $D_s^6_5$       Des: 

S
II

 $D^6_4$       T

Пример 9б: М. Мусоргски, соло песма *Нох*, т. 32–33

Медленно

мой неж - ный друг! люб - лю те - бя,

Fis: D      S      SS       $D_s^7$       S

<T>

Пример 9в: М. Мусоргски соло песма *Молитва*, т. 13–14

Медленно

пред тво - им об - ра - зом,

*mf*

b: °VII t SS<sup>6</sup><sub>4</sub> VII<sub>S</sub><sup>7</sup> S  
as: VII<sub>D</sub><sup>7</sup> D

Још једна интересантна појава је акордски след у песми *Ноћ*, где је у првом акорду изостављена терца, па није могуће установити да ли се ради о септакорду другог ступња или доминантине доминанте у Ге-дур, за којим следи доминантни септакорд. Описана веза се потом транспонује у тоналитет удаљен за полустепен наниже, Фис-дур (пример 10).

Пример 10: М. Мусоргски, соло песма *Ноћ*, т. 21–24

Медленно

*p*

Во тьме ноч - ной,

*ppp*

G: II<sup>7</sup> (DD<sup>7</sup>) D<sup>7</sup> II<sup>7</sup> (DD<sup>7</sup>) D<sup>7</sup>

впол - ноч - ный час,

Fis: II<sup>7</sup> (DD<sup>7</sup>)      D<sup>7</sup>      II<sup>7</sup> (DD<sup>7</sup>)      D<sup>7</sup>

Акорди варијантног шестог ступња и наполитански акорд такође су неретко део музичког тока анализираних песама. Употреба акорда шестог ступња истоименог мола је пример прожимања истоимених тоналитета, док је наполитанска сфера врло присутна у хармонском језику Модеста Мусоргског.<sup>4</sup>

Модулациони план у песми *Лииће је жалосно шумело* није развијен, с обзиром на то да је реч само о алтернацији основног бе-мола и паралелног Дес-дура. Ипак, у друге две песме модулације су учесталије и модулациони план обухвата већи тонални амбитус. У свим песмама модулације су најчешће дијатонске, али неретко се модулира и помоћу хроматске терцне сродности.

Вокална деоница на различите начине је третирана у овим песмама. У композицији *Лииће је жалосно шумело* деоница гласа је најмање распевана и неретко се њена статичност истиче репетицијом тонова. С друге стране, соло песму *Молитва* карактеришу таласасте мелодије дугог даха са повременим скоковима, што мелодију гласа ове песме чини најраспеванијом у односу на друге две песме анализираних у овом раду. Мелодија песме *Ноћ* је такође углавном распевана, али се у њој у односу на друге две песме анализираних у овом раду запажа прилагођавање ритма акцентима речи. С тим у вези, уочљиве су триоле састављене од четвртине и осмине, што одговара начину акцентовања речи из песме.

Тонско сликање је још једна одлика музичког језика Модеста Мусоргског. Овај поступак у соло песми *Лииће је жалосно шумело* остварује се двоструким

<sup>4</sup> Dejan Despić, *Harmonija sa harmonskom analizom*, 276.

понављањем стиха *гроб, озареиний луной* (*гроб, озарен месечином*). Прва појава стиха праћена је акордима Дес-дура, а други пут акордима бе-мола. Дакле, уочавамо одлазак у молску, „тужнију” област. Супротно томе, приликом појаве субстиха *ярким сиянием* (*јарка светлост*) у песми *Молитва*, модулира се у дурски тоналитет (из ес-мола у Дес-дур), чиме се постиже ефекат осветљења.

Одабир песама руских аутора од стране Мусоргског говори не само о буђењу националне свести руског народа, већ и о Мусоргском као реалисти. Он је сматрао да музика не треба да тежи само лепоти, већ и истини, па не чуди што су тематике његових дела окренуте другим темама, а не бајци и фантастици, што се види и кроз начин на који је третирао глас и остварио карактер усклађен са текстом песама.<sup>5</sup>

У различитим примерима одабраних соло песама сагледани су начини остваривања модалности, као што су употреба акорда природног седмог ступња у молу, затим, веза молске доминанте са друском или молском тоником, али и веза молске тонике и акорда дурске субдоминанте. Примећује се и прожимање еолског и миксолидијског модуса са молским и дурским тоналитетима. У обе песме уочено је и залажење у субдоминантну сферу помоћу вантоналне доминанте за субдоминанту, али чак и посредством употребе вантоналне субдоминанте, чиме се остварује комплетан хармонски обрт према субдоминанти. Употреба вантоналног потпуног аутентичног обрта такође представља иступање из тренутног тоналитета у субдоминантну област. Поред модалности, уочена је и честа променљивост тонског рода, што, заједно са осталим заступљеним карактеристикама анализираних соло песама, у потпуности осветљава одлике хармонског језика Мусоргског.

---

<sup>5</sup> Dejan Despić, *Harmonija sa harmonskom analizom*, 278.

## Литература

Despić, Dejan, *Harmonija sa harmonskom analizom* (Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2007).

Marković-Mihajlović, Jelena, *Vidovi organizacije tonalnog sistema Sergeja Prokofjeva* (Beograd: Univerzitet umetnosti, 2016).

Sabo, Atila, Peremenij lad u muzici ruskih romantičara, u: Živković, Mirjana i dr. (ur.), *Muzička teorija i analiza 4 – Zbornik Katedre za muzičku teoriju* (Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2007), 179–192.

Сабо, Атила, Осцилације и прожимања у опери *Хованичина* Модеста Мусоргског, у: Маринковић, Соња и Додик, Санда (ур.), *Традиција као инспирација* (Бања Лука: Академија умјетности – Музиколошко друштво Републике Српске, 2012), 335–349.

Wolfurt, Kurt von, *Mussorgskij* (Stuttgart: Deutsche Verlags-anstalt, 1927).

Јована Дамњановић

## Одлике хармонског стила Франца Листа на примеру клавирског комада *Sunt lacrymae rerum*\*

**Сажетак:** Циљ овог рада је приказ значаја Франца Листа у оквиру достигнућа на пољу хармоније, илустрован на примеру једне његове композиције, клавирског комада број 5, под називом *Sunt lacrymae rerum* из треће свеске циклуса „Године ходочашћа”. Кроз најразноврсније поступке, укључујући учестале модулације свих врста, примену алтерованих акорада како дијатонског, тако и хроматског типа, као и разне лествичне обрасце, Лист је афирмисао позноромантичарску хармонију, дајући јој и лични допринос.

**Кључне речи:** Лист, *Sunt lacrymae rerum*, хармонија, медијантика, романтизам.

Композицију *Sunt lacrymae rerum* из треће свеске циклуса клавирских комада „Године ходочашћа” Франц Лист (Franz Liszt, 1811–1886) написао је 1872. године. Латинска сентенца у називу дела представља цитат из „Енејиде”, Вергилијевог (70 п. н. е. – 19 п. н. е.) херојског епа, и може се превести као „Сузе су срж ствари”. Лист је овај цитат употребио као алузију на револуцију у Мађарској 1848. године, коју је угушила аустријска војска. Поднаслов за ово дело био је „У мађарском маниру”, што се односи на необичне лествичне и хармонске обрасце који преовлађују у њему (ипак, неки каснији аутори, попут Бартока /Béla Bartók, 1881–1945/, доводе у питање Листово схватање мађарске музике, тврдећи да ју је мешао са циганском).

Облик овог комада је слободнији, а основни тоналитет, А-дур, замагљен је у почетку. Јављају се тематски сродни одсеци на почетку и на крају, као нека врста увода и коде, у којима се уочава мелодијски покрет у виду унисона удвојеног у октави (пример 1).

Композиција садржи две теме. Иако је основни тоналитет А-дур, главна тема је молска; карактерише је скок кварте на доминантној функцији и потом описно разрешење са типично листовском, дугом задржицом (пример 2).

---

\* Рад је реализован под менторством др Јелене Михајловић-Марковић, у оквиру наставног предмета Хармонија са хармонском анализом, на другој години основних академских студија, академске 2015/2016. године.



**Пример 1:** Франц Лист, циклус „Године ходочашћа”, трећа свеска, *Sunt lacrymae rerum*, тактови\* 1–4

**Lento assai**

**Пример 2:** Ф. Лист, циклус „Године ходочашћа”, трећа свеска, *Sunt lacrymae rerum*, т. 10–14

**Più lento**

a: VII<sup>4</sup><sub>3</sub>                      t<sup>6</sup>                      VII<sub>D</sub>                      VII                      t

После излагања у а-молу, тема се секвентно понавља у медијантном цис-молу. У каснијем току дела, после контрастног дурског одсека, основна тема јавља се у варираном виду у а-молу, ха-молу и цис-молу, такође поновљена у двама секвенцама, стварајући тако форму *a b a*, што све заједно чини део А.

Контрастна тема је дурска; одвија се на педалу тонике А-дура, док се основне функције смењују у вишем регистру, али „обојене” различитим хармонијама пролазног, скретничног и задржичног карактера (пример 3).

\* У даљем тексту користиће се скраћеница „т.”.

Пример 3: Ф. Лист, циклус „Године ходочашћа”, трећа свеска, *Sunt lacrymae rerum*, т. 57–61

**Un poco più mosso**

A: D<sup>7</sup> 9 T D<sup>7</sup> 9 S  
<T>

Ова тема јавља се два пута, варирана, а између те две појаве дурске теме интерполиран је нови, трећи и нешто измењен наступ основне молске теме, што ствара виши степен еквиваленције на тематском плану. Ако се има у виду да део музичког тока у којем долази до излагања поменуте друге, лирске теме, карактерно контрастира делу А који је драматичан, као и чињеница да се у каснијем току та драматичност поново јавља и кулминира пред кодом, може се закључити да је *Sunt lacrymae rerum* композиција троделног облика.

Основни тоналитет комада је А-дур. Међутим, иако је почетак дефинисан у овом тоналитету, тонални центар на први поглед је двосмислен (пример 4).

Кроз мелодију у једногласу, латентно се чују хармоније „замагљеног” А-дура. На самом почетку, уз појаву тона сниженог другог ступња, као латентног основног тона фригијског акорда, пред тоником, стиче се варљиви утисак де-мола и везе VI-D. Овом утиску доприноси и лествично кретање наниже по двоструко-доминантној лествици А-дура, у којој се, због присуства две вођице ствара утисак постојања две доминанте, како и сугерише само име лествице: у овом случају то би биле доминанта А-дура и доминанта де-мола. Осим замагљења тоналитета у правцу де-мола, уочава се и осциловање ка цис-молу; разлагање које почиње од тона вођице, али „тече” преко тонова акорда трећег ступња, наговештава цис-мол, у виду латентне двоструке функције тона *гис* (вођица А-дура или доминанта цис-мола?). Застајањем управо на овом тону, завршава се увод и наговештава тема. Ипак, упркос тоналној нестабилности увода, треба истаћи да тонови који се у њему истичу и замагљују тоналитет (*бе* и *гис*),

окружују основни тон А-дура у међусобном односу умањене терце и теже ка њему као горња и доња вођица.

**Пример 4:** Ф. Лист, циклус „Године ходочашћа”, трећа свеска, *Sunt lacrymae rerum*, т. 1–8

The image shows a musical score for the piece "Sunt lacrymae rerum" by Franz Liszt. The score is written for piano and is in bass clef with a 6/8 time signature. The tempo is marked "Lento assai". The first system (measures 1-4) begins with a forte (*ff*) dynamic. The melody in the right hand consists of quarter notes with accents, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The second system (measures 5-8) starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, followed by a crescendo (*cresc.*), a decrescendo (*dim.*), a ritardando (*rit.*), and ends with a pianissimo (*pp*) dynamic. The left hand continues with eighth-note accompaniment throughout.

Са појавом теме разрешава се тонална дилема, односно, нагињање музичког тока ка више тоналитета истовремено. Тонални центар је потврђен, али не као А-дур, већ као а-мол. Међутим, и после потврде тоналитета, хармоније се и даље чују латентно, пратећи једногласну мелодију. Тема се секвентно понавља, за велику терцу навише, у цис-молу, а затим следи још једна модулација, такође за (енхармонску) велику терцу навише, у еф-мол, преко енхармонског презначења прекомерног трозвука. Приметне су модулације по великом медијантном кругу, што представља једну од одлика типично романтичарске хармоније, која је у великој мери карактеристична за Листа.

Први тоналитет који се дуже задржао после овог модулационог следа и који је више пута потврђен каденцом јесте Ас-дур. Иако је овај тоналитет номинално веома удаљен од основног А-дура (за чак седам предзнака), он у енхармонском читању представља тоналитет петог квинтног сродства. Занимљив акордски след истиче се у силазном току, у виду фрагмената који међусобно динамички контрастирају, уз

присуство педала тонике, који се јавља прво у највишем гласу, а затим у басу (пример 5).

**Пример 5:** Ф. Лист, циклус „Године ходочашћа”, трећа свеска, *Sunt lacrymae rerum*, т. 28–31

$As: T^6_4 \quad D_{S2} \quad <II^6_4 \quad \circ II^6_4 \quad T^6_4 \quad >M^6 \quad DD^6 \quad F \quad T^6$   
 $<T> \text{-----} >$

Акорди доминанте за субдоминанту, повишеног и молдурског другог ступња, као и акорди медијанте, доминантине доминанте и фригијски акорд, нижу се између наступа тоничног акорда. Уочава се функционални редослед обрнут од очекиваног, што је појава својствена романтизму, употребљавана у циљу разбијања предвидљивости хармонског тока. После акорда доминанте за субдоминанту јавља се акорд повишеног другог ступња, а уместо његовог очекиваног разрешења навише, долази до реалтерације у молдурску варијанту истог акорда, који се даље плагално везује са тоником. У наредном фрагменту, ниска дурска медијанта стоји у полустепеном односу са доминантином доминантом, која затим реалтерацијом неочекивано води у наполитански сектакорд. Овако неуобичајен акордски след, у којем се одвија стално хроматско силазно кретање, објашњава се Листовом тежњом ка другачијој, нетипичној функционалној логици и може се узети као пример инвентивности на пољу хармонских поступака.

Пример 6: Ф. Лист, циклус „Године ходочашћа”, трећа свеска, *Sunt lacrymae rerum*, т. 28–31

The image shows a musical score for Franz Liszt's 'Sunt lacrymae rerum'. It consists of two staves: a piano part (top) and a bass part (bottom). The piano part is marked 'Più lento' and 'p'. The bass part is marked 'marcato' and 'ff'. Below the staves, there is a harmonic analysis. The piano part analysis shows chords:  $T^6_4$ ,  $VII_s$ ,  $<II^6_4$ , and  $oII^6_4$ . The bass part analysis shows chords:  $T^6_4$ ,  $M^6$ ,  $DD^6$ , and  $F$ . A '<T>' symbol is also present below the piano part analysis.

Уочава се сличност између два наведена низа (пример 6). Одговор на питање како се акорди медијанте, доминантине доминанте и наполитански сектакорд могу појавити један за другим у таквом неуобичајеном редоследу, крије се у аналогiji са претходним двотактом. Заједничко за оба низа јесте хроматско кретање наниже и хармонске везе у истом смеру, а у оба низа налазе се и тонови истих ступњева, дајући обртаје трозвука (квартсектакорде, односно, сектакорде). Међутим, кључна разлика крије се у различитим предзнацима датих тонова, чиме се добија другачија хармонизација, а самим тим, настају другачије акордске функције и тако је добијен овај необичан хармонски след. Његово понављање, уз додате задржице, траје све до тремола у току којег се смеђују тоника и акорди субдоминантне функције, настали на тоновима повишених ступњева (акорди повишеног другог и повишеног четвртог ступња), уз задржичну формацију која ствара случајан акорд на тези, привидно молског звучања (пример 7).

**Пример 7:** Ф. Лист, циклус „Године ходочашћа”, трећа свеска, *Sunt lacrymae rerum*, т. 40–41

**Più lento**

As:  $\langle II^4_3 \rangle T \langle IV \rangle \text{---} T \text{---} \langle II^4_3 \rangle$

Читав одсек завршава се на акорду повишеног другог ступња, који се истовремено може енхармонски тумачити као седми ступањ наступајућег а-мола, али се може говорити и о тоналном скоку, због прекида који настаје услед паузе од скоро целог такта. Даље следе секвентне модулације за велику секунду навише, преко ха-мола у цис-мол, да би се коначно достигао основни тоналитет, А-дур. Ипак, аутентична каденца не наступа, већ је све време присутан педал тонике, док у вишем регистру преовлађују акорди најпре доминантне, а затим и субдоминантне функције, уз бројне задржичне, скретничне и пролазне акорде. Са појавом доминантног нонакорда цис-мола, после назначења субдоминанте А-дура у фригијски акорд цис-мола долази до драматизације ове лирске теме, којој доприноси и типично листовска задржица тона природног седмог пред тоном шестог ступња, уз истовремено звучање вођице (пример 8). Ипак, одвија се енхармонска модулација помоћу умањеног септакорда из цис-мола у бе-мол и музички ток се смирује на тоници бе-мола, при том уз првобитан наступ дурске тонике пред молском. Можемо приметити да цис-мол овде представља пролазни тоналитет између међусобно веома удаљених тоналитета, А-дура и бе-мола, а по звучности стоји у медијантном односу према бе-молу.

Осим честих модулација и непотврђених тоналитета, дати сегмент музичког тока истиче се и појавом умањене лествице у спољашњем гласу, у виду низа од шест тонова. Тренутна и кратка иступања у цис-мол и бе-мол имају улогу хармонске подлоге ове лествице, остварене на различит начин у једном и другом тоналитету. У цис-молу, тонови умањене лествице „обојени” су доминантним нонакордом, а у бе-молу, насупротив томе, акордом тонике.

**Пример 8:** Ф. Лист, циклус „Године ходочашћа”, трећа свеска, *Sunt lacrymae rerum*, т. 65–68

*Un poco più mosso*

*sempre pp* *un poco marcato*

cis: D<sup>9</sup> VII<sup>4</sup><sub>3</sub> 7  
 b: VII<sup>4</sup><sub>3</sub> T<sup>6</sup><sub>4</sub> t

Дурска тема варирано се понавља у Фис-дуру, медијантном тоналитету у односу на А-дур, а затим секвентно у Ге-дуру, из којег се хроматском модулацијом по принципу дијатонске модулира у це-мол. Јавља се почетна молска тема, сада, дакле, у це-молу, у нижем регистру, док се у првој октави разлажу акорди доминантне функције (пример 9).

Уз енхармонизам умањеног септакорда и тек незнатне промене у мелодијском кретању, музички ток ће поново „склизнути” у А-дур и разлагањем акорда молдурског другог ступња у виду прелаза припремити нову појаву дурске теме овог комада. Тема је варирана, али је хармонски ток сличан њеној претходној појави, уз додатно замагљивање функција, које је, поред скретница и пролазница, остварено и истовременим јављањем група тонова које примарно не припадају истом акорду. Пример за то је појава пролазног доминантног нонакорда са великом ноном; ово на неки начин представља спајање тонова акорада двеју несродних функција, субдоминанте и доминанте, у један акорд, што је, додатно, остварено на педалу тонике. На овај начин добија се звучање свих тонова А-дура у току трајања једног акорда.

Пример 9: Ф. Лист, циклус „Године ходочашћа”, трећа свеска, *Sunt lacrymae rerum*, т. 81–87

Un poco più mosso

sempre *pp*      sempre legato

c: D       $4_3$       VII<sup>7</sup>

dim.

A: VII<sup>4</sup><sub>3</sub>      II<sup>6</sup><sub>5</sub>

Као што се могло приметити у претходном току композиције, уз појаву основног А-дура честе су и осцилације ка цис-молу, који се јавља још једном од 97. до 101. такта, последњи пут пред драматичном кулминацијом А-дура. Уз честе промене тоналитета у претходном току овог комада, основни А-дур коначно достиже врхунац, дуже трајање и потврду, почев од 101. такта (пример 10).

Истиче се моменат наглашене драматичности који је постигнут разлагањем септакорда на повишеном четвртном ступњу, датог најпре у дијатонском виду, а затим у хроматској варијанти истог акорда, где до изражаја долази задржица пред басовим тоном првог обртаја (А: *фис-еф*). Разлагање се наставља у оквиру прекомерног квартсектакорда молдурског шестог ступња и, коначно, тонике.

У коди се понавља материјал увода, једноглас удвојен у октавама, кроз *fortissimo* динамику у оквиру неколико тактова и уз тек наговештене латентне хармоније. Истиче се молдур, уз непрестано и акцентовано понављање прекомерног трозвука шестог ступња (пример 11).



Пример 10: Ф. Лист, циклус „Године ходочашћа”, трећа свеска, *Sunt lacrymae rerum*, т. 101–104

Un poco più mosso

*ff*

A:  $\langle IV^7$   $\langle IV_2$   $^6_5$   $^{\circ} VI^6_4$   $T^6$   $VII_{II}^6_4$

Пример 11: Ф. Лист, циклус „Године ходочашћа”, трећа свеска, *Sunt lacrymae rerum*, т. 117–123

Un poco più mosso

*sempre ff*

Кулминација композиције у којој је достигнута романтичарска, такоређи „болна” драматичност, прекида се „светлом” појавом акорда високе дурске субмедијанте, који води ка тоници А-дура. Субмедијанта је уведена двоструком алтерацијом у смеру навише из акорда шестог ступња молдура, чиме је постигнут ефекат „светле” хроматске промене (пример 12). После тона *цис* у басу, као заједничког тона, односно, споне између акорада тонике и субмедијанте, хармонском везом високе субмедијанте и тонике остварује се завршна каденца композиције.

**Пример 12:** Ф. Лист, циклус „Године ходочашћа”, трећа свеска, *Sunt lacrymae rerum*, т. 124–133

Un poco più mosso

A: SM      T<sup>6</sup><sub>4</sub>      SM<sup>6</sup>

SM<sup>6</sup>      T

На примеру клавирског комада *Sunt lacrymae rerum* може се видети да је Лист остварио значајан допринос на пољу хармоније у периоду романтизма. Користио је сва три типа модулације, али и њихове комбинације. Постоје бројна, најчешће енхармонска презначења акорада, имајући у виду да су она употребљена приликом модулација чији полазни и циљни тоналитет међусобно стоје у медијантним, па и удаљенијим односима. Јављају се презначења у основне функције тоналитета, али и у алтероване акорде, затим енхармонизам прекомерног трозвука и умањених септакорада, који могу бити дати у различитим функцијама као што су лествични или вантонални седми ступањ, односно, повишени други ступањ.

Као пример хроматске модулације дијатонског типа може послужити презначење вантоналне доминанте у 80. такту, али такође и презначење у фригијски акорд цис-мола у 96. такту. Од хроматских модулација у ужем смислу јављају се оне остварене путем промене склопа акорда, а посебно је занимљив пример модулације из Фис-дура у Ге-дур у 76. такту (пример 13): из молског трозвука хроматским покретом улази се у прекомерни, који се на последњој шеснаестини такта опажа као прекомерна доминанта, водећи музички ток ка разрешењу у тонику.

Пример 13: Ф. Лист, циклус „Године ходочашћа”, трећа свеска, *Sunt lacrymae rerum*, т. 73–77

Un poco più mosso

pp *sempre dolce*

Fis: T<sup>6</sup><sub>4</sub>

T<sup>6</sup><sub>4</sub> T DS<sub>2</sub> G: +D T<sup>6</sup>

Прекомерни трозвук је и иначе веома заступљен у хармонском току овог комада, најчешће у циљу модулације. Посебно су занимљиве појаве хроматско-енхармонских модулација у којима се из дурског акорда хроматски реалтерују доња два тона, правећи тако прекомерни, али енхармонски записан акорд, који у циљном тоналитету има функцију прекомерне субдоминанте (акорда насталог на сниженом четвртном ступњу). На овај начин остварена је промена тоналитета из а-мола у ха-мол, а затим секвентно из ха-мола у цис-мол (пример 14).

Још један вид примене прекомерног трозвука односи се на његову употребу у поступку енхармонске модулације у 20. такту, и то путем енхармонског преназначења прекомерног трозвука трећег ступња цис-мола у акорд трећег ступња еф-мола, који заступа доминантну функцију еф-мола и води у тонику (пример 15).

Пример 14: Ф. Лист, циклус „Године ходочашћа”, трећа свеска, *Sunt lacrymae rerum*, т. 43–47

*Più lento*

*ff eroico*

a: D ————— ~  
 h: +S t<sup>6</sup> VII<sup>6</sup><sub>5</sub> —————

Пример 15: Ф. Лист, циклус „Године ходочашћа”, трећа свеска, *Sunt lacrymae rerum*, т. 20–21

*Più lento*

*f*

cis: III  
 ~  
 f: III<sup>6</sup><sub>4</sub> t

Међутим, прекомерни трозвук јавља се и као лествични акорд шестог ступња молдура, у оквиру већ поменуте драматичне кулминације основног тоналитета, указујући на присуство тонова целостепене лествице (пример 16).

Занимљиво је истаћи да се овај акорд, иако прекомерни, јавља као заменик тонике после акорда повишеног четвртог ступња, док право разрешење, репрезентовано тоником А-дура, долази после њега, са задржицом *ef* пред *e*. Дакле, прекомерни квинтакорд има широку примену у овом комаду, у оквиру свих типова модулација, а такође и као заступник све три главне функције тоналитета. Исто тако, до још једне појаве акорда шестог ступња молдура вредне помена долази неколико тактова касније, где је примењена задржица у басу (пример 17). Оно што је потребно истаћи код ове задржице јесте чињеница да разрешење звучи дисонантније од самог задржичног сазвучја; уз енхармонску замену, у звуку постоји молски квинтакорд пред секстакордом прекомерног трозвука (задржица *be* пред *a*).

**Пример 16:** Ф. Лист, циклус „Године ходочашћа”, трећа свеска, *Sunt lacrymae rerum*, т. 101–104

*Un poco più mosso*

Chord symbols: A: <IV<sup>7</sup> <IV<sub>2</sub> 6<sub>5</sub> °VI<sup>6</sup><sub>4</sub> T<sup>6</sup> VII<sup>6</sup><sub>4</sub>

**Пример 17:** Ф. Лист, циклус „Године ходочашћа”, трећа свеска, *Sunt lacrymae rerum*, т. 111–116

*Un poco più mosso*

Chord symbols: A: T<sup>6</sup> °VI<sup>6</sup> T 6<sub>4</sub> F VII

У анализираном делу преовлађују молски тоналитети, упркос А-дуру као основном тоналитету, што је у духу наслова који говори о сузама. Можемо приметити да се током већег дела композиције на махове провлачи цис-мол, чија појава, иако пролазна, враћа хармонску напетост после светле дурске теме. У делу постоји стално враћање на молски тонски род. Кроз богат избор хармонских средстава и развијен модулациони ток, могу се осетити романтичарски изказани „бол” и драматичност. Као што се види, пре свега, у уводу и коди дела, драматичност је постигнута и у дуру, и то широком применом разноврсне палете акорада у комбинацији са различитим

лествичним обрасцима, попут двоструко-доминантне, умањене и целостепене лествице. У великој мери употребљени су алтеровани акорди, како дијатонског, тако и хроматског типа. У питању су фригијски квинтакорд, али и наполитански сектакорд, прекомерни трозвук трећег ступња у сасвим самосталној употреби, акорди повишеног другог и четвртог ступња, вантоналне доминанте (за главне ступњеве) и њихови заменици, затим, акорди проистекли из прожимања дура и мола (укључујући варијантни шести ступањ и акорде субдоминантне функције из молдура), двоструко умањени септакорд у функцији повишеног четвртог ступња, смењивање акорада повишене и молдурске субдоминантне функције, појава прекомерне субдоминанте у молу, наслојавање хармонија на педал тонике, као и појава медијантике и медијантних односа, који су испољени и у веома специфичној завршној каденци, у виду везе субмедијанте са тоником. Клавирска композиција *Sunt lacrymae rerum* приказује мноштво типично романтичарских, или прецизније, листовских одлика, али исто тако велики број веома занимљивих, инвентивних хармонских решења, која обухватају готово сва дотадашња достигнућа на пољу хармоније. На овај начин, потврђен је значај Листа у овој области.

## Литература

Blume, Friedrich, *Classic and Romantic Music: A Comprehensive Survey* (New York: W. W. Norton & Company, 1970).

Despić, Dejan, *Harmonska analiza* (Београд: Уметничка академија, 1970).

—, *Harmonija sa harmonskom analizom* (Београд: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2002).

Тијана Вукосављевић

## Ефекат контраста тоналних површина у *Четвртој симфонији* Густава Малера\*

**Сажетак:** Еволутивна линија развоја основног тоналитета у *Четвртој симфонији* Густава Малера позиционирана је као својеврсна основа посматрања степена тоналних контраста, тим пре што испољавање Ге-дура као основног тоналитета варира од става до става. Поред свих покушаја дестабилизације основног тоналитета циклуса, он је присутан чак у три става, док је други став по овом питању контрастан. Такође, контрастност тоналитета остварује се и непосредно. На контрастност тоналних површина у овој симфонији утиче и степен њихове консонантности или дисонантности, њихов дијатонски, односно, хроматски садржај, њихов карактер, као и начин промене тоналитета.

**Кључне речи:** контраст тоналитета, тонална промена, основни тоналитет, Густав Малер, *Четврта симфонија*.

Како је контраст синоним за супротност и представља наглашену различитост, то значи да се најмање два или више елемената морају поставити у међусобни однос, чиме се јаче истичу њихове карактеристике. Контрастни елементи су некад очигледни и јасно изражени, а некада тек једва приметни. Суштински, начин остваривања контраста утиче на психолошки доживљај уметничког, па и музичког дела. Контрасти у музици остварују се на више нивоа, у висини тонова (високи и ниски), у динамици (тиха и гласна), затим у инструменталним бојама, као и на тематском и структурном плану. У том погледу, у тоналној музици значајно место заузимају појавне одлике тоналности, испољавање тоналитета и потврда тоналних центара, као и начини њихове смене. У овом раду биће размотрени основни елементи контраста тоналних површина у *Четвртој симфонији* (1899–1900) Густава Малера (Gustav Mahler, 1860–1911) и начини на које они делују у оквиру овог дела. Прво ћемо се бавити питањем основног тоналитета као звучног ослонца, односно, „упоришта” и очекиваног стабилног елемента музичког тока и видети који параметри утичу на контрастност хармонских ситуација које тај тоналитет окружују.

Основни тоналитет у Малеровој *Четвртој симфонији* је Ге-дур, који, иако преовлађује, није толико чврсто утемељен и дестабилизован је током готово читавог

---

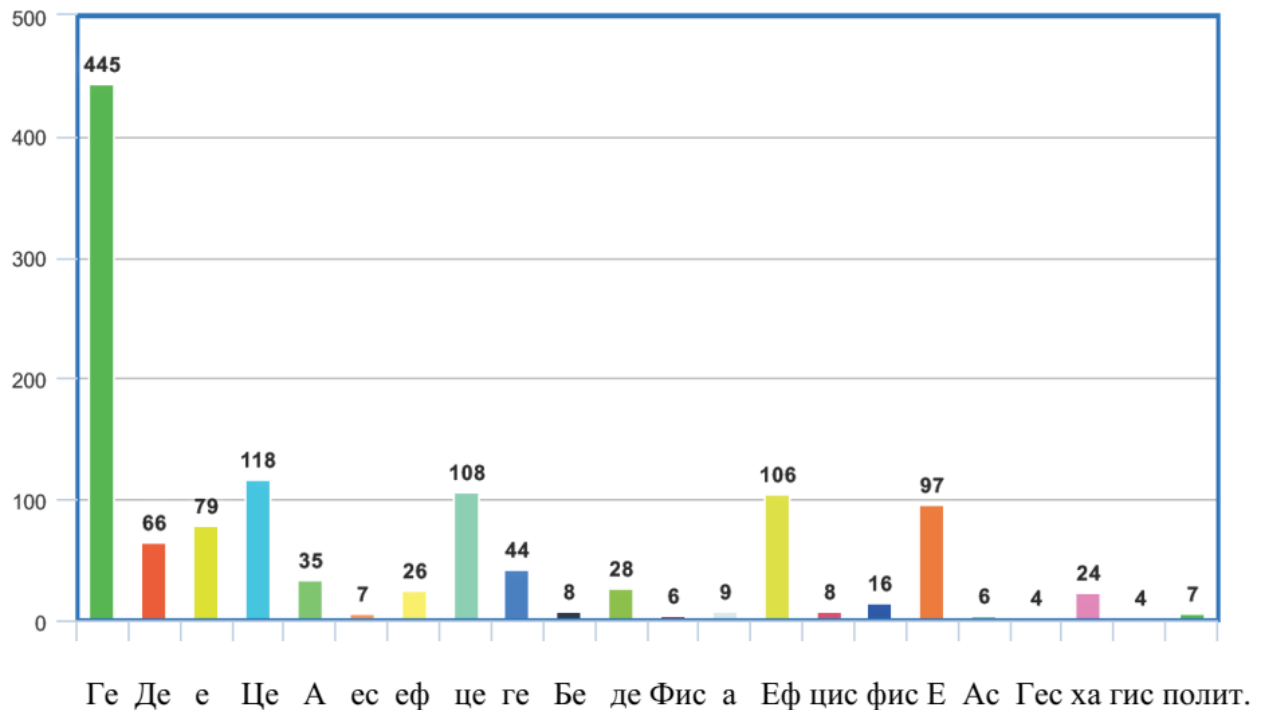
\* Рад је реализован под менторством мр Милане Стојадиновић-Милић, у оквиру наставног предмета Тематски семинар из хармоније са хармонском анализом, на мастер академским студијама, академске 2015/2016. године.

циклуса. Тонално двосмислен почетак ове симфоније доводи до одлагања успостављања Ге-дура, а самим тим и касније стабилизације основног тоналног центра. Композиција почиње квинтним сазвучјем  $xa^1$ - $фис^2$ , које у вишеструком понављању доносе флауте, што неминовно изазива асоцијацију о ха-молу као основном тоналитету. Међутим, после овог сазвучја, директно се надовезује Ге-дур који је јасан, каденционо потврђен, па чак и испољен у свом дијатонском виду. Оваква, неочекивана смена недовољно контрастних тоналних површина делује изненађујуће и ствара изванредан ефекат мозаичности, коме доприноси и веома близак однос ова два тоналитета. Реч је, дакле, о дијатонској терцној сродности основног и тоналитета трећег ступња, а не о односу дура и паралелног мола, што би у контексту историјског развоја тоналних односа кроз стилове, пре било очекивано (видети у партитури, у првом ставу, тактове 1–5).

Већ поменути мотив у ха-молу који се у литератури среће и под називом „мотив звона”, праћен је ритмичким инструментом – прапорцима, што га чини додатно упечатљивим при свакој појави. Он је присутан како у првом, тако и у четвртом ставу, појављујући се готово увек уз основни Ге-дур, што доприноси ефекту дестабилизације основног тоналитета у тренутку када је потребно да се он постави и утемељи. Неизбежно је приметити и то да се појава овог мотива, налази и на границама одсека форме, чиме се додатно потврђују значај ха-мола и његова контрастна улога у односу на основни тоналитет. Тако је испољавање основног тоналитета само по себи контрастно, што додатно утиче и на динамизацију музичког тока. Наиме, Ге-дур, иако је основни тоналитет овог дела, дестабилизован је већ на самом почетку композиције. То значи да је у оба кључна момента за афирмацију основни тоналитет доведен у питање, пошто симфонија завршава медијантним Е-дуром, тоналним исходом који је у складу са романтичарском тежњом ка, уопштено, терцном односу тоналних центара. И поред тога, иако „пољуљан” различитим сложеним средствима романтичарског хармонског арсенала, Ге-дур јесте основни тоналитет, што илуструје и графикон сачињен мерењем његовог присуства у комплетном тоналном простору симфоније: Ге-дур заузима чак 445 тактова, од укупних 1251 (графикон 1).



**Графикон 1:** Густав Малер, *Четврта симфонија* – заступљеност тоналних површина према броју тактова.



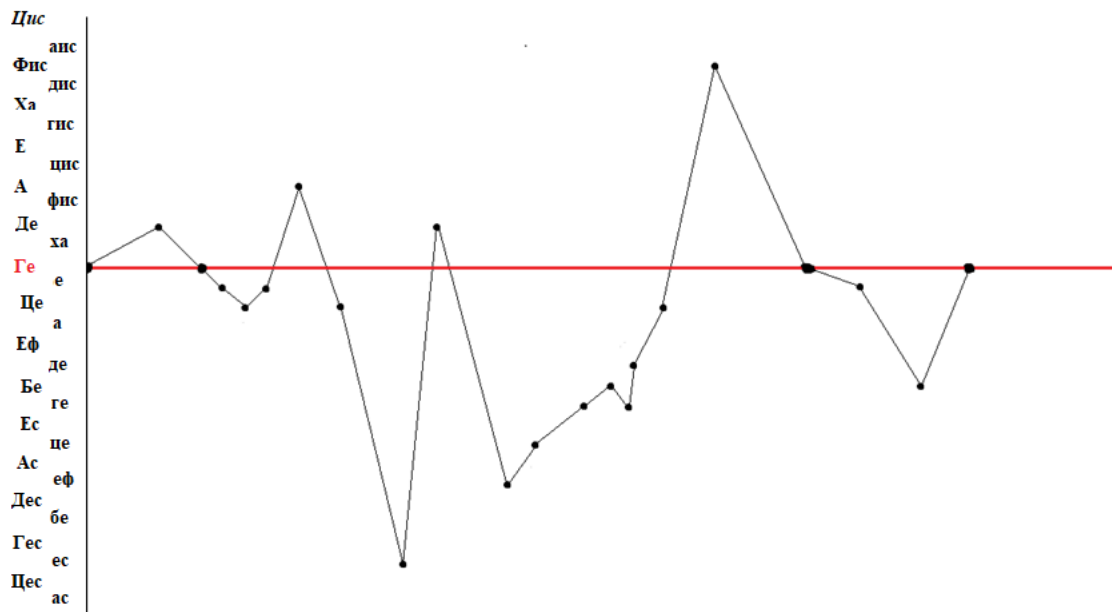
Еволутивна линија развоја основног тоналитета кроз овај четвороставачни циклус представља својеврсну основу посматрања степена тоналних контраста, тим пре што испољавање Ге-дура варира од става до става. Ипак, поред свих покушаја дестабилизације основног тоналитета циклуса, овај тоналитет постоји у чак три става, док је други став контрастан по овом питању. Тако, први став, и поред тонално двосмисленог почетка, ипак завршава основним Ге-дуром. У почетним тактовима другог става уочава се тонално осциловање између паралелних тоналитета, Бе-дура и ге-мола, што је опет у функцији дестабилизације полазног це-мола, који се у овом ставу и потврђује као основни. Како прва два става имају тонално нестабилне почетке, трећи став је, дакле, први у циклусу који одмах афирмише Ге-дур и то тоничним акордом као почетним сазвучјем. Тонална стабилност се на тај начин остварује тек у трећем ставу и тиме се тежиште циклуса пребацује управо у овај став, који, због свог завршетка полукаденцом, бива снажније повезан са финалним. Међутим, испољавање основног тоналитета је у оба ова става ослабљено и услед значајнијег присуства још два тонална центра, ха-мола и е-мола, односно, Е-дура. Ова „игра” Ге-дура са терцно

сродним тоналитетима, кулминира на крају четвртог става, завршавајући овај став управо у Е-дуру, тако да цео циклус остаје тонално незаокружен.

Ефекат контраста који основни тоналитет остварује у оквиру тоналног плана ове симфоније, може се посматрати и кроз гешталт теорију. Ова теорија полази од чињенице да је човеково опажање несавршено и да чула не преносе надражаје потпуно тачно, односно, да наш мозак не може да запамти сваку тоналну промену онако верно као што се то чини у аналитичком поступку издвајања тоналног плана, већ тежи да обезбеди континуитет и издвоји најзначајније промене. Закон заокружења у гешталт теорији каже да после појаве нечег новог повратак на оно што смо већ чули испуњава наше очекивање, те тако основни тоналитет, као елемент који је најзаступљенији и чија се еволутивна линија перципира при свакој његовој појави као контрастна, остаје важан чинилац динамике музичког дела и слушног утиска који се на тај начин ствара. У овом случају, учестали упливи ха-мола у основни Ге-дур на почетку првог, као и хармонски нестабилан почетак другог става, доприносе „неутемељености” хармонског, па и, уопште, музичког тока и у њега уносе извештан „немир”. Даље, у оквиру ове теорије тврди се да је перцепција заправо условљена нашим знањем, због чега су све неуобичајене промене упечатљиве управо услед наших очекивања која су у том случају изневерена. Због свега наведеног, испољавање основног тоналитета и његова интеракција са осталим елементима тоналног плана на нивоу остваривања контраста, битно утиче на звучни доживљај дела.

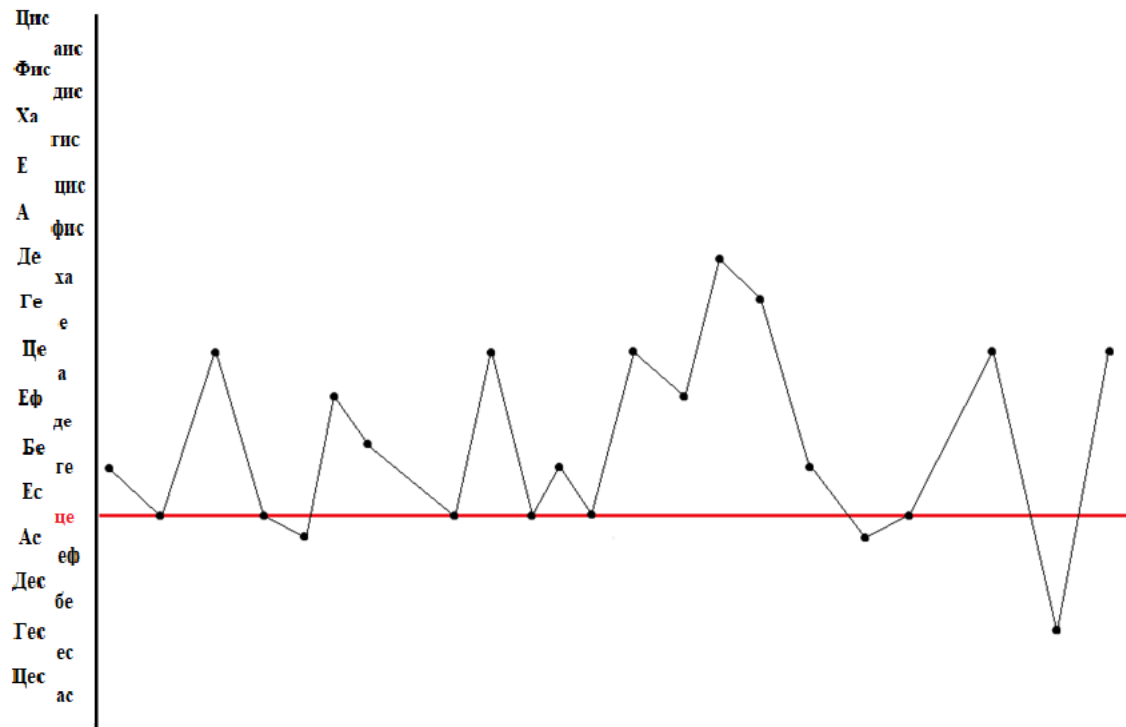
Ако се посматра тонални план унутар сваког става, може се приметити да се највећи тонални контраст остварује у првом ставу, чија је тонална кривуља прилично развијена (графикон 2). Овде, у првом и другом ставу, приметан је и поларни однос тоналитета у сукцесији, који, као што је познато, представља највеће удаљење два тонална центра. Најшира тонална амплитуда остварује се у првом ставу, појавом ес-мола, тоналитета ниске субмедијанте, удаљеног седам квинтних сродстава од основног Ге-дура.

**Графикон 2:** Г. Малер, *Четврта симфонија*, модулациона фреквенца у првом ставу

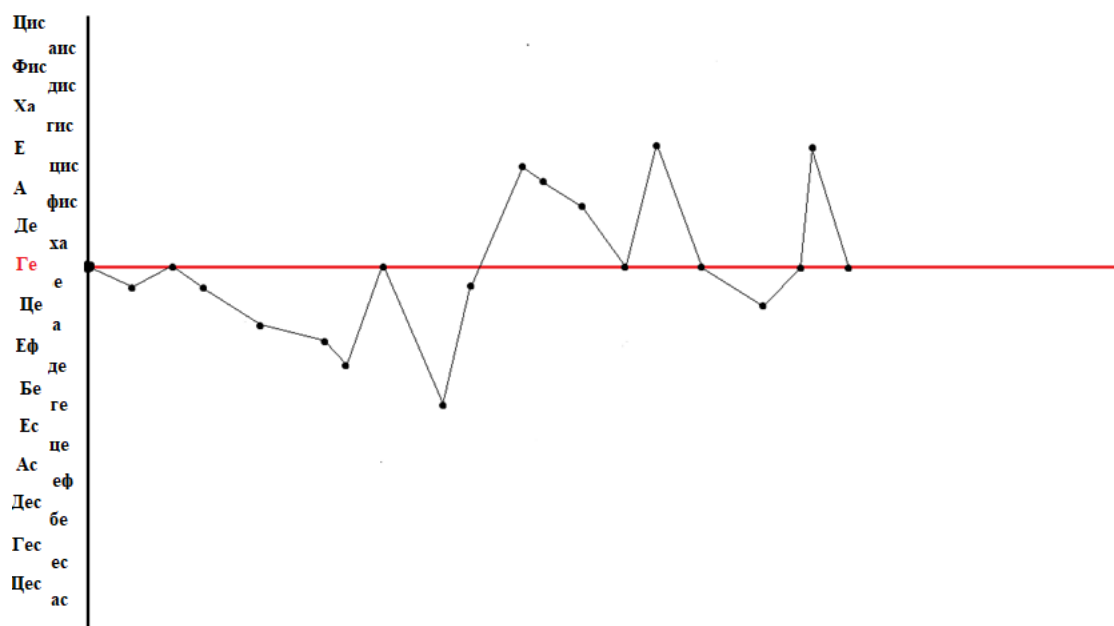


У другом ставу тонална амплитуда се смањује (графикон 3), па је највеће удаљење овде Де-дур, који је у петом квинтном сродству са основним тоналитетом. Значајан елемент контраста на нивоу промене тонског рода у овом ставу остварује се и вишеструком мутационом сменом це-мола и Це-дура. Трећи став је тонално одмориште циклуса, јер у њему чак две трећине музичког тока заузима основни Ге-дур, док је највеће удаљење еф-мол – пето квинтно сродство (графикон 4). Значајно је и присуство медијантног Е-дура, како по трајању, тако и по важности тематског материјала који доноси. Амплитуда тоналних контраста четвртог става је најмирнија, највећим делом због модулационе фреквенце која осцилује између Ге-дура и његових терцно сродних молова – паралелног е-мола и дијатонски терцно сродног ха-мола. Најудаљенији, у трећем квинтном сродству са основним тоналитетом, овде је поново медијантни Е-дур (графикон 5). Може се закључити да постоји постепено смањивање тоналних контраста од друге половине циклуса ка његовом крају.

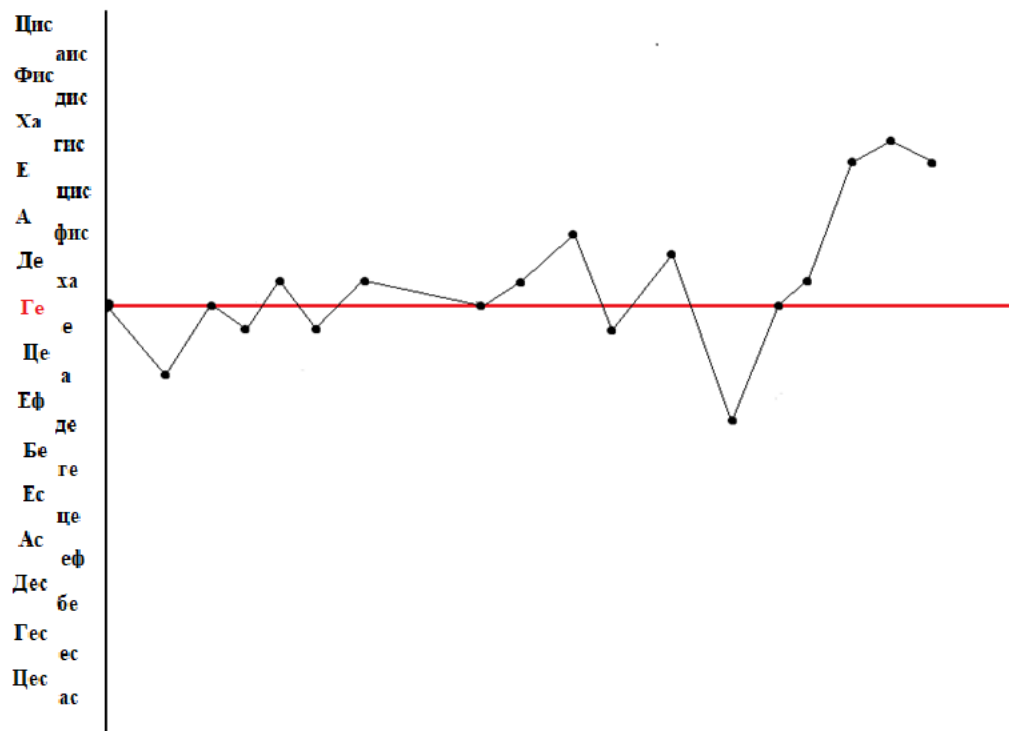
Графикон 3: Г. Малер, *Четврта симфонија*, модулациона фреквенца у другом ставу



Графикон 4: Г. Малер, *Четврта симфонија*, модулациона фреквенца у трећем ставу



Графикон 5: Г. Малер, *Четврта симфонија*, модулатиона фреквенца у четвртном ставу



На контрастност тоналних површина у овој симфонији утиче и степен њихове консонантности или дисонантности, њихов дијатонски, односно хроматски садржај, њихов карактер, као и начин промене тоналитета. Према критеријуму начина тоналне промене, најоштријим прелазом из једног у други тоналитет сматра се тонални скок, јер наступа после каденце у првом тоналитету и без повезивања, најчешће после паузе, започињући кретање у неком другом тоналитету. Овај вид тоналне промене у Малеровој *Четвртој симфонији* најмање је заступљен. Један од таквих примера може се наћи у четвртном ставу (тактови 114–115), где управо тонални скок остварује јако контрастно дејство између два блиско сродна тоналитета, Ге-дура и ха-мола, чему доприноси и промена динамике, оркестрације и регистра. За разлику од тоналног скока помоћу којег се нагло мења тонални центар, модулација је постепена промена тоналитета одређеним хармонским средствима. Према постигнутој оштрини контраста у тренутку модулације, најјачи степен остварује енхармонска, затим хроматска и на крају дијатонска модулација. Енхармонска модулација, као најконтрастнија,

најчесталије се појављује у првом ставу симфоније, има је и у трећем, док у другом и четвртом ставу потпуно изостаје. Могуће је да разлог изостанка ове врсте тоналне промене лежи у чињеници да други став у највећој мери садржи промену тонског рода, односно, мутацију као снажнији ефекат динамизације, док је четврти став у свом хармонском току знатно мање хроматизован, што такође може бити разлог за њен изостанак у овом ставу. Иако је за енхармонску модулацију карактеристично да остварује везу између удаљенијих тоналитета, овде се може приметити да је она употребљена и између веома блиских, чак и паралелних тоналитета, чиме је постигнут снажнији ефекат контраста, упркос међутоналитетској сродности.

Хроматска модулација је најчесталија врста тоналне промене у овој симфонији, без обзира на то да ли је употребљена на начин праве хроматске модулације или оне која функционише на принципу дијатонске модулације. Ефекат контраста који се остварује овим типом модулације ослабљен је због великог присуства алтерованих акорада у симфонији. На тај начин, шири се акордски фонд једног тоналитета, чиме се захвата функционалност другог, па се разлика између унутрашње грађе тоналитета смањује. То доводи до тога да је контрастно дејство модулације смањено, а резултат је музички ток који је реализован тако да су тоналне промене знатно мање осетне. Снажније присуство алтерованих акорада утиче и на то да је сама дијатонска модулација у целом делу потиснута, односно, да је више присутна кроз хроматску модулацију на начин дијатонске, према значењем алтерованог акорда. Све ово наводи на закључак да се тоналне површине у самом тренутку модулације неосетно смењују, него што је то према природи модулације очекивано.

Ефекту контраста тоналних површина доприноси испољавање тоналитета у погледу различитог акордског фонда, а које може бити дијатонско или хроматизовано, према мањој или већој заступљености лествичних, односно, алтерованих акорада, и истовремено консонантније или дисонантније према већем или мањем присуству акордске дисонанце у тим акордима. При томе се успоставља релација између дијатонских тоналних површина као консонантнијих и оних хроматских као дисонантнијих. Према параметру дисонантности, издваја се сам почетак другог става, са једногласном мелодијском линијом која осцилује између два паралелна тоналитета, Бе-дура и ге-мола. Прво вишегласно сазвучје је оштра дисонанца прекомерног трозвука, а први хармонски обрт, у основи дисонантан, творе два хроматски терцно сродна акорда. Даљи музички ток одвија се кроз деонице два различита дрвена дувачка

инструмента, који истовременим излагањем акордске мелодике (*ес-ге-ха* и *еф-де-фис*) стварају мелодијску бикордалност. Овако специфично продужавање дисонантног звучања почетног одсека става, одложило је успостављање тоналног центра *це-мола*, који се афирмише тек са накнадним наслојавањем деонице соло виолине. Иако потврђен, овај тоналитет је читавим својим током прилично хроматизован вантоналним хармонским обртима и присуством тона повишеног четвртог ступња у склопу акорада лидијске субдоминанте и сниженог другог ступња, што је елемент фригијског модуса. Овако сложен хармонски ток поједностављује се наступајућим, готово дијатонским *Це-дуром*, који снажно контрастира по свим наведеним параметрима. Спорији хармонски ритам, у ком се тонични акорд „протеже” кроз чак четири такта, у односу на хармонски ритам који је углавном пратио основну метричку пулсацију у претходном одсеку, значајно успорава музички ток и чини да се он на одређен начин зауставља (тактови 1–55).

За разлику од почетка другог става, у коме се уочава мелодијска бикордалност, у његовом даљем току (у коди) приметан је битонални однос између *це-мола* и *Гес-дура*. Он је реализован тако што је *це-мол* представљен тоничним педалом, док се *Гес-дур* афирмише најсажетијом хармонском потврдом – аутентичним обртом. На већу дисонантну звучност утиче и поларни однос тоналитета, који би био изразитији да је *це-мол* представљен акордским обртима, што није случај, већ је ту само његов тонични педал у дубоком регистру. Како је *це-мол* и претходио овој битоналној ситуацији, ствара се утисак наслојавања овог *Гес-дура*, на *це-мол* од кога је остао само основни тон (видети у партитури, у другом ставу, тактове 322–339).

Тонална ситуација се нарочито усложњава, а дисонантна звучност достиже свој врхунац пред сам крај овог става, и то посредством политоналности. Она настаје као последица полифонизације музичког тока кроз мелодијско кретање. Тако се из *це-мола* хармонски ток раслојава на три тонална центра која су заступљена у различитим инструменталним деоницама. Прво наступа хорна, чија се мелодија може одредити *ин Ас*, а затим следи суперпозиција соло виолине која је *ин Це*. Мелодије обое и трубе почињу истовремено, прва је, као и виолина, *ин Це*, а друга *ин Дес*. Како је мелодијски профил сваког слоја додатно хроматизован, њихово заједничко звучање доноси још већу тоналну нестабилност, чиме се постиже (само) ефекат атоналности, али не и права атонална ситуација. Оваква тонална ситуација приказана је и у клавирском изводу партитуре (видети у партитури, у другом ставу, тактове 340–352), а сам „атонални”

сегмент приказан је како кроз парт првог клавира, у коме су сумиране деонице виолине (такт 346) и трубе (такт 347), тако и кроз прат другог клавира, који сумира деонице обое (такт 344) и хорне (такт 344).

Може се приметити да у другом ставу дисонантности, поред наведених параметара, доприноси и звук соло виолине која је овде штимована за секунду више, а што суштински утиче на њену звучну боју. Тако је она „рељефно” изразитија у односу на остале гудачке инструменте и звучи „као улична виолина”, што је и назначено у партитури. Управо због оваквог звука соло инструмента, као и због карактера лендлера који је овде приметан, други став се у литератури назива „плес смрти”. Уз опис другог става појављује се особа везана за немачку народну легенду, у лику пријатеља Хајна, а који је заправо смрт и који је, иначе, представљан увек сабласно, као костур, често одевен у црни плашт и са штапом у руци. Могућност програмског тумачења, може се пронаћи и у четвртом ставу, који садржи песму „Небески живот” („Das himmlische Leben”). Текст песме изводи сопран уз пратњу оркестра, и како она говори о рају, тако се ретроградно стиче утисак да су трећи и четврти став апотеоза, односно, управо представа достигнутог раја, после другог који је донекле макабричан. Овакав утисак контрастности другог става постигнут помоћу хармонских средстава којих нема у осталим ставовима овог циклуса. То је, пре свега, наглашена дисонантна звучност којој потпомаже појава битоналног и политоналног музичког тока. У односу на остале ставове, други став постиже ефекат контраста одступањем од основног тоналитета циклуса, који једино на овом месту није истовремено и основни тоналитет става.

Иако четврти став, према литерарном садржају песме, доноси спокој, у њему су исто тако приметни контрасти тоналних површина који утичу и на карактерни контраст. Појава пасторале, која је заступљена и у другим ставовима циклуса, и у четвртом ставу доприноси извесној статичности музичког тока. Спор хармонски ритам, једноставни, дијатонски хармонски обрти, као и употреба педала, неке су од одлика пасторале. Оваква ситуација у четвртом ставу траје и приликом увођења гласа и прве строфе текста, у току које се тонална и унутартонална динамика постепено трансформишу из консонанце ка дисонанци, а највећа дисонантност постиже се, услед хроматских елемената, пред крај строфе. Као елемент контрастности, на ову ситуацију надовезује се изразито дијатонски корал, са појавом модалне дијатонике која настаје као последица низа акорада на суседним ступњевима. Поред модалног хармонског тока и мелодије широког, мирног хода и малог амбитуса, корал уноси контраст и својим



изоритмом и хомофоном фактуром. Ритмички профил коралне мелодије на бази половина и четвртина нота, после шеснаестинског покрета, ствара ефекат успоравања темпа и „застанка” музичког тока. На крају, у служби контраста је и силабичан третман текста, сасвим другачији у односу на претходно реализоване мелизме (видети у партитури, у четвртом ставу, тактове 12–39).

Постепена динамизација хармонски статичног сегмента је један од поступака примењен у овој композицији, који обезбеђује континуирану смену тоналних површина. Други поступак, контрастан претходном, је њихова нагла смена, потпуно неприпремљена и са одређеним „ударним” ефектом, што музички ток и музичку целину фрагментизује и чини мозаичном. Овакви контрастни ефекти приметни на хармонском плану ове симфоније присутни су и у осталим Малеровим делима, и на тај начин представљају значајну карактеристику Малеровог композиционог поступка, и његовог музичког језика у целини.

## Литература

Vuksanović, Ivana, Muzičke forme i geštalt teorija – dva ogleđa na osnovu Mejerove analize, u: Živković, Mirjana i dr. (ur.), *Muzička teorija i analiza 4 – Zbornik Katedre za muzičku teoriju* (Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2007), 19–27.

Gatenberg, Egon, *Mahler – the Man and His Music* (London: Panther Books, 1985).

Despić, Dejan, *Teorija tonaliteta* (Beograd: Umetnička akademija, 1971).

—, *Opažanje tonaliteta* (Beograd: Univerzitet umetnosti, 1981).

—, *Kontrast tonaliteta* (Beograd: Univerzitet umetnosti, 1989).

—, *Harmonija sa harmonskom analizom* (Beograd: Zabod za udžbenike i nastavna sredstva, 2007).

Двогласна инвенција

Марина Шапоњић\*

♩ = 80

Musical score for measures 1-4. The piece is in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as quarter note = 80. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, Bb4, and C5. The bass staff is mostly silent in the first two measures, then enters in the third measure with a quarter note G2, followed by eighth notes F2, E2, and D2.

5

Musical score for measures 5-8. The treble staff continues with quarter notes D5, E5, and F5, followed by eighth notes G5, A5, Bb5, and C6. The bass staff continues with quarter notes C2, D2, and E2, followed by eighth notes F2, G2, A2, and Bb2.

9

Musical score for measures 9-12. The treble staff continues with quarter notes D5, E5, and F5, followed by eighth notes G5, A5, Bb5, and C6. The bass staff continues with quarter notes C2, D2, and E2, followed by eighth notes F2, G2, A2, and Bb2.

13

Musical score for measures 13-16. The treble staff continues with quarter notes D5, E5, and F5, followed by eighth notes G5, A5, Bb5, and C6. The bass staff continues with quarter notes C2, D2, and E2, followed by eighth notes F2, G2, A2, and Bb2.

\* Двогласна инвенција је реализована под менторством мр Предрага Репанића, у оквиру наставног предмета Контрапункт, на другој години основних академских студија, академске 2016/2017. године.

17

Musical score for measures 17-20. The piece is in a minor key (one flat). The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and some slurs. The left hand provides a steady accompaniment with eighth-note chords and single notes. A dynamic marking 'v' is present in measure 20.

21

Musical score for measures 21-24. The right hand continues with a melodic line, including a dotted half note in measure 22. The left hand maintains a rhythmic accompaniment with eighth-note chords. A dynamic marking 'v' is present in measure 24.

25

Musical score for measures 25-28. The right hand has a melodic line with slurs and a dynamic marking 'v' in measure 26. The left hand continues with eighth-note accompaniment. A dynamic marking 'v' is also present in measure 28.

29

rit..

Musical score for measures 29-32. The right hand features a melodic line that concludes with a final chord. The left hand provides accompaniment, ending with a final chord. A dynamic marking 'rit..' is placed above the right hand in measure 30.

Двогласна инвенција

Милан Матић\*

♩ = 90

First system of musical notation, measures 1-4. The piece is in 4/4 time with a tempo of quarter note = 90. The key signature has one flat (B-flat). The right hand starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4-B4-C5, and a quarter note D5. The left hand has rests in measures 1 and 2, then enters in measure 3 with a quarter note G3, followed by eighth notes A3-B3-C4, and a quarter note D4.

5

Second system of musical notation, measures 5-8. The right hand continues with a quarter note D5, followed by eighth notes C5-B4-A4, and a quarter note G4. The left hand continues with a quarter note D4, followed by eighth notes C4-B3-A3, and a quarter note G3.

9

Third system of musical notation, measures 9-12. The right hand continues with a quarter note G4, followed by eighth notes A4-B4-C5, and a quarter note D5. The left hand continues with a quarter note G3, followed by eighth notes A3-B3-C4, and a quarter note D4.

13

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The right hand continues with a quarter note D5, followed by eighth notes C5-B4-A4, and a quarter note G4. The left hand continues with a quarter note D4, followed by eighth notes C4-B3-A3, and a quarter note G3.

\* Двогласна инвенција је реализована под менторством мр Предрага Репанића, у оквиру наставног предмета Контрапункт, на другој години основних академских студија, академске 2016/2017. године.

17

Musical score for measures 17-20. The piece is in a minor key (one flat). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. Measure 20 includes a fermata over the final note.

21

Musical score for measures 21-24. The right hand continues with a melodic line, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment. Measure 24 ends with a fermata.

25

Musical score for measures 25-27. The right hand has a melodic line with some slurs, and the left hand continues with eighth notes. Measure 27 ends with a fermata.

28

*molto rit.* . . . . .

Musical score for measures 28-31. The tempo marking *molto rit.* is present above the staff. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand continues with eighth notes. The piece concludes in measure 31 with a double bar line and a final chord.