

Тијана Вукосављевић

## Улога малог дурског септакорда у испољавању тоналне динамике у музици Мориса Равела\*

**Сажетак:** Мали дурски септакорд је важан елемент у акордском фонду хармоније импресионизма, као и Равелове музике. То се може закључити како по његовој учесталој примени, тако и по значају и функцији коју има. Присуство овог акорда у Равеловом хармонском језику испољено је на два начина: он се појављује у својој традиционалној улози, кроз аутентични обрт који може бити тонални или вантонални, или у новом, стилски профилисаном импресионистичком маниру низања акорада исте звучности – микстурним паралелизмима. У зависности од датог хармонског контекста, употребом малог дурског септакорда постиже се тонално динамичнији ефекат, или пак тонално статичнији ефекат консонанце у психолошком смислу.

**Кључне речи:** мали дурски септакорд, тонална динамика, Морис Равел, хармонија импресионизма.

Тонална динамика је динамика хармонских функција и тоналитета као система у којем оне дејствују. Шире узето, како сматра Дејан Деспић, ту спада и смењивање и контраст тоналитета у музичком току, односно динамика тоналних промена.<sup>1</sup> Поред тоналне, постоји и хармонска динамика и она се односи на сазвучја и њихову смену, као и степен њихове стабилности. За разлику од ње, тонална динамика је специфична по томе што је присутна у музици која је заснована на класичном тоналитету и то је динамика смене хармонских функција, док кроз динамику тоналних промена она обухвата и учесталост смене тоналитета. Имајући то у виду, долазимо до закључка да се хармонска динамика односи искључиво на састав интервала или акорада који могу бити део било каквог музичког тока, тонално или атонално оријентисаног. Динамика сазвучја представља степен звучне стабилности према категоријама консонанца/дисонанца. Познато је да се консонантност сазвучја може дефинисати на објективан/акустички, али и субјективан/психолошки начин, који је за музички доживљај важнији. Консонантно сазвучје је, према психолошком доживљају, оно које не тражи разрешење, већ може самостално да стоји као такво. Однос према консонаци се мењао током различитих стилских епоха, а може се рећи да зависи од самог хармонског окружења у ком се одређена консонанца налази. Већа динамичност музичког тока постиже се сменом консонантних и дисонантних сазвучја.

Пошто тоналну динамику чине две врсте динамике, за њих ће у овом раду бити употребљени посебни термини: *унушартонална динамика* ће се односити на смену хармонских функција и њихово дејство у тоналитету, а *динамика тоналних промена* ће обухватити динамику смена тоналитета и тоналитетске односе унутар одређеног музичког тока. Овде је реч о редефинисању традиционалних појмова из аналитичке праксе. Тако, појам *хармонска динамика* неће стајати самостално, већ ће бити посматран као саставни и равноправни део тоналне динамике, уз *унушартоналну динамику* и *динамику тоналних промена*.

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

<sup>1</sup> Dejan Despić, *Harmonija sa harmonskom analizom* (Beograd: Zavod za udžbenike, 2007), 12.

Унутартонална динамика појачава се већим присуством дисонанци у грађи акорада, што се пре свега односи на дисонанцу тритонуса која се сматра најактивнијом и најупадљивијом дисонанцом за испољавање тоналитета и његових функција. Потреба за разрешењем тритонуса, односно стварање напетости између дисонанце и консонанце је основна унутрашња кинетичка сила тоналитета. Како мали дурски септакорд садржи овај интервал и будући да најчешће има функцију доминанте, он је важно средство за развој унутартоналне динамике. Познато је да се однос према консонанци мењао током хронолошке смене различитих стилова. Може се рећи да се тежило све већој еманципацији дисонанце, што се у хармонском току манифестовало чешћим изостајањима консонантних акорада, односно изостављањем разрешења као „очекиваног” звучног модела који доноси пад хармонске напетости. Тако је најупечатљивији и најучесталији пример оваквог обрта – веза малог дурског септакорда у функцији доминанте и дурског или молског трозвука у улози тонике, односно аутентични обрт – све мање заступљен, па је чак и избегаван, што је све заједно утицало на смањење дејства унутартоналне динамике. Уместо појаве консонанце, приметно је нагомилавање других дисонанци, а неретко и оних истог акорадског склопа, што резултира неопходношћу посматрања односа стабилних и нестабилних елемената тоналитета у датом, конкретном музичком току, односно у зависности од самог хармонског окружења.

У акордском фонду композицијâ Мориса Равела (Maurice Ravel, 1875–1937) мали дурски септакорд је честа појава. У његовом стваралаштву је овај акорд заступљен и као „база” вишезвука снажније дисонантности – нонакорда и ундецимакорда. Од оваквих сложенијих звучности са малим дурским септакордом у њиховој основи, велики дурски нонакорд<sup>2</sup> је најзаступљенија акордска структура те ће и он бити укључен у овај рад. Може се рећи да се акорд овог типа у Равеловом хармонском језику испољава на два начина: у традиционалној улози, кроз већ поменути аутентични обрт који може бити тонални или вантонални и у новом, стилски профилисаном импресионистичком маниру низања акорада исте звучности – микстурним паралелизмима. У оба случаја ово сазвучје знатно утиче на покретање хармонског тока. Понекад се овај акорд може наћи и у „консонантној” улози, што зависи од самог његовог окружења.

Традиционална хармонска веза малог дурског септакорда у улози доминанте и тоничног акорда у Равеловој музици је сразмерно ретка, како у каденцама, тако и, уопште, у читавом хармонском току. С обзиром на то да су дела овог композитора стилски различито оријентисана, приметно је да начин употребе малог дурског септакорда зависи од конкретне композиције. Осим тога, овакав аутентичан хармонски обрт присутан је како у делима са неокласичном стилском оријентацијом, у којима хармонија има и самом стилу прилагођену, обликотворну улогу и у које спадају композиције са апсолутним насловима, попут *Сонаџине* (1903–1905) и клавирског концерта у Ге-дуру (1929–1931), тако и у стилизованим играма као што су *Менуеџ на Хајдново име* (*Menuetto sur le nome d'Haydn*, 1909), *Валцер* (1919–1920) и *Болеро* (1928). Међутим, у композицијама у којима доминира импресионистички стил овај хармонски обрт је веома редак или је чак у потпуности избегнут, као што је случај, на пример, са клавирским циклусом *Ојледала* (*Miroirs*, 1904–1905). Ипак, неvezано за сам стил, тамо где у хармонском току постоји, аутентични обрт потврђује тоналитет и даје јасне границе формалног завршетка компо-

<sup>2</sup> Овде се мисли на нонакорд са основом малог дурског септакорда и великом ноном.

зиције или њеног дела те остварује улогу динамизације музичког тока кроз смену дисонанце и консонанце.

У другом ставу *Сонајине*, у тактовима 21–22 се може приметити аутентична акордска веза остварена на традиционалан, готово класичан начин, у којој су тонови доминантног септакорда (односно доминантни тритонус) разрешени очекивано у тонове тоничног акорда. Овај хармонски обрт је део каденце у којој учествује и квинтсектакорд другог ступња као представник субдоминантне функције, што указује на постојање високог нивоа активности унутартоналне динамике. Том утиску доприноси појава све три кинетичке функције тоналитета. Ова потпуна аутентична каденца јасно одваја и оцртава нови одсек форме, чиме је потврђено становиште да хармонска компонента може бити примењена на традиционалан начин и у музици импресионизма.

Унутартонална динамика каква се добија сменом консонанце и дисонанце, као што је то у случају везе тонике и доминанте у претходним примерима, има најјаче дејство услед присуства доминантног тритонуса и његовог разрешења у стабилну, тоничну консонанцу. Када се после једног малог дурског септакорда или нонакорда надовеже други, а затим трећи, или читав низ акорада овог типа, унутартонална динамика слаби те се и стабилност самог тоналног центра смањује. Тада се активира хармонска динамика тако што се самим избором сазвучја повећава дисонантност музичког тока. Може се приметити да се у Равеловим делима готово увек после оваквог низа дисонанци и повећања хармонске напетости, консонанца достиже преласком у нови тоналитет. Према томе, овакав низ сазвучја истог склопа, у овом случају дисонантних, као да захтева и активност динамике тоналних промена. Другим речима, стиче се утисак да тоника датог тоналитета није довољна консонанца, већ да се она постиже тек променом тоналног центра.

Један од примера у ком је могуће уочити овакву динамизацију хармонског тока налази се у првом ставу *Сонајине*. Сам почетак доноси превласт молских сазвучја у којима, дакле, нема функционалног доминантног тритонуса, услед чега су изостављена и специфична разрешења. Ово је последично довело до слабљења унутартоналне динамике. Своју снажнију улогу ова врста динамике стиче кроз наступ низа малих дурских нонакорада формираних на тоници, природном седмом ступњу, затим четвртом и природном шестом ступњу (пример 1). Следи двоструко понављање овог низа, при чему је друго понављање скраћено услед изостављања првог акорда. Иако мали дурски септакорд традиционално добија функцију доминанте или вантоналне доминанте, у овом случају упитно је да ли је потребно ове акорде функционално схватити на тај начин. Наиме, услед низа истих сазвучја, од којих ниједно не доноси разрешење, ефекат вођице се звучно губи. Ипак, сам избор сазвучја активира висок степен хармонске динамике, која се продужава понављањем ових хармонских обрта. Осим тога, може се приметити да после овог низа мали дурски септакорд заиста добија доминантну функцију, али у новом тоналитету, чиме се покреће и активност динамике тоналних промена. Ако меру активности унутартоналне динамике схватимо као смену консонанце и дисонанце, на ширем плану види се да је овај дисонантни део пролонгиран те да разрешење не наступа у оквиру било ког појединачног тоналитета, већ са његовом променом.

**Пример 1:** Морис Равел, *Сонајина*, први став, тактови\* 6–11.

(Modéré)

pis: Ds<sup>9</sup> DIII<sup>9</sup> DVII<sup>9</sup> DF<sup>9</sup>

Ds<sup>9</sup> DIII<sup>9</sup> DVII<sup>9</sup> DF<sup>9</sup>

DIII<sup>9</sup> DVII<sup>9</sup> DF<sup>9</sup> DIII<sup>13</sup> A: D<sup>13</sup>

Осим овакве организације акордског низа, где мали дурски септакорд микстурно озвучава лествичне тонове, могу се срести и низови чији су основни тонови поређани по одређеним размацима интервалских модела. Један од њих се може приметити у композицији *Валцер*, где мали дурски септакорди образују акордске везе у деоници горњег гласа клавирског извода (тактови 322–331), и то чак девет пута (пример 2). Размак између основних тонова првог и другог акорда је велика секунда, док су у наставку низа суседни акорди наизменично удаљени за малу и велику терцу, што се ослања на романтичарске тежње за терцним кретањем трозвука, које су сада, у импресионизму, „модификоване” додавањем још једног слоја – септима. Овакво, микстурно низање акорада чини да се тонални центар губи, а самим тим и да се смањује унутартонална динамика. Ипак, овај

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

**Пример 2:** М. Равел, *Вальсер*, т. 319–332.

(Mouvet de Valse viennoise)

The score is for a piece in 3/4 time, marked 'mf' (mezzo-forte). It consists of a piano part (left hand) and a violin part (right hand). The piano part features a series of chords and triplets, while the violin part features a series of triplets and eighth notes. The harmonic analysis is provided below the piano part.

Harmonic analysis:

d: D VIIID<sup>7</sup> D DVI<sup>7</sup> DP<sup>7</sup>

DVI<sup>7</sup> DS<sup>7</sup> DN<sup>7</sup>

DVII<sup>7</sup> DP<sup>7</sup> DIII<sup>7</sup>

DVII<sup>7</sup> DVI<sup>7</sup> VIv t+<sup>6</sup>

низ није самосталан, у вези са чим би trebalo приметити постојање другог слоја. Тај слој представљен је педалним тоном *a* који као да указује на тоналну оријентацију овог одсека и као да не дозвољава овом сегменту музичког тока да дође до промене тоналног центра, константно упућујући на латентно присутан де-мол. Као и у претходном примеру, и овде је активна хармонска динамика, чије дејство постаје још изразитије услед смене акорд-



ских „површина”, остварене кроз овај дуготрајни дисонантни акордски низ и његово разрешење, а не посредством наступа појединачних акорада. Овај закључак кореспондира и са принципима гештALT теорије, која је се бави начинима формирања наших опажаја, њиховим груписањем и меморисањем. Један од закона ове теорије је и закон груписања сличног, који каже да сличност потпомаже груписању ентитета у нашој свести, без икакве везе са стеченим знањем. Како су у поменутом музичком примеру акорди по склопу исти, они у перцепцији слушаоца стварају јединствену целину, односно акордску „површину”, а не опажају се као појединачна сазвучја. Ако се вратимо на сам пример, можемо видети да је активност хармонске динамике овде праћена и активношћу како колористичке динамике у којој се примећује постепен силазак из високог у ниски регистар, тако и акустичке динамике која од форте звука постепено долази до пијана. Како се овај дисонантни сегмент завршава новим тоналитетом, односно Де-дуром, што би била мутација у односу на претходни латентно присутан де-мол, видимо да се контраст не остварује променом тоналитета као таквом, већ сменом тоналних површина различитог хармонског садржаја, што доводи до тога да се динамика тоналних промена ставља у други план те да је њена активност више последица хармонске и унутартоналне динамике.

Да звучност и утицај одређеног акорда на унутартоналну динамику зависи од његовог окружења показује и следећи пример из *Менуеџа на Хајдново име* (пример 3), где два мала дурска септакорда закључују изразито хроматизован сегмент музичког тока. Наиме, у овом сегменту је могуће пратити три слоја у фактури: горњи акордски слој кроз који се смењују тоналне функције у ха-молу,<sup>3</sup> средњи, трогласни акордски слој који је хроматизован услед појаве умањене лествице, и трећи слој у најнижем регистру, представљен тоничним педалом ха-мола (тактови 38–42). Оваква организација хармонског тока доводи до високог степена дисонантности, што чини да се низ малих дурских септакорада, иначе сам по себи дисонантна творевина, доживи као релативна консонанца у односу на претходни хармонски ток. Пошто последњи од ових септакорада служи за модулацију те постаје доминанта новог тоналитета (Ге-дура), њему се враћа улога дисонанце, јер се разрешава у функционалну, тоничну консонанцу. Поред тога, овај сегмент музичког тока у формалном смислу обухвата крај средњег дела и почетак репризе, што значи да је наступ репризног дела композиције на овај начин учињен замагљеним и дисонантним. Тиме се сама музичка кулминација, која је овде постигнута првенствено унутартоналном динамиком, пролонгира и премешта чак и у репризу.

Низ малих дурских септакорада не мора нужно бити у кулминационим одсецима музичког дела, као што је у претходним примерима био случај, већ се може наћи и на почетку, за шта пример пружа први став композиције *Ојлегала* (пример 4). Поред септима, овде се појављују и нона и ундецима, а функција оваквог низа је почетно замагљивање тоналне основе и стварање звучних боја, што је поступак који је типичан за хармонију импресионизма. Иако је тонална функционалност оваквом акордском прогресијом недовољно исказана, при чему утицај унутартоналне динамике слаби, тонална оријентација се не губи у потпуности, зато што је крајњи акордски исход разрешење у тонику, односно тоналитетска одређеност сегмента. Тако овај низ има двоструко дејство – он првенствено слаби унутартоналну динамику, а затим је активира.

<sup>3</sup> Иако је алтернативни тоналитет е-мол, дата је предност ха-молу, због претходног сегмента који се одвијао на доминанти ха-мола и у коме педални тон ха у доњем регистру те акордска прогресија у горњем представљају могуће „тонично” разрешење и својеврсну хармонску коду.

Пример 3: М. Равел, *Менуеј на Хајдново име*, т. 38–46.

(Mouvet de Menuet)

h:(gornji sistem III F s VIIs +F -Ds s ) Dvi Ds Diii

<t> G: DD

T<sup>6</sup> III II<sup>7</sup> D<sup>7</sup> T

Пример 4: М. Равел, *Ојледала*, први став (*Noctuelles*), т. 1–3.

(Très léger)

Des: D<sup>13</sup> DVII<sup>11</sup> DII<sup>11</sup> D<sup>13</sup> DVII<sup>11</sup> DII<sup>11</sup> T<sup>9</sup> D<sup>7</sup> T

Пример 5: М. Равел, *Сонајина*, трећи став, т. 54–70.

(Animé)

ff

A: T MD MS P M T MD MS P M

T MD MS T MD MS T MD MS

T MD MS DS7



На последњем месту – иако не тако честа, али у делима овог композитора ипак присутна – стоји примена малог дурског септакорда у „консонантној” улози, и то само ако однос консонанце и дисонанце схватимо кроз његово субјективно-психолошко одређење. Може се рећи да код овакве употребе долази до одређених противречности зато што један акорд, који је према законима хармонске и унутартоналне динамике дисонанца, сада преузима улогу консонанце. Јасно је да се овај вишезвук може доживети као консонанца само ако је пре њега наступило дисонантније сазвучје, што мења улогу овог акордског склопа. Дисонантна звучност малог дурског септакорда слаби када се он јави после хармонског тока који обилује акордским дисонанцама или оног који није тонално оријентисан. Појава целостепене лествице у најнижем регистру одломка из трећег става *Сонајине* (пример 5)<sup>4</sup> директно утиче на сам редослед и избор сазвучја. Низ дурских квинтакорада који се смењују по тоновима саме лествице ствара микстурни паралелизам, услед ког се релативизује тонални центар, можда и до сасвим благог додира са атоналношћу. Реч је о хармонском току дужег трајања у коме је најпре изложено и на горе описан начин хармонизовано пет тонова целостепене лествице. Овај целостепени низ се најпре понавља за октаву ниже, а затим следи вишеструко понављање његовог горњег трихорда, што све резултира губљењем унутартоналне динамике. Тако, после ове целостепене епизоде, појава малог дурског септакорда доприноси тоналној стабилности, па и статичности самог сегмента, нарочито услед дужег трајања овог акорда.

Као што је познато, мали дурски септакорд је веома важан елемент у акордском фонду хармоније импресионизма, самим тим и у хармонском језику Мориса Равела, а то се могло закључити и из свега изложеног у претходној анализи. Овај акорд заступљен је како у почетним, кулминационим, тако и у завршним деловима композиције. У зависности од датог хармонског контекста, употребом малог дурског септакорда постиже се тонално динамичнији ефекат, или, пак, тонално статичнији, ефекат консонанце у психолошком смислу. Као сазвучје недвосмислено дисонантног набоја, ипак је знатно прилагодљив и различито делује на перцепцију и сам доживљај тоналитета. Сагледавши природу његове улоге у свим појавним облицима тоналитета у групи анализираних дела овог композитора, можемо закључити да мали дурски септакорд доприноси афирмацији тоналног центра.

## Литература

- Despić, Dejan, *Kontrast tonaliteta* (Beograd: Univerzitet umetnosti, 1989).  
 —, *Harmonija sa harmonskom analizom* (Beograd: Zavod za udžbenike, 2007).  
 Perićić, Vlastimir i Katunac, Dragoljub, *Impresionizam u muzici* (Beograd: Muzička omladina Srbije – Televizija Beograd, 1974).  
 Persichetti, Vincent, *Twentieth Century Harmony. Creative Aspects and Practice* (New York: W. W. Norton, 1961).  
 Piston, Walter, *Harmony* (London: Victor Gollancz, 1976).  
 Radoš, Ksenija, *Psihologija muzike* (Beograd: Zavod za udžbenike, 2010).  
 Ristić, Tatjana, *Prolegomena teoriji muzičke sintakse* (Beograd: Zavod za udžbenike, 2009).

<sup>4</sup> Видети доњи систем примера 5.

