

Исидора Бован

Принцип развојности као стратегија креирања позноромантичарске лирике у Клавирском трију опус 120 Габријела Фореа*

Сажетак: Циљ овог рада јесте праћење развојности као обликотворне стратегије која је у суштини и стилска, помоћу које се позноромантичарска лирика остварује као доминантни стилски комплекс циклуса. Узимајући у обзир стваралачку природу Габријела Фореа, композитора француског романтизма, као и благи утицај неокласичних елемената сходно временском оквиру, у раду ће бити представљено прожимање различитих стилских комплекса кроз троставачну концепцију форме дела, док ће принцип развојности бити испитан на пољу форме и стилских комплекса.

Кључне речи: клавирски трио, стилска анализа, лирика, развојност.

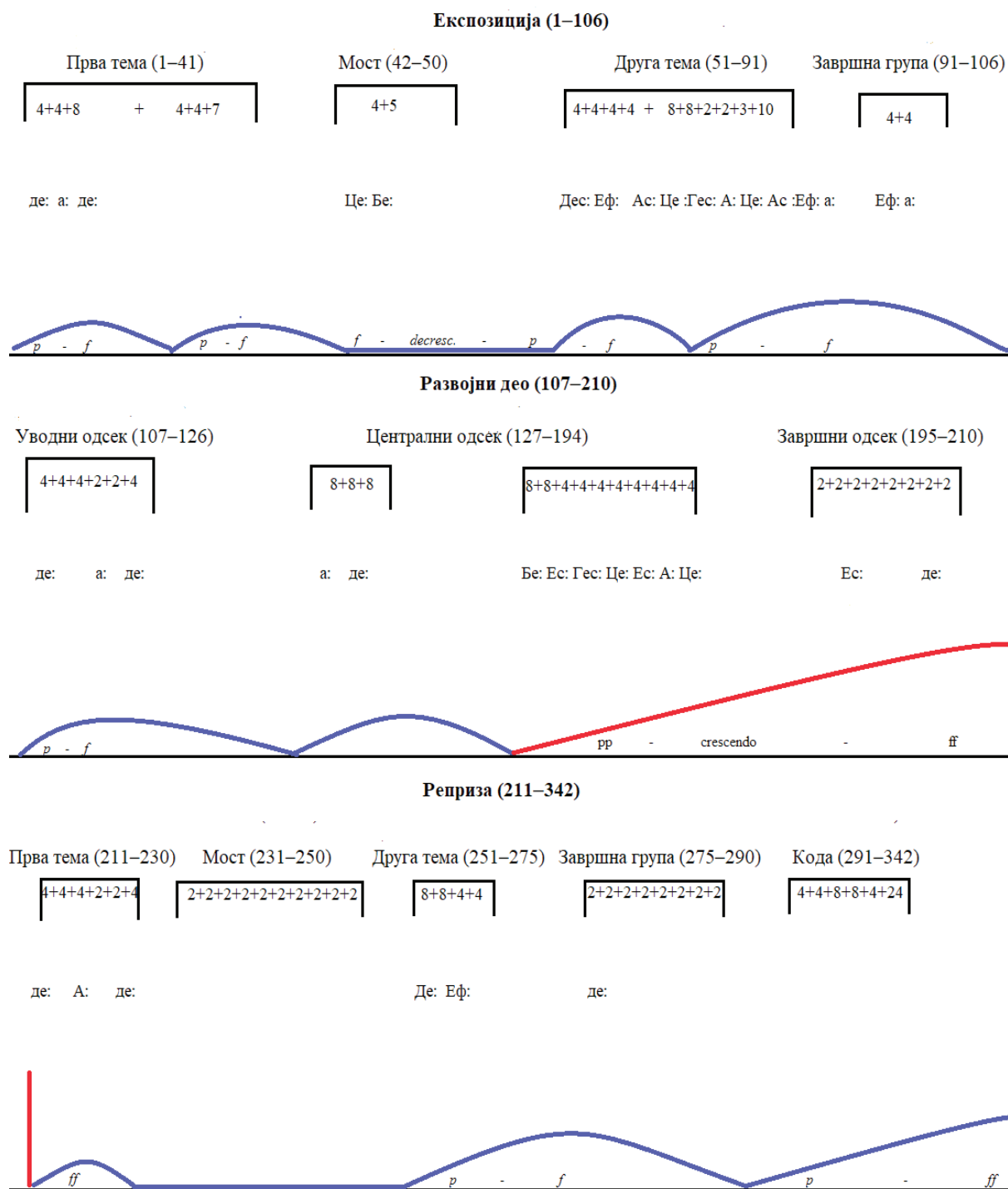
Клавирски трио оп. 120 Габријела Фореа (Gabriel Fauré, 1845–1924) је наручен од стране композиторовог издавача Жака Дуранда (Jacques Durand) као трио за виолину, виолончело и клавир, који је Форе првобитно замислио као трио за клавир, кларинет и виолончело. Иако је деоница виолине (или кларинета) у првим рукописима другог и трећег става садржала тонске висине које су превазилазиле тонски опсег виолине, дело је издато у јуну 1923. године као Трио за клавир, виолину и виолончело.¹ Клавирски трио оп. 120 конципиран је у три става: *Allegro, ma non troppo*, *Andantino* и *Allegro vivo*.

Сонатни облик, на којем почива формална концепција првог става, заснован је као велика развојна форма. Принцип сонатности могао би да се подведе под универзално класичне стилске црте у оним случајевима када је контраст између тема изражен тоналним односима. Код Фореа је реч о присуству лирике која доминира целим ставом те, самим тим, нема израженијег садржинског контраста или изразитијег контраста карактера. За разлику од лирике која се у романтичарским делима ове врсте јавља заједно са другим аспектима садржаја или је изолована у оквиру формалних образаца песме, код Фореа се она јавља као константан садржински аспект који утиче на саму форму и редефинише је. Иако звучи апсурдно, лирика као симбол затворених и уравнотежених форми постаје та која доприноси замагљивању граница сонатног облика, чинећи звучање музичког тока непрекинутим у смислу протока и фантазијским у односу на садржај. Улога лирике испољава се и при обликовању главних тема овог става које су сродне по карактеру – друга тема задржава карактер прве, док је контраст истакнут на тоналном плану, између де-мола и паралелног Еф-дура (видети схему 1).

Прва тема (тактови 1–41) доноси упадљиву појаву квадратних структура које су дуж целог става спроведене доследно, што је карактеристично за лирику, а могло би да се веже и за француски национални стил. Поред елемената везаних за садржај музичког тока према којима се лирика огледа као доминантни стилски комплекс, ритмички карактер теме и троделни метар указују на присуство играчког стилског комплекса. Тема се издваја

* Рад је реализован под менторством др Срђана Тепарића, у оквиру наставног предмета Тематски семинар из Анализе музичких стилова, на мастер академским студијама, академске 2017/2018. године.

¹ Christopher Daniel Steele, *Tonal and Formal Blurring in Fauré's Piano trio op. 120* (Greensboro: The University of North Carolina, 2012), 4.

Схема 1: Габријел Форе, Клавирски трио опус 120 (схематски приказ првог става).

као период, при чему наступ прве реченице доноси виолончело, док је друга реченица поверена виолини, у првом наступу ове деонице у ставу. Поред квадратне структуре која, заједно са текстурном компонентом, мелодијом и пратњом, алутира на класични стил, садржај прве теме недвосмислено указује на постојање стилског комплекса лирике који се огледа у вокалном третману мелодијских линија са мелодијом „широког даха”. Указивање на класични стил у овом случају у домену је алузије, јер се управо оваквом темом у троделном метру донекле оживљава штимунг галантног стила осамнаестог века. Ову лирску

мелодију вокалног карактера одликују ванакордски тонови међу којима је изражено доминантно присуство задржица, које одлажу њен крај. Самим тим, кретање ка замишљеном циљу – кулминацији – остварено је кроз таласасто мелодијско кретање конципирано на такав начин да свака појава задржица представља привремену кулминациону тачку. С тим у вези, у наведеној схеми су, поред формалне концепције, представљене и достигнуте кулминационе тачке мелодијске линије, које су у обе реченице прве теме идентично изражене у погледу хармоније – каденцом са завршним тоничним акордом, уз квартални скок навише ка највишем основном тону акорда и форте динамиком (тактови 15 и 35). Кроз достизање ове две кулминационе тачке, поверене различитим инструментима у два реченицама (виолончелу, а потом виолини), основни романтичарски лирски модус потцртан је текстурним решењима у деоници клавира формулисаној на начин акордске или фигуриране пратње.

Поред тоналне одређености и коришћења дијатонике, битна карактеристика хармоније првог става јесте и употреба модуса као средства за достизање архаичног садржаја, односно духа музике „неких давних времена”. Коришћењем дијатонике, Форе је успео да оствари тоналну стабилност музичког тока, при том ипак успевајући да избегне конвенционалне мелодијске потезе и функционалне односе својствене класичном тоналитету. Осциловање тоналне и модалне дијатонике, које чини језичку оријентацију првог става, композитор уједно користи као општу одлику лирског сензибилитета. Уједно, спорадична употреба модалности кроз мелодијска кретања на пољу чврсто утврђеног тоналног система представља вид остваривања архаизације музичког тока. Модалност у првом ставу исказана је фригијским модусом *in D*, еолским *in D* и дорским *in D*, кроз спорадично изостајање вођице и вођичних акорада основног де-мола и формирање акорда молске доминанте при мелодијском кретању. Почетак у еолском модусу *in D*, затим смена дорског и фригијског модуса *in D*, само упућују на тенденцију архаизације музичког тока која бива нарушена појавом дурске доминанте основног тоналитета, односно полукаденцом де-мола на завршетку прве реченице.

Друга тема почиње акордом доминанте, чиме се остварује континуитет са претходним током. Карактерише је изражајна мелодијска линија чији је главни мотив сачињен из задржица дугачког трајања које и у овој теми упућују на стилски комплекс лирике. Иако музички ток сачињавају лествични акорди, тонални план на којем он почива одликује велики број модулација (Бе-дур, Дес-дур, Еф-дур, Ас-дур, Це-дур, Гес-дур, А-дур, Це-дур, Ас-дур, Еф-дур и а-мол). Тоналитети су претежно у медијантном односу, уз изузетак поларног тоналног односа Це-дур–Гес-дур који увлачи тензију у оквире теме. Тиме се долази до драматизације лирике, што представља још једну од позноромантичарских одлика. Као и у музичком току који јој претходи, при наступу друге теме поново долази до диференцијације мелодије и пратње, тако да инструменти који су претходно допуњавали клавиру деоницу у којој је излагана тема сада преузимају изношење главног мотивског материјала, док клавир изнова има улогу пратње остварене арпеђирањем. Употребом главног мотива и пасажног покрета преузетог из моста, потцртава се идеја мелодијске линије као водиле развоја музичког тока. Према томе, лирика је спона која повезује главне теме првог става те се и у другој теми испољава кроз мелодијску линију вокалног карактера чији ток одликује принцип „успона и пада”. С тим у вези, развој музичког тока првог става можемо описати као кретање ка успону, односно као постизање градације помоћу које се достиже кулминација. Кулминациона тачка друге теме достиже се појачаном ак-

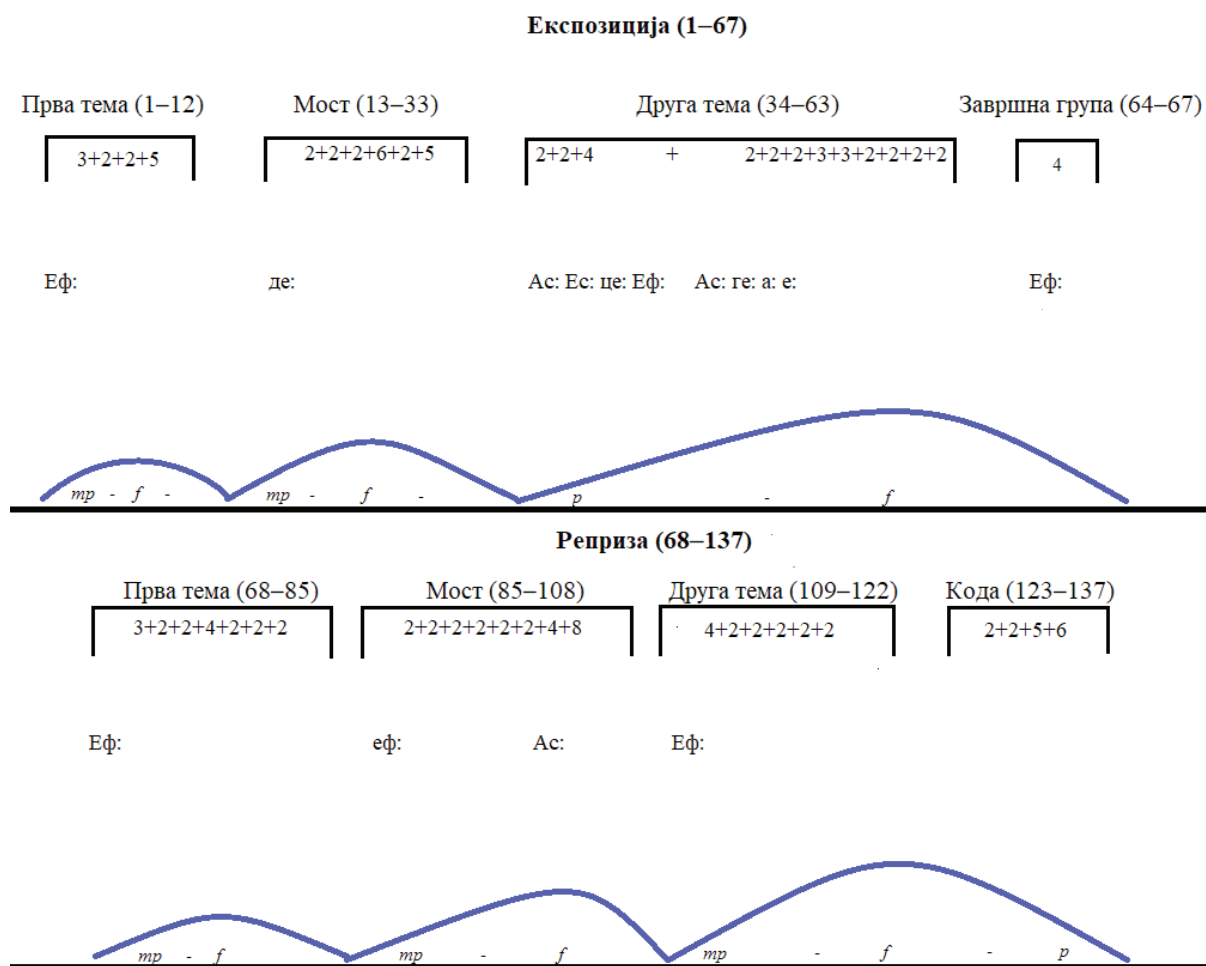
тивношћу мелодијске, динамичке (крешендом) и текстурне компоненте (згушњавањем текстуре). После тога, опадање тензије постиже се спуштањем мелодије у нижи регистар у динамичком декрешенду, са крајњом консеквенцом смиривања музичког тока у завршној групи, после које се у развојном делу поново успоставља највиша кулминација целог става.

Непрекидност музичког тока у оквиру развојног типа сонатне форме остварена је у развојном делу излагањем главних тематских материјала експозиције на начин дијалогизирања инструменталних деоница кроз уводни, две етапе централног и завршни одсек. Поред рада са материјалима главног тематског језгра помоћу којих се реализује заокружење, фантазијски карактер развојног дела остварен је степенасто изграђеним градацијама, потцртаним кретањима од динамике пијанисимо до динамике фортисимо. Градације су праћене богатим модулационим планом (Ес-дур, Гес-дур, Це-дур, Ес-дур, А-дур), ширењем размака између најниже и највише деонице у ставу, као и дељењем секвентног модела у другој етапи централног одсека (осмотакти, па затим четвортакти) и у завршном одсеку развојног дела (двотакти). Највиша кулминациона тачка става достигнута је одлагањем каденцирања и секвентним кретањем, и то на месту које представља спону између краја развојног дела и почетка репризе. На овај начин, остварена је пролонгација лирске мелодије, што у самој својој суштини представља изразиту позноромантичарску црту. Овакав вид третирања лирике није био могућ у раном романтизму.

Развојност музичког тока остварена је и у другом ставу, чија је сонатна форма у потпуности испуњена лириком. Ипак, лаганији темпо доноси смиренији вид њеног исказивања, без достизања снажнијих кулминационих тачака као што је то био случај у претходном ставу, иако то не значи потпуно одсуство кулминационих тачака као таквих. Стога је и овај став конципиран као сонатни облик без развојног дела, са истакнутијим значајем самих тема. Овоме доприноси и веза лирике са пасторалом. Та веза је остварена у виду „замрзавања” атмосфере, односно спорим хармонским ритмом, хомофоном фактуром те тоничним педалом у деоници клавира на који се наслојавају лествични акорди у виду пратње. Овако истакнути елементи музичког тока еманципују мелодију коју наизменично изводе виолина и виолончело. Разградња пасторале постиже се и модулацијом из Еф-дура у де-мол, праћеном снажним продором лирске мелодије која, као и у претходном ставу, секвентним кретањем достиже своју прву кулминациону тачку у мосту (такт 22), а потом и у другој теми (такт 60). Насупрот претходном ставу, присуство пасторалне атмосфере и мирнијег темпа у другом ставу онемогућава оваплоћење лирике у потпуном виду, чему сведочи смањен интензитет достигнутих кулминација. Поред промене Еф-дура, који је, узгред, традиционални означитељ пасторале, развој музичког тока доноси и текстурне промене, при чему се у деоници клавира губи статичност и замрзнутост тока. Покрети арпеђа у пратњи још више подстичу градњу мелодије „дугог даха”. Дакле, друга тема доноси значајну превагу стилског комплекса лирике, који поново бива истакнут растом тензије коју мелодијска линија ствара секундно узлазним секвенцама (у опсегу од ac^1 до e^2 у деоници виолине и виоле у унисону). Истакнут крешендо (*sempre crescendo*, *espressivo*) води до кулминационе тачке (*forte*), после које се запажа пад мелодијске линије у дубљи регистар и смиривање музичког тока. Кулминација друге теме, односно достизање највишег успона мелодијске линије постигнуто је у репризи друге теме (такт 101) идентичним начином секвенцирања у односу на њено прво излагање у експозицији, али у проширеном мелодијском опсегу (ce^2 - ce^3), ширем динамичком распону (*piano* – *sempre*

crescendo – forte) и кроз октавно удвајање у деоници виолине. Као и у претходном ставу, достизање ове кулминационе тачке има улогу замагљивања граница форме са циљем остварења фантазијског карактера, јер оно уједно представља крај репризе и почетак коде (видети схему 2). Ипак, као што је речено, ниво градације који је у складу са пасторално-лирским угођајем је у овом ставу остварен на мање експлицитан начин него што је то био случај у првом ставу.

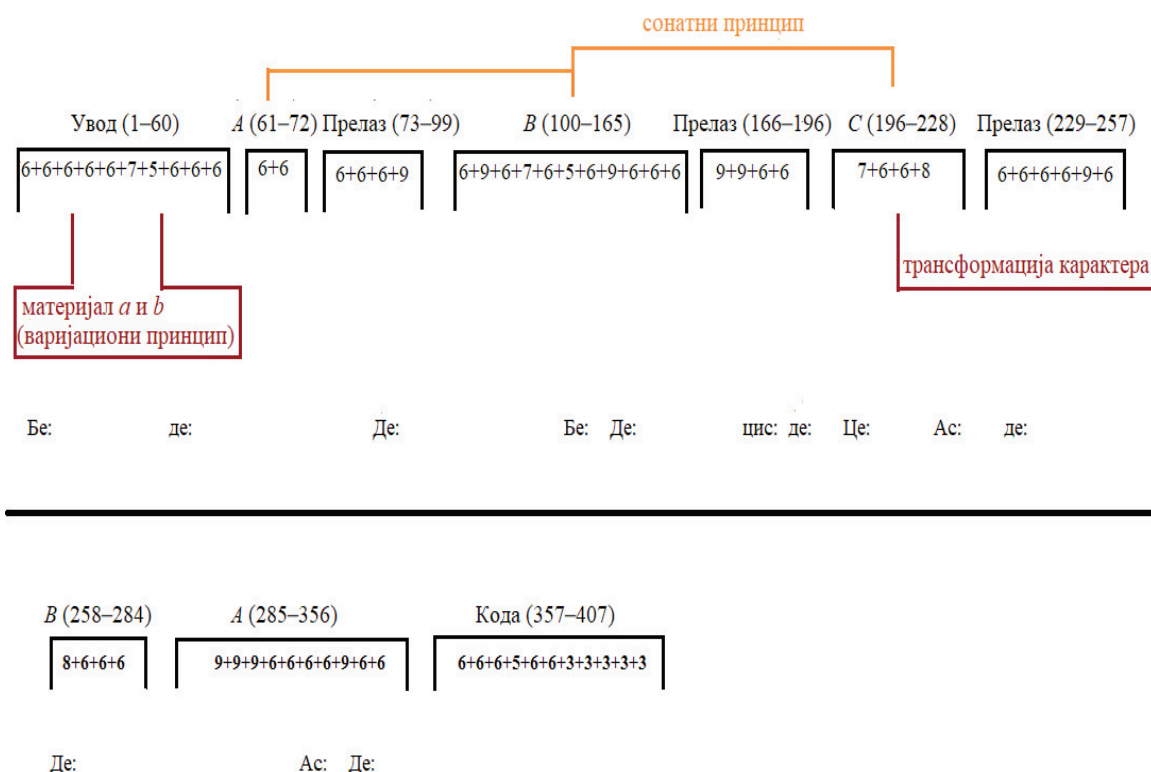
Схема 2: Г. Форе, Клавирски трио оп. 120 (схематски приказ другог става).



Кулминацију на макро плану циклуса Форе постиже у трећем ставу, који представља изразито развојну форму засновану на покрету оствареном помоћу пасажних кретања. Овај став одступа од традиционалних типова форме. Штавише, конципиран је као „вр-тешка” тематских материјала који се слободно нижу, чиме се традиционални формални типови изразито индивидуализују. У уводу се издвајају два главна тематска материјала који ће касније послужити као пунктови који преусмеравају музички ток (тактови 1–6 и 7–12). Истовремено, музички ток изван њих карактерише развој који се не прекида понављањем фрагмената, што доводи до константног одлагања и замагљивања формалних граница. Музички ток трећег става заснован је на подлози два главна тематска материјала из којих произлази форма целог става – „а” (тактови 1–6) и „b” (тактови 7–12). Материјал „а” заснован је на истакнутом односу два суседна тона (*де* и *а*, са спуштањем до тона *је*,

у оквиру Бе-дура). У односу на њега, тематски материјал „b” (такты 7–12) одликује супротан, играчки карактер, покретљивији ритам и мелодијски опсег тонова који указује на пентатонски призив, са упечатљивим застанком на тону доминанте Еф-дура. На овај начин, долази до супротстављања два карактерно потпуно различита тематска материјала. Тим поступком композитор већ на самом почетку поставља основу за каснији развој конфликтне драматургије која се огледа у непрестаној смени, варирању и трансформацији ова два тематска материјала. С тим у вези, трећи став одликује вишесмисленост формалног обрасца, произашла из присуства два различита принципа – сонатног и варијационог, на основи форме ронда са три теме (видети схему 3).

Схема 3: Г. Форе, *Клавирски џерио ой. 120* (схематски приказ трећег става).



У наведеној схеми представљени су делови А, В и С који би евентуално могли да означавају главне теме ронда. Проблем са дефинисањем ронда лежи у томе што се тематски материјал А не понавља три пута, па ипак, издвојеност тема и њихово повезивање посредством изразито развојних одсека указују на идеју ронда. Наиме, од 268. такта долази до понављања тематског материјала у основном тонском роду. Од тог тренутка појачава се развојност те тако долази до сажимања два претходно изложена тематска материјала у оквиру једног, а не два одсека. Идеја сонатности заснована на тоналном конфликту могла би да постоји између делова А и В. Евентуални сонатни традиционални контраст тона-

литета сведен је на разлику између мола и дура истоименог тоналитета. Тај недостатак правог тоналног контраста надомештен је појавом дела који је у схеми означен као С и који би у смислу истицања сонатног принципа могао да се назове епизодном темом која стоји уместо развојног дела. Уколико је класична идеја сонатности идеја која почива на принципу тематског контраста, онда је она у овом ставу ипак остварена тоналним контрастом између тема А и В (де-мол/Де-дур) и „епизодне теме”, односно дела С (Це-дур). Овај тонални контраст поспешен је и једином очигледном трансформацијом карактера, што би упућивало на романтичарски гест. Трећи принцип јесте варијациони и огледа се у смењивању две теме из увода. Посматрано из овог угла, форма трећег става би могла да се прати кроз правилно смењивање ова два материјала. Део С би тада био схваћен као трансформација игре у лирику, док би део В представљао варијацију дела А.

Основна особина Фореговог стила, па и својеврсног презрелог романтизма, јесте стварање континуиране форме. Управо због овакве концепције, овај формални образац могли бисмо да разумемо као близак барокним формама са риторнелима. Томе у прилог говори изразита сличност материјала и мотивска једнообразност, које су очигледне кроз цео овај став. Идеја ове форме донекле је превреднована посредством бинарног модела у уводу, постојањем два основна тематска материјала уместо једног, како је то било уобичајено у бароку. Нарочито истакнут тематски контраст се губи због изразите моторичности овог става. Ипак, контраст и дисконтинуитет донекле су поништени у корист континуитета, јер је трансформација игре у лирику на овом месту упечатљива, али и кратка. Сублимација, односно реприза, доноси низање основних материјала као у неком ковитлацу и на тај начин долази до потпуног брисања тематских контраста у корист основног принципа развојности.

Трећи став (*Allegro vivo*) одликује уплив стилског комплекса игре који се манифестује играчким ритмом у троделном метру (такт 3/8), са акцентом на брзом темпу и дурском тоналитету (Бе-дур, Це-дур и Де-дур). Играчки карактер повезан је са наглашеном концертантношћу три деонице, од којих свака за себе поседује и изразити степен самосталности. Заокружење тематских материјала прекидају стални упливи лирике. Ови упливи теже развоју музичког тока, после чега не долази до разрешења и заокруживања музичких идеја, због наступања претходних и нових образаца. Према томе, питање облика овог става стилско је питање, будући да слободан фантазијски карактер формалног обрасца базираног на три различита формална принципа лежи на идеји барокне форме са риторнелима. У овом сегменту Форек се поново дотиче француског националног стила, а треба напоменути да су у мање-више истом периоду Пуланк (Francis Poulenc, 1899–1963) и Равел (Maurice Ravel, 1875–1937) поново оживели барокне форме засноване на принципу развојности и варирања. Успињања музичког тока ка кулминационим тачкама, за разлику од претходних ставова, не прати очекивани мелодијски пад и смиривање музичког тока, већ поновни наступ играчког тематског материјала.

Музички ток се на нивоу читавог циклуса заснива на идеји доминантног присуства лирике и уплива другог, новог стилског комплекса игре. Романтизам који је код Форек дат као исувише стабилан и јак систем, чији језик (хроматски и дијатонски тоналитет) у своје оквире имплементира барокне језичко-стилске идиоме, преузимајући барокне стилске црте (моторичност, уплив игре и пасторале), уједно указује на црте модернизма. С тим у вези, принцип развојности, претежно свођење на тоналне, али не и на карактерне

контрасте, говоре о универзално класичној црти која је у самој својој суштини модерна, због чега су овакви поступци највероватније дали за право појединим ауторима да у овом клавијрском трију виде неокласичне црте. С друге стране, појава лирике и принцип садржајног контраста говоре о романтичарској црти додатно подржаној архаизацијом која је, поред наведених елемената, оваплоћена и у прожимању тоналног и модалног система, представљајући на тај начин средство којим романтичари прошлост уносе као саставни део садржаја дела.

Литература

- Despić, Dejan, *Harmonija sa harmonskom analizom* (Beograd: Zavod za udžbenike, 2007).
- Sobaskie, James, The Emergence of Gabriel Faure's Musical Style and Technique, *Journal of Musicological Research*, XXX/22 (2003), 223–276.
- Steele, Christopher Daniel, *Tonal and Formal Blurring in Faure's Piano trio op. 120* (Greensboro: The University of North Carolina, 2012).
- Cabarello, Carlo, *Faure and French Musical Aesthetics* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001).