

Неда Николић

Сегменти музичког тока у служби проширења традиционалне концепције форме у Трећем клавирском концерту Станојла Рајичића*

Сажетак: Циљ овог рада је анализа изразите сегментације музичког тока у Трећем клавирском концерту Станојла Рајичића. Ова сегментација доприноси стварању развојности у оквиру дела и ширењу традиционалне концепције, што је његово главно обележје. Градација музичког тока, као и велики контрасти утицали су на његову сегментацију, односно на постојање великог броја различитих сегмената. Такође, непрекидност и динамичност, као и прогресија у изградњи музичког тока овог концерта, доприносе стварању развојности. Кроз детаљну анализу укупног дешавања на сва три главна музичка плана се може доћи до закључка да је сегментација музичког тока била нит која је повезала троставачни циклус и тиме остварила кохерентност овог дела.

Кључне речи: сегментација, развојност, Трећи клавирски концерт, контраст, градација.

Композитор, професор београдске Музичке академије и академик Станојло Рајичић (1910–2000) писао је дела различитих жанрова, међу којима се истиче велики број дела компонованих у оквиру концертантног жанра. Како је констатовао Властимир Перичић, „[У] оквиру његових концертантних дела највећу популарност стекао је управо Трећи клавирски концерт у а-молу, настао 1950. године”.¹

Поштовање традиционалне концепције форме може се уочити у овом концерту. Изразита сегментација музичког тока, која доприноси стварању развојности у оквиру њега и ширењу традиционалне концепције форме, јесте главно обележје овог музичког дела. Развојност ће се пратити кроз уочавање низова различитих сегмената форме, опажањем појединих параметара који утичу на стварање контраста, односно повезаности међу сегментима. Поред тога, у раду ће бити сагледани рад са мотивима и технике као што су низање контрастних сегмената, низање фрагментарних структура, секвенцирање и транспоноване мотива те спровођење канонских имитација. Како је један од централних појмова рада сегмент (сегменти) музичког тока, у овом раду узеће се у обзир начин на који их Аница Сабо дефинише: „За одређење музичке творевине издвојене границама, синонимно се користе опште термилошке одреднице као што су целина, јединица, сегмент и ентитет музичког тока”.²

Станојло Рајичић је свој Трећи клавирски концерт конципирао као циклус од три става, у оквиру ког су први и трећи став рађени у форми сонатног облика, док је други, лагани став, писан у форми велике развијене песме. Тиме је успостављена формална еквиваленција на растојању између првог и трећег става. Ова два става крећу се у оквиру иницијалног тоналитета а-мола, док је средишњи став писан у Бе-дуру и ге-молу. Први

* Рад је реализован под менторством др ум. Ивана Бркљачића и асистента Атиле Саба, у оквиру тематског семинара из предмета Анализа музичких облика, на четвртој години основних академских студија, академске 2016/2017. године.

¹ Vlastimir Perić, *Stvaralački put Stanojla Rajićića* (Beograd: Umetnička akademija, 1971), 70–71.

² Anica Sabo, *Ispoljavanje simetrije u muzičkom obliku – pitanja metodologije analize* (doktorska disertacija, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2012; preuzeto sa veb sajta Digitalnog repozitorijuma Univerziteta umetnosti u Beogradu, <http://eteze.arts.bg.ac.rs/handle/123456789/42>, pristupljeno 15. 03. 2017, u 17.15).

став је рађен у темпу алегро, средишњи став у темпу анданте, а финални став је написан у темпу престо. Сходно овоме, може се уочити сличност и у брзини темпа између првог и последњег става. Тиме је Рајичић остварио егзоцентричну конструкцију циклуса, где су први и трећи став, по свим наведеним карактеристикама, стубови циклуса, док други став представља тонални и формални антиклимакс у односу на њих. Фактор који повезује сва три става и који остварује кохерентност овог дела јесте веома изражена сегментираниост музичког тока, која доприноси његовој развојности, а у значајној мери и његовој екстензији.

„Први став класичног концерта разликује се од типичног сонатног облика по дво-струкој експозицији и по каденци”,³ што је видљиво и у оквиру првог става Рајичићевог дела. Оркестарски увод (тактови 1–23), конципиран као фрагмент, излаже мотив „а” и припрема наступ прве теме. У оквиру његовог музичког тока могу се приметити октавна кретања у тренутку наступа клавира, која ће бити карактеристична за даљи музички ток. Прва тема (тактови 23–35), структурно конципирана као реченица, креће се у оквирима иницијалног а-мола и излаже нови мотив „b” у форте динамици. Музички ток теме карактеришу промене регистра и густе акордски склопови, што се може уочити и у самом мотиву. Уследиће развој у оквиру којег доминирају акорди и октавна кретања повезана пасажима, понављање и секвенцирање мотива, а све то у заједничком извођењу клавира и оркестра. После прве теме следи сегмент форме који по темпу и карактеру, као и тематски и оркестрационо, контрастира претходном сегменту. У односу на прву тему, која садржи ознаку *Алејро маестџозо* и ознаку за карактер *гечизо* (*deciso*), наредни сегмент садржи ознаке *Алејро кон фуоко* и ознаку за карактер *есџресиво*. Несумњиво је да је од овог тренутка почео нови сегмент, мост (тактови 35–77), који је по својој структури веома комплексан, јер се састоји од четири међусобно контрастна сегмента.

У првом сегменту моста (тактови 35–46), формално конципираном као фрагмент, излаже се нов мотив „с” најпре у оркестру, у фортисимо динамици, а затим и у деоници клавира, уз сведену пратњу оркестра. Специфичност овог једнотактног мотива јесте дактилска фигура (фигура изграђена од осмине и две шеснаестине), као и пунктирани ритам. Музички тог овог сегмента форме изграђен је вишеструким понављањем мотива и његовим дељењем (тактови 46–55). У другом сегменту моста, који је по структури такође фрагмент, излаже се потпуно нов једнотактни мотив „d” у деоници клавира, уз дискретну пицкато пратњу гудача у пијано динамици и шеснаестинској пулсацији. Рајичић понавља овај мотив, секвенцира га и дели како би достигао кулминациону тачку овог сегмента. По достизању кулминације, поступним кретањем мелодије наниже је припремљен наступ трећег сегмента моста. Овај сегмент (тактови 55–64), у форми реченице, структурно је стабилнији од претходна два. Нови двотактни мотив „e”, изложен прво у оркестру у пијано динамици, карактерише осмински пулс, а рад са овим мотивом следи у деоници клавира. Варирање, секвенцирање и дељење мотива најављује наступ последњег, четвртог сегмента моста (тактови 64–77). И овај сегмент динамички и фактурно контрастира претходном, па је после линеарности која је трајала током трећег сегмента сада поново успостављена акордска фактура. Двотактни мотив „b1” композитор најпре понавља, потом варира и на крају дели, после чега почиње друга експозиција.

³ Vlastimir Perić i Dušan Skovran, *Nauka o muzičkim oblicima* (Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1982), 176.

Упоређивањем структура прве теме и моста примећује се да је Рајичић изложио веома сложену и опсежну концепцију моста, која је и својом развојношћу музичког тока „засенила” концепцију прве теме. Самим тим је прва експозиција „крња”, што додатно истиче сегментацију моста. Својом комплексношћу и развојношћу, мост је уједно надоместио и непостојање друге теме. Иако тонални план моста одликују веома честе промене тоналитета, уз модулације у тоналитете који стоје у поларном односу (Гес-дур – це-мол) или у односу терцног сродства (це-мол – Ес-дур – це-мол – а-мол), на крају се достиже почетни а-мол тоналитет, како би се тонално припремио наступ друге експозиције.

У оквиру друге експозиције (тактови 77–173) прва тема (тактови 77–89) је измењена у оркестрационом и фактурном погледу, док је њен мотив „b” вариран. Композитор је употребио сведену пратњу оркестра да би главна тема у деоници клавира дошла до изражаја; штавише, тема је додатно истакнута виртуозним елементом у виду октавног кретања кроз осмински, пунктирани и триолски пулс. После прве теме следи мост (тактови 89–103) који је сада конципиран као фрагмент.

Иако мост није комплексно грађен, као што је то случај са мостом из прве експозиције, у оквиру друге експозиције је друга тема (тактови 104–153) та која је веома сложено структурисана. Она је по форми мала развијена песма, изграђена од одсека *abca1*. Одсек *a* (тактови 104–117) је конципиран као период и заснован је на двотактном мотиву „f”, који је изложен у деоницама дрвених дувачких инструмената у Еф-дуру. Потом се овај мотив варирано понавља и гради даљи музички ток у оквиру којег преовладава четвртински пулс. Следи још једна реченица, где се главни мотив и његов развој одвијају у деоници клавира. Смирени музички ток одсека *a* наставља се и у наредном одсеку, иако су они другачије оркестарски конципирани. Музички ток одсека *b* (тактови 118–131) ствара сетну атмосферу излагањем главног двотактног мотива „g” у соло деоници кларинета у а-молу, у пијано динамици те уз дискретну оркестарску пратњу. Овај одсек је формиран као низ од три реченице (прве две реченице су изложене у деоници кларинета, а последња у деоници клавира), при чему је свака изграђена на мотиву „g”. Појава новог мотива „h” упућује на почетак одсека *c* (тактови 132–144). Развојности музичког тока у овом фрагментарно грађеном одсеку доприноси варирање и секвенцирање мотива у деоницама дрвених дувачких инструмената уз арпеђо клавирску пратњу. Активност већег броја инструмената, као и динамичка градиција која се може пратити од пијанисима, преко пијана и крешенда у оквиру одсека *c*, до форте и фортисима у наредном сегменту форме, раздваја одсек *c* од претходног одсека *b* и музички ток се наставља све до одсека *a1* (тактови 144–153). Одсек *a1*, конципиран као фрагмент, представља кулминацију која је остварена активношћу претходног музичког тока. Следи завршна група (тактови 153–173) која је по форми фрагмент заснован на раду са новим мотивом „i”.

Анализом музичког тока друге експозиције се може уочити структурни дисбаланс између прве и друге теме сонатног облика, при чему је друга тема формално комплекснија у односу на прву тему. Низање одсека у оквиру друге теме указује на прогресивност музичког тока имајући у виду да је овај принцип био видљив и у мосту из прве експозиције због низања различитих сегмената форме. Изразита сегментираност музичког тока у оквиру моста из прве експозиције имала је за циљ да надомести непостојање друге теме, чиме је створен структурни дисбаланс између прве теме, која је реченица по структури и моста, који је изграђен од четири различита сегмента. С друге стране, у другој експозицији, уочљива је изразита сегментираност музичког тока у оквиру друге теме, која је

по форми мала развијена песма, док је мост једноставнији и фрагментарне је структуре. У другој експозицији, између друге теме и прве теме (која је по структури реченица) се такође остварује структурни дисбаланс, какав је постојао и између прве теме и моста у првој експозицији (видети схему 1).

Схема 1: Приказ структурног дисбаланса између прве и друге теме у оквиру друге експозиције, у првом ставу Трећег клавирског концерта Станојла Рајичића, тактови * 77–173.

ДРУГА ЕКСПОЗИЦИЈА (77–173)

Прва тема (77–89)

13
а, Гес: I^{5*}
„b₂”

мост (89–103)

5 + 11
Гес, Еф:(I⁵)
„c” „c₁”

Друга тема - мрп (104–153)

a (104–117)

8 + 1 + 6
Еф: V Еф: I⁸
„f” „f”

b (118–131)

4 + 5 + 4 + 2
a: V a: I₄⁶ a: V
„g” „g” „g”

c (132–144)

6 + 7
це, Гес, Еф:(I)
„h” „h₁”

a₁ (144–153)

5 + 5
Еф, Гес, Це:(V₇)
„f₁”

3.Г. (153–173)

14 + 8
Це, Еф: I⁵ I⁸
„j”

Легенда симбола:

мрп - мала развијена песма

Сходно овоме, може се уочити низање различитих сегмената како у оквиру прве, тако и у оквиру друге експозиције. Обе завршавају деловима форме у којима преовладава висок ниво сегментације музичког тока. У првој експозицији је то мост, док је у оквиру друге експозиције то друга тема.

Развојност музичког тока је најприметнија у развојном пољу, што је уочљиво на основу низања различитих одсека, који су формално конципирани као фрагменти. Развојно поље (тактови 174–325) почиње низањем одсека у оквиру централног дела (тактови 174–313). Први одсек је фрагментарне структуре (тактови 174–190), заснован на мотиву „f₂” и креће се у оквирима еф-мола у темпу алегро. То је мотив друге теме и изложен је у оркестру. Овде је приметан секвентни рад са тематским материјалом, који доприноси сегментацији музичког тока. После излагања двотактног мотива уследиће кратки развој и тиме ће се формирати петотактна целина, која ће бити транспонована још два пута, што утиче на сегментацију музичког тока.

Други одсек (тактови 190–205), такође фрагмент по структури, заснован је на мотиву „i₁”, мотиву завршне групе. Овај одсек контрастира претходном одсеку на тематском и тоналном плану, као и на плану оркестрације, с обзиром на то да је мелодијска линија у првом одсеку поверена оркестру, а у другом одсеку – клавиру. И трећи одсек (тактови 205–210) је фрагментарно конципиран, али излаже потпуно нов мотив „j”, карактеристичан по пунктираном ритму и дактилској фигури. Мотив „j” гради музички ток овог сегмента форме својим понављањем, секвенцирањем и скраћивањем. Фактурно, динамички и оркестрационо другачији у односу на претходни одсек, наредни, четврти одсек (тактови 210–219) излаже познати мотив „b₃”. То је мотив прве теме из експозиције, препознатљив

* У даљем тексту користиће се скраћеница „т.”

по паралелним и брзим октавним кретањима и поверен је клавиру. После њега следи пети одсек (тактови 219–232), који излаже нови мотив „k” и доноси оркестарски и фактурно другачију слику. Паралелна октавна кретања су сада замењена лирском мелодијом истакнутом прво у деоници виолина, а потом у деоници клавира, у оквиру које се, поново уз октавне паралелизме, варира мотив „k”. Са наступом клавира, оркестар добија улогу дискретне пратње и због тога мелодијска линија постаје још истакнутија.

Шести одсек који следи у наставку (тактови 232–249) доноси потпуну промену атмосфере. Одсечним акцентима у деоницама виолина, труба и обоа, нагло се прекида лиричност која је трајала до тог тренутка. Овај одсек излаже мотив „e1” на коме је заснован трећи сегмент моста из прве експозиције. Током овог сегмента може се приметити узлазно секвенцирање мотива. Тиме се постиже додатна тензија у оквиру музичког тока коју прекида наступ клавирске деонице. Ову тензију карактерише дијалог клавирских арпеђа и музичког садржаја у деоницама појединих дрвених дувачких и гудачких инструмената. То је специфично за нови мотив „l”, на коме је заснован музички ток седмог одсека (тактови 249–256). Арпеђа у деоници клавира симулирају свирање харфе и заједно са редукованим оркестарским саставом стварају прозачну фактуру. Управо та разлагања најављују наредни, осми одсек (тактови 256–274). Ову арпеђираност прекида наступ новог мотива „lj”, којег карактеришу пунктирани ритам и ситније нотне вредности. Његовим понављањем и варирањем (са ознаком скерцандо) остварује се шаљивост у мелодијској линији. Активност већег броја инструмената и градација у погледу динамике формирају кулминацију у музичком току. Тај моменат прекида одсечно излагање мелодијске линије од стране пуног оркестарског састава на наглашеном делу такта и додатно акцентовање теза у деоници клавира. Тиме је почео девети одсек (тактови 274–288). Музички ток у оквиру деветог одсека карактерише узлазно секвенцирање мотива и његово варирање кроз фуриозна паралелна октавна свирања. Ова драматичност музичког тока се прекида са појавом новог сегмента – епизодне теме (тактови 289–313). „Једна на изглед мирнија, али унутрашњом динамиком и напетосту испуњена епизода представља узимање даха, напињање лука за узлет до репризе”.⁴ Епизодна тема, која је по форми модулирајући период, својом структуром се истиче изнад фрагментарних структура које преовладавају развојним пољем, испољавајући структурну стабилност у односу на њих. Карактеришу је молски призив, као и редуковани оркестарски састав и дијаметрално супротна динамика у односу на претходни музички ток (почиње у пијано динамици, на супрот фортисимо динамици деветог одсека). Њена правилна архитектоника на тренутак успорава развојност музичког тока. Појава епизодне теме је у служби заустављања „неконтролисаних” развојности музичког тока и фрагментарног низања сегмената. Заснована је на новом мотиву „m” и модулира из фис-мола у е-мол, чиме се тонално припрема наступ завршног дела. Може се рећи да епизодна тема отпочиње процес финализације, а да је завршни део моменат финализације развојног поља.

Завршни део (тактови 313–325) је фрагментарне структуре и заснован је на познатом мотиву „f5”, мотиву друге теме из друге експозиције. За овај сегмент је карактеристична активност свих инструмената, на супрот редукованом оркестарском саставу у оквиру епизодне теме. Ова два сегмента такође и динамички контрастирају, будући да је током епизодне теме доминирала пијано динамика, а да је завршни одсек писан у фортисимо

⁴ Vlastimir Perić, *Stvaralački put Stanojla Rajčića*, 72.

динамици. Епизодну тему и завршни део повезује изостављање клавирске деонице. Клавир ће поново бити уведен, посредством паралелних октавних кретања, тек при крају завршног дела. Тиме се може увидети да је цео завршни део аналоган уводу са почетка концерта, где је композитор на исти начин увео клавирску деоницу.

„Развојно поље, које је симфонијски обрађено, сачињено је од различитих тематских сплетова”.⁵ То је постигнуто низањем великог броја сегмената. Сви сегменти су засновани на различитим мотивима, чиме је реализован међусобни контраст између њих. У поменим формалним сегментима из развојног поља искоришћени су мотиви из скоро свих сегмената музичког тока експозиције, што доприноси и значајној тематској повезаности између развојног поља и експозиције. Додатну потпору сегментацији и прогресији музичког тока у оквиру развојног поља пружају контрасти остварени не само на тематском и тоналном плану, него и на плану оркестрације, динамике и фактуре.

Сегментација музичког тока је нит овог става. Сходно томе, може се уочити градација у погледу сегментације: мост из прве експозиције се састоји из четири сегмента; из моста произлази друга тема друге експозиције, која садржи четири сегмента и седам подсегмената; из ове теме, пак, произлази развојно поље изграђено од једанаест сегмената, у оквиру кога највише долази до изражаја сегментација.

По питању сегментације свог музичког тока реприза (тактови 325–478) је аналогна експозицији и њеном начину сегментације. Може се приметити да Рајичић на овом месту комбинује елементе прве и друге експозиције. То је постигао тиме што је са излагањем прве теме (тактови 325–337), која је на сва три плана идентична са својом појавом у експозицији, изложио и структурно комплексан и опсежан мост (тактови 337–379). Изложена су сва четири сегмента моста и тиме је још једном истакнута важност сегментације музичког тока, али и проширење традиционалне концепције форме. После моста следи наступ друге теме (тактови 379–423), која је, као и прва тема, идентична свом наступу у оквиру друге експозиције. Оваквим поступком Рајичић је донекле изједначио структурну сложеност моста и друге теме, због чега је у оквиру репризе приметна „двострука сегментација” моста и друге теме. Реприза је место синтезе, јер се комплексно структурисани мост из прве експозиције и друга тема из друге експозиције – која је по форми мала развијена песма – налазе једно уз друго. Оба споменута сегмента форме „засенила су” наступ прве теме, која је формално конципирана као реченица. Тиме је композитор направио структурни дисбаланс између, с једне стране, прве теме и моста и, с друге стране, прве и друге теме, а истовремено и структурни баланс који се може пратити између моста и друге теме. Реприза је још један пример тога да низање различитих сегмената има функцију проширења традиционалне формалне концепције.

Завршна група (тактови 428–469) је, сходно сложености музичког тока првог става, веома опсежна. Структурно је стабилнија у односу на своје излагање у оквиру друге експозиције, јер је сада конципирана као реченица, а не као фрагмент. Код (тактови 469–478) која следи после завршне групе је такође реченичне структуре, али је значајно мање опсежна у односу на завршну групу.⁶ Иако је, због опсежности завршне групе,

⁵ Исто, 72–73.

⁶ На крају, у коди, још једном ће широко и маестозно зазвучати главна тема. Нема уобичајене солистичке каденте, али читав став, чији би се основни тонус могао означити као светло херојски, обилује сјајем клавирске ’крупне технике’ листовско-рахмањиновског кова”; Vlastimir Perićić, *Stvaralački put Stanojla Rajićića*, 72–73.

успостављен структурни дисбаланс између овог одсека репризе и коде (али истовремено и структурни баланс, услед тога што су обе конципиране као реченице), циљ композитора је био да се коришћењем мотива прве теме у коди надомести њена слабија структура у односу на остале сегменте форме и истакне њен тематски значај у оквиру првог става.

Други, лагани став (*Andante*) је формално конципиран као велика развијена песма са схемом *AbcdA1*. Део *A* (тактови 1–60) представља малу развијену песму сачињену од одсека *abcdA1*. Он је на микроплану аналоган формалној концепцији на макроплану. Карактерише га „пасторална атмосфера која носи познати призив народног мелоса”.⁷ Одсек *a* (тактови 1–10) је по форми низ од две реченице у Бе-дуру и излаже мотив „а”. На његовом почетку „вешто и ненаметљиво су спроведене канонске имитације”.⁸ Испевана и мирна мелодијска линија је после деонице клавира изложена у деоницима кларинета ин Бе, фагота и на крају обоа. Сам избор инструмената и аранжман клавирске пратње у виду потенцирања празних сазвучја квинте доприносе пасторалној атмосфери. Наслојавање инструмената у оквиру одсека *a* наставља се и у наредном одсеку.

Над главном мелодијском линијом у оквиру одсека *b* (тактови 10–21), коју дискретно прате инструменти који су се јавили у оквиру одсека *a*, Рајичић наслојава још два инструмента, флауту и виолончело. Овај одсек, формално конципиран као модулирајући период, карактерише употреба новог мотива „b”, који је изложен у деоници клавира. Иако одсеци *a* и *b* међусобно контрастирају, у исто време су и повезани принципом наслојавања и пасторалном атмосфером. Наслојавање других инструмената наставља се и у оквиру новог одсека *c* (тактови 21–42). Овај одсек је веома сложено структурисан, јер је конципиран као модулирајући четворореченични период. У оквиру овог одсека, у деоници виоле се излаже мелодијска линија заснована на новом мотиву „c” и тако се формира једна реченична структура. После тога остали инструменти, попут флауте, виолине и клавира, такође излажу ову мелодијску линију, чиме се ствара дијалогизирање међу инструментима. Имајући све ово у виду, одсек *c* одржава атмосферу која је карактерисала претходни музички ток, али такође и контрастира са претходним одсеком на сва три музичка плана. Музички ток у оквиру ове реченице је изграђен вишеструким узлазним секвенцирањем мотивског развоја у клавирској деоници, што формира кулминацију музичког тока у наредном одсеку, уједно и кулминацију у оквиру дела *A*. Она је позиционирана у одсеку *d* (тактови 42–51) активношћу свих инструмената и густом акордском фактуром коју излаже деоница клавира у форте динамици. То доприноси стварању једне ведре и лирске атмосфере насупрот пасторалној, која је до тог тренутка преовладала. Томе иде у прилог и излагање новог мотива „d”. Овај одсек је конципиран као модулирајући период. У његовој првој реченици се, после дугог развоја у пијано динамици, први пут успоставља форте динамика. По достизању кулминационе тачке у првој реченици, у другој реченици долази до оркестарског декрешенда и опадања тензије у музичком току, уз наглашену активност деонице клавира. Тиме је Рајичић остварио контраст између овог одсека и музичког тока који му је претходио, али и контраст у оквиру самог одсека, постигнут редукцијом оркестарског састава. Успоравање музичког тока при крају одсека *d*, припрема наступ репризног одсека *a1* (тактови 52–60). Наступом овог одсека, који је сада формално конципиран као модулирајући период, поново се успоставља пасторална атмосфера, још

⁷ Исто, 73.

⁸ Исто.

више истакнута свирањем обое. Музички ток у оквиру овог одсека такође карактерише наслојавање мелодијских линија.

Иако постоје елементи који говоре у прилог томе да је композитор остваривао контрасте међу различитим сегментима, посматрањем музичког тока дела *A* могле су се приметити и одређене доследности које су утицале на стварање његове развојности. Развојност је остварена употребом канонске имитације и наслојавањем инструмената, потом дијалогизирањем међу инструментима, као и секвентним радом са тематским материјалима. Изостављена деоница клавира у оквиру одсека *a1*, надомештена је у наступајућем одсеку *b* (такты 60–77). Одсек је конципиран као модулирајућа реченица у којој доминира клавирска деоница. Овај сегмент форме првенствено карактерно, а потом и артикулационо, динамички и оркестрационо контрастира претходном музичком току у оквиру дела *A*. Одсек *b* доноси још снажнији успон музичког тока, „који извире из узбуђених речитативних пасажа соло-инструмента”.⁹ Узрујаност и грубост музичког тока су наглашени молским тоналитетом (де-молем), артикулационим ознакама сфорцандо на главним тезама те хитрим пасажним кретањима у форте динамици у деоници клавира. Целокупан музички ток овог дела је заснован на мотиву „*e*”, који је веома сличан мотиву „*b*” из првог става. Његовим секвенцирањем навише, као и изненадним оркестарским упадима, драматизује се музички ток одсека *b* и узрокује стварање кулминације овог става. Доминантност клавирске деонице се наставља и у наредном сегменту форме. Музички ток одсека *c* (такты 77–86) је изграђен на мотиву „*f*” и карактерише га излагање густих акордских структура у форте динамици, које су још више истакнуте пунктираним ритмом. Мотив „*f*” је сличан мотиву „*j*” из првог става, који се секвенцира за секунду наниже, чиме се на тренутак смирује музички ток овог дела и почиње нови део. Одсек *c*, формално конципиран као реченица, на тоналном плану је модулаторан и припрема наступ наредног одсека *d* (такты 86–97). У њему је изложена кантабилна мелодијска линија у пијано динамици, коју изводи деоница соло клавира. Ова мелодија је изграђена узлазним секвенцирањем мотива „*g*” у мецофорте динамици, што доприноси драматизацији музичког тока. Овај мотив је сличан мотиву „*h*” из првог става. Иако сва три одсека (*b*, *c* и *d*) међусобно контрастирају на тоналном и тематском плану (али и у погледу оркестрације, динамике и карактера мелодијских линија), они заједно доприносе драматизацији музичког тока уз доминацију клавирске деонице.

После драматизованог музичког тока следи повратак пасторалне атмосфере и смирености (темпо анданте) у последњем сегменту форме, у делу *A1* (такты 97–118), који је по форми мала дводелна песма. У одсеку *a* (такты 97–105) у оквиру дела *A1*, који је формално конципиран као модулирајући период, излаже се почетни мотив „*a*” у форте динамици. У овом сегменту је поново успостављена канонска имитација. Другу реченицу периода карактерише кантабилна мелодијска линија, изложена у деоници клавира у пијано динамици, која се потом канонски имитира у деоници соло виоле. У даљем музичком току је дат познати мотив „*b*”, на коме је изграђен последњи одсек *b* (такты 105–118) у оквиру дела *A1*, конципиран као низ од две реченице. Он продужује смиреност музичког тока у пијано динамици, а главна мелодијска линија је изложена у деоници клавира уз пратњу гудачких инструмената. Смиреношћу музичког тока којом је и започет, завршава се и заокружује овај лагани став.

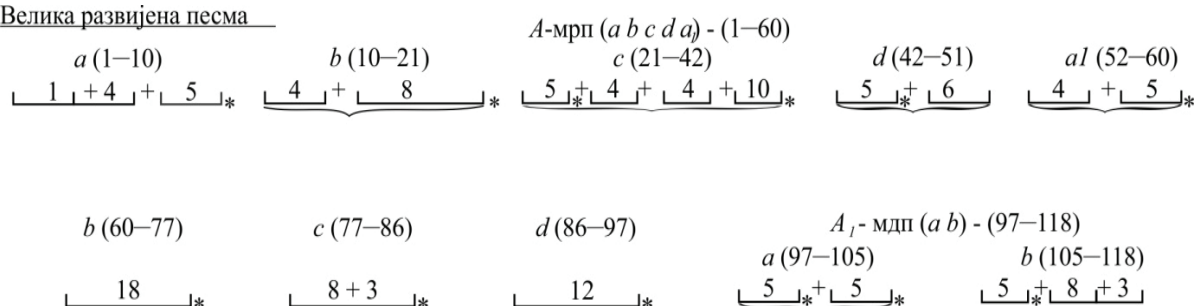
⁹ Исто.

Други став већ својом глобалном формалном концепцијом указује на развојност музичког тока, остварену низањем различитих сегмената. Ово низање се може уочити како на нивоу делова облика (на макроплану), тако и на нивоу одсека (на микроплану), што се везује за прогресивност музичког тока. Овим се додатно указује на сложеност музичког тока, али и чињеницу да се у оквиру другог става не јавља ниједна фрагментарна структура. Иако сви ти различити сегменти међусобно контрастирају на тематском, тоналном, оркестрационом и динамичком плану, постоје и одређени параметри који их повезују, као што је фактура са канонским имитацијама, наслојавањем инструмената и дијалогирањем међу инструментима те пасторална атмосфера. Сви ови елементи представљају факторе који утичу на сегментирање музичког тока, али и на повезивање различитих сегмената, јер они, својом заједничком активношћу, уједно доприносе и стварању кулминације у оквиру другог става. Оваквим поступцима Рајичић ствара екстензију форме и музичког тока. Иако је веома изражено постојање великог броја сегмената, може се уочити и кохерентност музичког тока како на нивоу делова, тако и на нивоу одсека. У оквиру другог става на нивоу делова се испољава формални образац велике развијене песме, док се на нивоу одсека испољава формални образац мале развијене песме (видети схему 2).

„Мир у коме су ишчезли последњи звуци лаганог става прекида се бучним *аџа*ка наступом финала”.¹⁰ Финале је конципирано као сонатни облик у престо темпу и креће се у оквирима иницијалног тоналитета, а-мола. На самом почетку става се налази увод (тактови 1–11) фрагментарне структуре, у оквиру којег се излаже мотив „а”. Овај мотив излаже пун оркестарски састав у форте динамици, чиме се припрема наступ прве теме у деоници клавира. Прва тема (тактови 11–79) је конципирана као група прве теме изграђена од делова *A1* и *A2*. „Део *A1* (тактови 11–67) доноси свеж, скерцозно скакутав и раздраган музички ток”.¹¹ Висок степен сегментације музичког тока може се уочити у оквиру овог сегмента форме, јер је конципиран као мала развијена песма са схемом *abca1da2*.

Схема 2: Приказ развојности музичког тока оствареног низањем сегмената на макроплану и микроплану у другом ставу Трећег клавирског концерта С. Рајичића, т. 1–118.

Велика развијена песма



Легенда симбола:

мрп - мала развијена песма

мдп - мала дводелна песма

¹⁰ Исто, 73–74.

¹¹ Исто.

Музички ток одсека *a* (такты 11–22) изграђен је на мотиву „b”. Овај одсек, поред скерцозне мелодије, карактерише сведена, пицкато пратња гудачког корпуса. Уследиће нови сегмент форме, одсек *b* (такты 23–36), који је заснован на новом мотиву „c” и тиме тематски контрастира претходном сегменту. Оркестарска ситуација која је била карактеристична за одсек *a* почела је да се усложњава у оквиру одсека *b* због активности дрвених дувачких инструмената. Такође, градација у динамици која се може уочити у оквиру овог сегмента форме достиже своју кулминацију (такт 33) пре самог почетка наредног одсека. Нагли динамички контраст се може уочити између одсека *b* и *c* (такты 36–51). Фортисимо динамика на крају одсека *b* се прекида пијанисимо динамиком на почетку одсека *c*. Поред контраста у динамици, овај одсек доноси и нови мотив „d”, са којим се даље ради. Оркестарска ситуација се усложњава, а динамичке вредности постепено расту припремајући наступ репризног одсека *a1* (такты 52–57). Структурно једноставнији у односу на одсек *a*, одсек *a1*, сада у форми четворотактне реченице, на тренутак подсећа слушаоце на скерцозни и раздрагани музички ток са почетка дела *A1*. Живахан мотив „e” се излаже у оквиру одсека *d* (такты 57–64). Овај одсек је структурно конципиран као период, где је мелодијска линија у оквиру његове прве реченице дата са наступом целог оркестра, а у оквиру друге реченице – у клавирској деоници, уз пратњу редукованог оркестарског састава. После овог дијалога поново следи кратки репризни одсек *a2* (такты 64–67) који доноси реминисценцију на мотив „b1” са почетка дела *A1*. Уследиће део *A2* (такты 67–79), помпезан и величанствен у звуку, што је постигнуто активношћу свих инструмената у фортисимо динамици, као и кретањем у оквиру дурског тонског рода (А-дур). Његов музички ток је заснован на мотиву „f”, а структурно је конципиран као период. По завршетку дела *A2* следи мост фрагментарне структуре (такты 79–85) који задржава традиционалну модулирајућу функцију. Овај сегмент форме, заснован на новом мотиву „g”, смиреношћу музичког тока и редукованим оркестарским саставом, припрема наступ друге теме.

Друга тема (такты 85–165) је пример још већег степена сегментације у односу на музички ток у оквиру прве теме. Сама чињеница да је она формално конципирана као песма прелазног типа са троструко исписаним другим репетицијама, указује на сложеност њене структуре и на изразиту сегментацију музичког тока. Музички ток друге теме карактеришу лиричност и једноставност у звуку, које се испољавају у оквиру одсека *a* (такты 85–91) и *a1* (такты 92–98). Ова два одсека чине модулирајући период чији је музички ток заснован на мотиву „h”, а главна мелодијска линија је изложена у деоници клавира. После ова два сегмента форме излажу се њихове исписане варијације. Оно што карактерише музички ток наступајућег одсека *b* (такты 113–119), грађеног као реченица, јесте његова карактерна сличност са претходним музичким током, али и излагање новог мотива „i”. Ипак, услед сложености оркестарске слике у фортисимо динамици овај сегмент контрастира претходном. Одсек *a2* (такты 120–126), такође реченичне структуре и у истом оркестарском слогу, излаже познати мотив „h1”. Затим следе исписане репетиције одсека *b* и *a2* – одсеци *bv* (такты 126–132) и *a2v* (такты 133–139), који садрже минималне измене. Наредни одсеци *b1v* (такты 139–145), *a2vv* (такты 146–152), *b1vv* (такты 152–159) и *a2vvv* (такты 159–165) представљају примере троструко исписаних других репетиција. Њих карактерише редукција оркестарског састава на два инструмента, клавир и хорну, да би у последња два сегмента форме мелодијску линију излагала само клавирска деоница. Редукција оркестарског састава, као и пијано динамика, доприносе смирености музичког тока на крају експозиције.

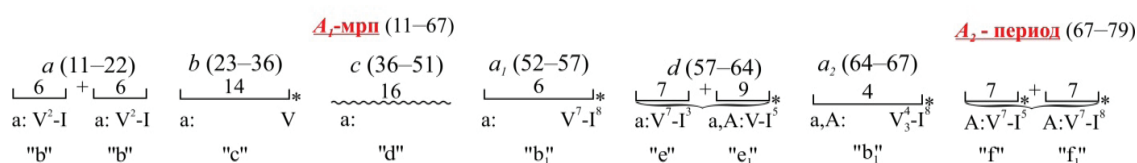
Оваквом формалном концепцијом Рајичић остварује структурни баланс између главних тема. Троструко исписивање других репетиција, које је допринело изузетној комплексности друге теме, имало је за циљ да направи структурни баланс између прве и друге теме. Композитор је првим исписаним репетицијама покушао да сустигне комплексност групе прве теме, док је исписивањем других репетиција надоместио недостатак завршне групе. Низањем великог броја сегмената у оквиру прве и друге теме у експозицији, Рајичић остварује екстензију традиционалне форме. Сходно томе, може се рећи да је експозиција трећег става најсложеније поље, због тога што су прва и друга тема, а посебно друга тема, најкомплексније сегментирани, на шта упућује чињеница да друга тема садржи десет сегмената са два подсегмента (видети схему 3).

Схема 3: Приказ изразите сегментације музичког тока у деловима трећег става Трећег клавирског концерта С. Рајичића – у одсеку А1 из прве теме (т. 11–67) и другој теми (т. 85–165).

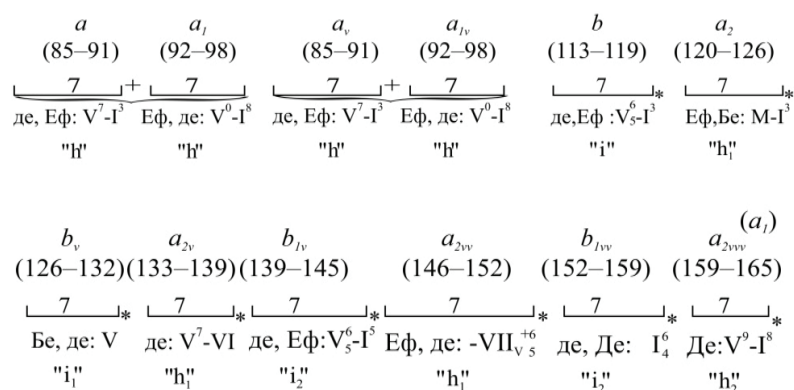
СОНАТНИ ОБЛИК

ЕКСПОЗИЦИЈА (1–165)

ПРВА ТЕМА (11–79)



ДРУГА ТЕМА (85–165) - пнт са троструко исписаним репетицијама



Легенда симбола:

мрп - мала развијена песма
пнт - песма прелазног типа

Сегментација музичког тока, остварена низањем различитих одсека, може се уочити и у оквиру развојног поља. Развојно поље (тактови 165–373) карактерише низање фрагментарних структура које утичу на стварање развојности музичког тока. Музички ток уводног дела је изграђен на новом мотиву „j” кога излажу виолине у пијанисимо динамици. Понављање мотива истакнуто је у деоници клавира. После постепене градијације на динамичком и оркестрационом плану у оквиру уводног дела, следи први одсек централног дела (тактови 185–326). Овај модулаторни одсек карактерише пасажно кретање у деоници клавира. Уз пратњу редукованог оркестарског састава у форте динамици, хитрим пасажним кретањима триолског пулса се остварује бриљантност звука. Триолски пулс,

који доприноси стварању таласастих контура ове мелодијске линије у деоници клавира, најављује излагање новог мотива „k” (такт 197). Коришћењем овог мотива је постигнута смиреност музичког тока која га одваја од претходног, динамичног музичког тока. Мелодијску линију, изграђену на овом мотиву, излажу виолине у пијано динамици, а потом и клавир. Овим дијалогом се ствара постепена градација музичког тока у оквиру де-мола, после чега се наставља музички ток, сада изграђен на мотиву „j” из уводног дела (такт 208). Форте динамика, као и мутација у дурски тонски род (Де-дур), припремили су наступ наредног одсека којег карактерише живахна мелодијска линија, а чији је ток изграђен на познатом мотиву „a”, преузетом из увода овог става. Рад са овим тематским материјалом означава почетак другог одсека централног дела (тактови 214–246). Карактерише га градација музичког тока остварена транспонованњем мелодијске линије на друге тонске висине и њеним спровођењем кроз различите инструменталне деонице. Ово транспонованње мелодијске линије уједно доприноси и сегментацији музичког тока. Овај одсек се може сегментирати на три целине од петнаест, девет и једанаест тактова. Сегментација је извршена у складу са сваком транспозицијом мелодијске линије.

Трећи одсек централног дела (тактови 246–264) се надовезује на претходни музички ток, излажући познати мотив „h3” из друге теме у експозицији. Мелодијску линију овог сегмента карактерише лиричност истакнута тиме што је изложена у деоници клавира у форте динамици и што се креће у оквиру дурског тонског рода (Бе-дур). Међутим, лиричност се кроз своје даље кретање драматизује транспонованњем ове мелодије на друге тонске висине и модулацијом у молски тонски род. Оваква атмосфера се наставља и у наредном, четвртном одсеку централног дела (тактови 264–292). Њега карактерише, поред модулаторне основе, дијалогизирање између оркестра и клавира у форте динамици, где је оркестру поверено излагање мотива, а клавиру његово понављање и развој. Композитор је за изградњу музичког тока уводног дела искористио мотив „j”, који се потом јавља и у оквиру првог одсека централног дела.

Мелодијска линија у оквиру овог одсека, која је истакнута у деоници клавира у форте динамици, прекинута је наступом оркестра у пијано динамици, при чему је главна мелодијска линија изложена у деоници виолина. Она је заснована на познатом мотиву „k” који се први пут појавио у оквиру првог одсека централног дела. Његовим поновним излагањем почео је пети одсек централног дела (тактови 293–326). Музички ток овог сегмента композитор гради тако што мелодијску линију понавља и транспонује на другу тонску висину што утиче на сегментацију музичког тока. Сходно томе, овај одсек се може сегментирати на четири целине: прве три целине имају по шест тактова, док четврта целина има шеснаест тактова. На разграничење ових целина утицала је појава сигнала почетка на истој или на другој тонској висини. После овог одсека почиње завршни део развојног поља (тактови 326–373). Између њега и претходног одсека није остварен велики контраст у карактеру музичког тока, већ се они међусобно надовезују. Музички ток овог дела карактерише рад са познатим мотивом „i3”, преузетим из друге теме из експозиције. На основу овог тематског материјала је изграђена мелодијска линија коју такође карактерише транспозиција на другу тонску висину. Међутим, од 351. такта у деоници клавира се може чути „мистериозни моменат” у пијано динамици (сегмент музичког тока означен ознаком *мистериозо* – једина појава ознаке *мистериозо*), чијим наступом се прекида флуидност музичког тока. Карактерише га наизменично свирање акорада и терци у деоници клавира. „Мистериозни моменат” ће се јавити још два пута, где његов последњи наступ,

динамичким успоном до форте динамике, усмерава музички ток ка финалном пољу – репризи. „Мистериозни моменат” је моменат финализације овог става, као и читавог циклуса (пример 1).

Могу се упоредити моменти финализације у оквиру првог и трећег става. У првом ставу епизодна тема отпочиње процес финализације, док је завршни део моменат финализације. У трећем ставу „мистериозни моменат”, који се јавља у завршном делу развојног поља, представља моменат финализације.

Такође, могу се упоредити развојна поља у оквиру првог и трећег става. С једне стране, њих повезује изражена развојност музичког тока постигнута низањем различитих сегмената форме који су фрагменти по структури. С друге стране, ови сегменти међусобно контрастирају на тематском, тоналном, оркестрационом, фактурном и динамичком плану, што доприноси развојности и прогресији музичког тока. Међутим, управо низање различитих сегмената указује и на сегментацију музичког тока, која не само да је видљива у оквиру развојних поља првог и трећег става, већ преовладава током целог концерта. Унутар сегмената форме сегментација музичког тока је постигнута секвенцирањем, понављањем или транспонованњем мотива. Сви ови елементи доприносе и стварању драматичности у оквиру развојних поља. Међутим, драматичност и прогресивност музичког тока су прекинути појавом епизодне теме у развојном пољу првог става, после чега следи завршни део фрагментарне структуре, као и појавом „мистериозног момента” у завршном делу развојног поља у трећем ставу. Обе ове интервенције имају функцију финализације. Оваквим поступцима композитор смирује музички ток и припрема наступе реприза у првом и трећем ставу.

Пример 1: С. Рајичић, Трећи клавирски концерт, трећи став, т. 351–355 (приказ „мистериозног момента”).

(Presto)

Fl. 1

Fl. 2

Cor. 1. 2.

Piatti

Piano solo

Vi. 1

Vle

Vcl.

p

sfz

pp

misterioso non legato

f

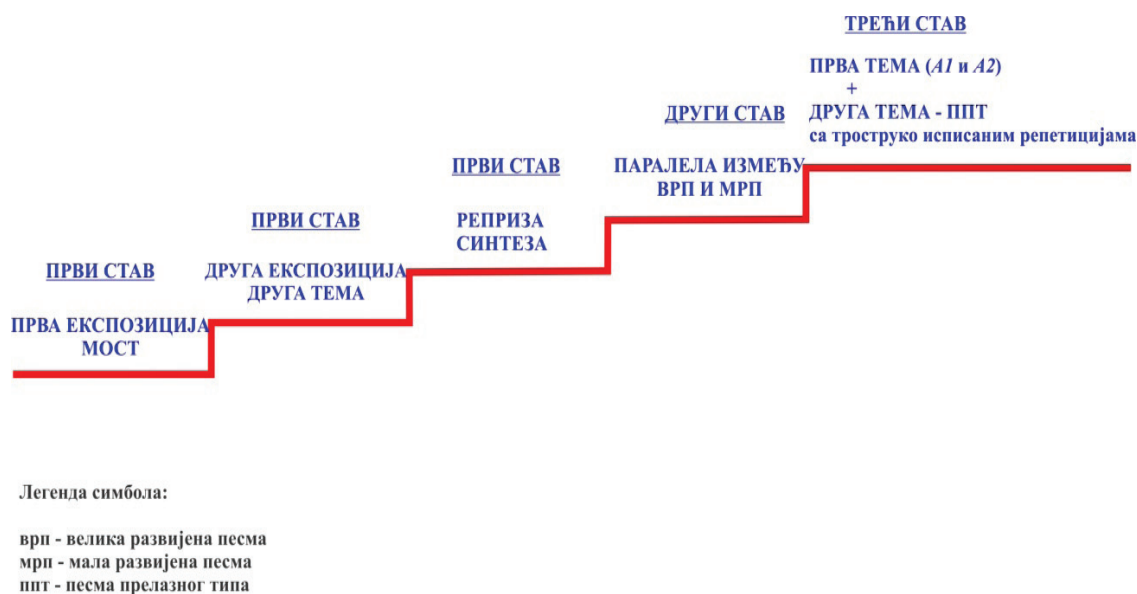
fp

p

Репризом у оквиру трећег става (тактови 373–585) композитор нас још једном подсећа на изразиту сегментацију музичког тока остварену низањем различитих сегмената. Група прве теме (тактови 373–448) је изложена идентично као у експозицији, док у оквиру друге теме (тактови 454–513), која је по форми песма прелазног типа, репетиције нису исписане два пута, већ само једном. Рајичићу вероватно није било потребно исписивање других репетиција због наступајуће коде, јер је њихова функција у оквиру експозиције била да надоместе недостатак завршне групе. Структурни баланс између главних тема постоји. „У овом ставу је недостатак каденце надокнађен кодом (тактови 513–585) пуном покрета, блиставости и клавирског виртуозитета”.¹² У оквиру ње се јавља реминисценција на мотив „b2” из друге теме и мотив „a” из увода. Коришћењем ова два тематска материјала у изградњи музичког тока коде и њиховим излагањем у оквиру пуног оркестарског састава у форте динамици, Рајичић остварује помпезан и величанствени завршетак овог става, као и целог циклуса.

Анализом сва три става Рајичићевог концерта, може се уочити да сегментација музичког тока има своју прогресију од почетка (видети схему 4).

Схема 4: Прогресија сегментације музичког тока у Трећем клавирском концерту С. Рајичића.



Низање различитих сегмената је допринело проширењу традиционалне концепције форме и стварању развојности музичког тока у оквиру скоро свих делова овог циклуса. Градација музичког тока, као и велики контрасти су допринели сегментацији тог тока, па самим тим и постојању великог броја различитих сегмената. Насупрот томе, у оквиру овог циклуса се могу приметити непрекидност и динамичност, као и сложена прогресија у изградњи музичког тока, што доприноси стварању развојности. Низањем различитих одсека композитор је утицао на стварање комплексног музичког тока, па је оваквим поступком стварао и различите структурне балансе и дисбалансе међу различитим сегментима. Сходно томе, Рајичић је у појединим ставовима овог концерта комплексније структурисао формално слабије сегменте форме и тиме их изједначавао са формално јачим сегментима, и обрнуто.

¹² Исто, 74.

Како би се остварила повезаност одређених сегмената на растојању у оквиру једног става, као и повезаност међу ставовима, не треба занемарити ни утицај тематског плана. То је постигнуто коришћењем истих мотива у оквиру различитих сегмената целокупног циклуса, тако да се може уочити тематска еквиваленција на растојању, која доприноси обједињавању музичког тока. Детаљном анализом укупног дешавања на сва три плана се може закључити да је сегментација музичког тока била нит која је повезала читав троставачни циклус и тиме остварила кохерентност овог дела. Уз општу констатацију да је музика круна комплексне и слојевите уметности, не само слушно, већ и аналитички, овај рад ћемо завршити речима Станојла Рајичића: „Свакако да је музика најлепша уметност, али само ако нам омогућава да уживамо у њој и ако нас узбуђује”.¹³

Литература

- Veselinović, Mirjana, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas* (Beograd: Fond za izdavačku delatnost Univerziteta umetnosti, 1983).
- Marinković, Sonja, Works and Creation of Vučković and Rajčić. Facing the Challenges of Social Art, *New Sound – International Journal of Music*, Vol. 1, No. 35 (2000), 17–27.
- Mikić, Vesna, *Lica srpske muzike: neoklasicizam* (Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2009).
- Милин, Мелита, *Традиционално и ново у српској музици после Другој светској рат* (1945–1965) (Београд: Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, 1998).
- Perićić, Vlastimir, *Stvaralački put Stanojla Rajčića* (Beograd: Umetnička akademija, 1971).
- Perićić, Vlastimir i Skovran, Dušan, *Nauka o muzičkim oblicima* (Beograd: Univerzitet umetnosti, 1982).
- Sabo, Anica, Slovenački kompozitori u Srbiji: Davorin Jenko, Mihovil Logar, Zlatan Vauda, *Traditiones*, XXXIX/1 (2010), 261–272.
- , Ispoljavanje simetrije u muzičkom obliku – pitanja metodologije analize (doktorska disertacija, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2012; preuzeto sa veb sajta Digitalnog repozitorijuma Univerziteta umetnosti u Beogradu, <http://eteze.arts.bg.ac.rs/handle/123456789/42>, pristupljeno 15. 03. 2017, u 17.15).
- Томашевић, Катарина, Разговор са Станојлом Рајичићем, *Звук – интернационални часопис за музику*, I/1 (1993), 17–28.

¹³ Катарина Томашевић, Разговор са Станојлом Рајичићем, *Звук – интернационални часопис за музику*, I/1 (1993), 27.

