

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. 3/2019, ЕЛЕКТРОНСКО ИЗДАЊЕ

*Зборник радова студената Одсека за музичку теорију*

*Главни и одговорни уредник*  
др Гордана Каран

*Уредник издања*  
мр Марко Алексић

*Рецензенти*  
др Ивана Вуксановић, др Ивана Илић

*Издавач*  
Факултет музичке уметности

*За издавача*  
мр Љиљана Несторовска, декан Факултета музичке уметности

ISBN  
978-86-81340-17-2

Београд, 2019.

ЗБОРНИК РАДОВА СТУДЕНАТА  
ОДСЕКА ЗА МУЗИЧКУ ТЕОРИЈУ

св. 3/2019.

## САДРЖАЈ

ПРЕДГОВОР .....	7
<b>Јована Дамњановић</b>	
Тропирање меланхолије на примеру мадригала <i>Vigi, умрећу!</i> ( <i>Ecco, morirò dunque</i> ) Карла Ђезуалда .....	11
<b>Павле Пауновић</b>	
Меланхолични патос и фригијска инфлексija у мадригалу <i>Проли Смрћу</i> ( <i>Spargere la Morte</i> ) Карла Ђезуалда .....	19
<b>Ђорђе Степановић</b>	
Развојност као доминантни чинилац изградње музичког тока у Четвртој симфонији Антоњина Дворжака .....	29
<b>Јелена Максимовић</b>	
Дисперзивно дејство мотивског језгра <i>еф-ас-еф</i> у Трећој симфонији Јоханеса Брамса .....	45
<b>Јована Дамњановић</b>	
Манифестација комичног патоса у балади <i>Ојрошијај</i> ( <i>Abschied</i> ) Хуга Волфа на стихове Едуарда Меријека .....	59
<b>Тијана Вукосављевић</b>	
Улога малог дурског септакорда у испољавању тоналне динамике у музици Мориса Равела .....	69
<b>Исидора Бован</b>	
Принцип развојности као стратегија креирања позноромантичарске лирике у Клавирском трију опус 120 Габријела Форера .....	79
<b>Неда Николић</b>	
Сегменти музичког тока у служби проширења традиционалне концепције форме у Трећем клавирском концерту Станојла Рајичића .....	87



---

**Душан Симић**

Форма свите у једном ставу на примеру

Дуа за клавир и оркестар Властимира Трајковића ..... 103

**Тања Вуловић**

Методска обрада ванакордских тонова у настави хармоније ..... 113

**Григориј-Николај Јаковљевић**

Двогласна инвенција ..... 125

**Милан Матић**

Трогласна фуга ..... 127



## ПРЕДГОВОР

Зборник радова студената Одсека за музичку теорију, са ознаком СВ. 3/2019, треће је објављено електронско издање Зборника студентских радова који су рађени под менторством наставника Катедре за музичку теорију (до 2007. године Катедре за теоријске предмете). Посреди је укупно пета публикација овог типа будући да су 2002. и 2003. године објављена два зборника студентских радова који су, уз изузетак једног рада који је написала студенткиња композиције, обухватили радове студената тадашњег Одсека за општу музичку педагогију, такође настале на предметима у надлежности Катедре за музичку теорију. Овај Зборник сачињавају теоријско-аналитички и писани радови студената основних и мастер академских студија студијског програма Музичке теорије који су презентовани на Годишњем сусрету студената музичке теорије, одржаном 17. марта 2018. године на Факултету музичке уметности у Београду. Радови су написани у оквиру наставних предмета Анализа вокалне музике, Анализа музичких облика, Хармонија са хармонском анализом, Анализа музичких стилова, Контрапункт и Методика наставе музичко-теоријских предмета. Ментори ових радова су др Јелена Михајловић-Марковић, мр Предраг Репанић, мр Милана Стојадиновић-Милић, др Зоран Божанић, др Милена Медић, др Срђан Тепарић и др ум. Иван Бркљачић, док су као сарадници учествовали мр Сенка Белић, Атила Сабо, Тијана Илишевић и Лазар Ђорђевић.

Радови Павла Пауновића и Јоване Дамњановић настали су у оквиру наставног предмета Анализа вокалне музике. У раду Павла Пауновића *Меланхолични њајџос и фријџиска инфлексија у мадригалу Проли Смрт (Sparge la Morte) Карла Ђезуалда* су разматрани начини на које ове две значајне позноренесансне конфигурације представљају и изражавају идеју смрти – најважнији садржајни, семантички и афективни слој песме непознатог песника, чије је стихове Карло Ђезуалдо музички поставио у свом мадригалу. Са сличног теоријског полазишта је анализирано још једно остварење овог композитора у раду Јоване Дамњановић под називом *Тройирање меланхолије на њримеру мадригала Види, умрећу! (Esso, morirò dunque) Карла Ђезуалда*. Веза између поезије и музике у овом мадригалу се одражава преко тропирања и преношења значења топоса меланхолије из поезије у музику те ауторка закључује да се помоћу нарочитих тонских, текстуалних, кинетичких и ритмичких веза постављених у широком поетско-музичком луку разоткрива не само лако первертирање Ероса у меланхоличном подручју Танатоса, већ и исто тако лако инвертирање Танатоса у подручју љубавне екстазе његовог митског брата, Ероса. У свом другом раду у овом зборнику, *Манифестација комичног њајџоса у балади Опроштај (Abschied) Хуја Волфа на стихове Едуарда Мерибеа*, иста ауторка свој теоријско-аналитички дискурс такође темељи на откривању веза између поезије и музике, доказујући да се у овој балади, као репрезентативном представнику друге традиције соло песме у романтизму, богат позноромантичарски тонални вокабулар испоставља као идеално средство помоћу којег се комично представља као сатирично карикирање реалности.

Рад Исидоре Бован *Принцип развојности као стирањеија креирања њозноромантичарске лирике у Клавијском џрију ојус 120 Габријела Форса* је реализован у склопу ак-

тивности на наставном предмету Анализа музичких стилова. Рад прати развојност као обликотворну и, истовремено, стилску стратегију захваљујући којој позноромантичарска лирика, обogaћена стилским комплексом игре и оплемењена елементима у којима се у исто време огледају и барокне и модернистичке стилске црте, постаје доминантни стилски комплекс овог цикличног дела.

Радови Ђорђа Степановића, Јелене Максимовић, Неде Николић и Душана Симића настали су у оквиру тематског семинара из предмета Анализа музичких облика, на завршној, четвртој години основних академских студија. Рад Ђорђа Степановића *Развојност као доминантни чинилац изградње музичког тока у Четвртој симфонији Антонијина Дворжака* говори о развојности у анализираном делу која је испољена посредством једног или више развојних поља у којима се развијају већ познати тематски материјали, затим кроз конститутивност и сложеност концепта варијационости, као и путем специфичних поступака на тематском и тоналном плану. У раду Јелене Максимовић *Дисјерзивно дејство моливског језира еф-ас-еф у Трећој симфонији Јоханеса Брамса* је указано на велики број видова појавности и аспеката конструктивности овог мотива који, осим што носи скривено – симболичко и метафоричко – значење, представља и кључни генератор свеукупних мотивских, тематских, па и тоналних релација у делу. Поред ових аналитичких захвата у широко подручје видљивих, али и скривених формалних и мотивских релација, захваљујући којима је дат значајан допринос у расветљавању свеколике сложености музичког ткива симфоније у другој половини деветнаестог века, радови Неде Николић и Душана Симића презентovali су теоријско-аналитичке увиде у различите аспекте музичке форме у делима савремених српских композитора. Тако Неда Николић у свом раду *Семенити музички ток у служби проширења традиционалне концепције форме у Трећем клавирском концерту Силанојла Рајичића* закључује да се у овом, једном од најзначајнијих дела српске концертантне музике, велики контрасти у музичком току испостављају као највећи чинилац његове унутрашње кохезије. Слична тематика је предмет анализе и у раду Душана Симића *Форма свиће у једном свиаву на примеру Дуа за клавир и оркестар Власимира Трајковића*, који се фокусира на факторе интеграције који постоје између потенцијалних ставова овог формално једноставног дела, као што су истоветна или слична лествична основа, интервал ноне и усмерено кретање кластерске вертикале.

Из области хармоније са хармонском анализом у овом Зборнику се нашао и рад Тијане Вукосављевић *Улога малог дурског сећакогда у испољавању тоналне динамике у музици Мориса Равела*, у коме се, разматрањем типично импресионистичке, али и „традиционалне” употребе овог акорда, прави значајан корак у правцу објашњења значења његових учесталих појава у клавирским делима овог композитора.

Поред наведених теоријско-аналитичких радова, у овој едицији се по први пут у садашњој историји Зборника студентских радова студената Одсека за музичку теорију појављује и рад из области наставног предмета Методика наставе музичко-теоријских предмета, написан у оквиру мастер академских студија. Реч је о раду Тање Вуловић *Методска обрада ванакордских тонова у настави хармоније* у коме је на систематичан, методички фундиран и прегледан начин, кључно заснован на комбиновању теоријске експликације предметног појма, примера из музичке литературе, аналогича са познатим градивом и специфично прилагођених хармонских задатака, елаборирана обрада ове наставне јединице у средњошколском курсу хармоније.

---

Зборник студентских радова закључују два писана рада настала у склопу захтева за израдом полифоног облика на задату тему, у оквиру наставног предмета Контрапункт – двогласна инвенција Григорија-Николаја Јаковљевића и трогласна fuga Милана Матића.

На крају, и ове године са поносом можемо рећи да Катедра за музичку теорију Факултета музичке уметности у Београду има велико задовољство да реализује ову публикацију. Значај и домети овог зборника не исцрпљују се само у садашњем времену, у чињеници да је у овом тренутку окупио најбоље семинарске и писане радове у неколико протеклих академских година, него и у истовременом пројектовању његове мисије у будућност, мисије која је садржана у једном наизглед једноставном, а заправо веома сложенем задатку – да код нових генерација наших студената још више оснажи научне домете, прошири аналитичке видике, да подржи њихов истраживачки дух и удахне снагу за продубљивање постојећих и проналажење нових увида, и надасве, да подстакне на спознају лепоте и креативних аспеката музичко-теоријског промишљања.

мр Марко Алексић



Јована Дамњановић

**Тропирање меланхолије на примеру мадригала *Vigi, умрећу!*  
(*Ecco, morirò dunque*) Карла Ђезуалда\***

**Сажетак:** Циљ овог рада је приказ начина на који је остварена веза између поезије и музике у ренесанси у композицији *Vigi, умрећу!* (*Ecco morirò dunque*), мадригала Карла Ђезуалда писаном на текст непознатог аутора из Четврте књиге мадригала. Кључ за разумевање поменутог проблема крије се у третману меланхолије у виду тропирања и преношења њеног значења, што је у музици приказано разним конвенционалним поступцима, својственим за ренесансу.

**Кључне речи:** Ђезуалдо, *Ecco morirò dunque*, меланхолија, тропирање, ренесанса.

Топос меланхолије заузимао је значајно место у стваралаштву периода ренесансе, како књижевном, тако и музичком. За кључан преокрет у схватању меланхолије одговоран је фирентински философ, композитор и доктор, Марсилио Фичино (Marsilio Ficino, 1433–1499), који је живео у петнаестом веку. Наиме, меланхолија је испрва била разматрана из угла медицине, као извесни душевни поремећај праћен тугом, а настао услед искварености жучи када она постаје црна, помути дух и изазива бунило, на шта указује етимологија саме грчке речи *melaina chole* у значењу црне јетре. Као једна од телесних течности или хумора, црна јетра се везивала за идеју смрти, жудње за њом, туговања, лamentsирања и плакања, иза чега уопштено стоји губитак, и специфично љубавни губитак, што нас наводи да размишљамо о вези између Танатоса, митског божанства смрти, и Ероса, митског божанства љубави, који су, према грчкој митологији, били браћа.<sup>1</sup> У периоду ренесансе створен је велики корпус мадригала који третирају топос меланхолије и семантику смрти, такозвани *madrigali melancholici*. Ипак, треба имати у виду да значење смрти не мора бити дословно, већ да оно код неких песника (посебно Ђованија Батисте Гваринија /Giovanni Battista Guarini, 1538–1612/) неретко испољава амбигвитет. Наиме, смрт може представљати својеврстан троп, односно може бити доведена у пренесено значење на различите начине.

Мадригал *Vigi, умрећу!* (*Ecco, morirò dunque*) непознатог песника прави је пример тропирања и довођења смрти у неко сасвим другачије значење, уз истицање повезаности Танатоса и Ероса (видети пример 1).<sup>\*</sup> Из угла поетске форме, *Ecco, morirò dunque* припада типу *cinquecento* мадригала. Састоји се од седам стихова различитих дужина са јасном дистинкцијом између дужих (*endecasilabo*) и краћих (*settenari*) стихова, који се претежно наизменично смењују. Ове стихове краси парна рима, уз појаву *capoversa*, иницијалног неупареног стиха. Дакле, добијамо римовану схему: *a b B C C d D*. Из угла лирског жанра, *Ecco, morirò dunque* открива све карактеристике типичног гваринијевског епиграма, са почетном ситуацијом, датом овде на начин антитезе између прва три и наредна два стиха, у

\* Рад је реализован под менторством др Милене Медић, у оквиру наставног предмета Анализа вокалне музике, на трећој години основних академских студија, академске 2017/2018. године.

<sup>1</sup> Упор. Milena Medić, From Pain to Pleasure: Troping of the Elegy in the Renaissance Italian Madrigal, *Musicology*, No. 22 (2017), 151–175.

\* У даљем тексту (пример ...).

функцији експозиције, и оштроумним и довитљивим закључком (*accutezzom*) у последња два стиха. Све главне поделе песме обележене су узвиком (*ecco, ahì, o*).

**Пример 1:** Непознати песник, *Ecco, morirò dunque*, текст и превод.

Ecco, morirò dunque!	a	Види, умрећу!
Né fia che pur rimire,	b	Немој, онда, гледати.
Tu ch'ancidi mirando, il mio morire.	B	Ти, чије, очи убијају, како умрем.
Ahì, già mi discoloro; oimè vien meno!	C	Ах, већ бледим; ах јао мени!
La luce a gli occhi miei, la voce al seno.	C	Светлост једва допире до мојних очију, глас до груди.
O che morte gradita,	d	Ох, смрт је тако добродошла,
Se almen potessi dir: "Moro, mia vita!"	D	Кад бих само могао да кажем: „Умрем, животе мој!“

Очигледно је да је у средишту ове песме идеја умирања. Лирски субјект говори у првом лицу: обзнањује своје умирање, описује чин свог умирања и слави своје умирање као сам живот. Почетак епиграмског мадригала је грандиозан (*Vigì, умрећу!*), као најављивање нечег веома значајног. Глагол у императиву *vigì* (*ecco*) има функцију скретања пажње на нешто и додатног наглашавања узвичног исказа. У складу са тим, први стих је представљен као *capoverso*, римовано независан од осталих стихова. У наставку, следећа мисао се протеже кроз наредна два стиха, уводећи – помоћу поетске технике опкорачења и стилске фигуре апострофе – новог актера, означеног као *tui* (*Tu*). Постаће јасно да је у питању она, женска фигура, као узрок његовог уздисања и умирања. Лирски субјект је моли да га не гледа док умире, јер њен поглед убија. Овде као да се евоцира песнички мотив *sguardo di durezza estrema* или девастирајућег ефекта погледа вољене који баца у тугу и очај, у горки бол (*amaro dolor/amaro penare*), тако чест у италијанском ренесансном песништву. Јер, кроз средишња два стиха, лирски субјект са афективним уздасима (*ah, ahime*) описује своју љубавну „муку”, напрегнуто телесно стање у које га је довела особа којој се обраћа, (бледило, губитак светлости у очима, губитак гласа, груди) у којем он, дакле, не види, не чује, не може да контролише себе, да би у последња два стиха изразио добродошлицу смрти. Идеја умирања се тако развија дуж три песничко-логичке слике. Пут лирског субјекта је циркуларан, јер се његово почетно узвично најављивање умирања у будућем времену испуњава у завршном узвичном живљењу умирања у садашњем времену: *Vigì, умрећу!* и *Умирем, животи мој!*

Међутим, испод површинског слоја садржине овог епиграма, приметимо заправо девијацију у односу на основно и природно значење идеје смрти, јер је само умирање лирског субјекта тропирано. Када каже да ће умрети и да умире, он то не мисли у дословном смислу, већ у смислу умирања од жеље за вољеном женом. Према томе, умирање је представљено на почетку као метафора жудње за вољеном. Обраћајући јој се, он открива да њен поглед који убија заправо распламсава у њему муку жудње и жеље (*Немој, онда, гледати/Ти, чије очи убијају, како умрем*). Њене очи, с једне стране, осим што су персо-



нификоване (убијају), употребљене су као троп синегдоха, који према принципу *pars pro toto* приказује целину (овде, вољену жену) једним њеним делом (овде, очима). С друге стране, очи су истовремено симбол женске заводљиве моћи над мушкарцем, јер лирски субјект, упркос жудњи, тражи од очију да не гледају његову муку жудње. Овде постаје јасно да је и сам меланхоличан топос *sguardo di durezza estrema* преиначен, да се у основи испољава други типичан песнички мотив амбигвитета смрти – *sguardo tutto desire* или поглед који ‘рађава’ или ‘убија’, јер позива на љубавни чин и слатки бол (*dolce dolore/ dolce penare*) – нарочито карактеристичан за позноренесансног песника Гваринија, као уосталом и епиграмски мадригал. Према томе, мука коју лирски субјект све време описује, кроз коју пролази, јесте слатка мука, слатко умирање, као још један троп у низу, а то је оксиморон. На крају, у свом слављењу умирања као живљења, постаје јасно да је смрт метонимија сексуалне екстазе. Идеја умирања је тако представљена у овој песми у сва „четири мајсторска тропа“: као метафора, синегдоха, оксиморон и метонимија.

У својој мадригалској композицији из Четврте књиге мадригала, писаној на стихове поменуте песме, Карло Ђезуалдо (*Carlo Gesualdo*, 1566–1613) раздваја поетско-музички ток на два дела. *Prima Parte* обухвата прву песничку слику (најаву умирања) у прва три стиха, док *Seconda Parte* обухвата антитезу (чин умирања) у средишња два стиха и довитљив закључак (екстазу умирања) у последња два стиха. Избор еолског модуса у *cantus durus* прикладан је за артикулисање амбигвитетног значења идеје умирања, због своје тетракордалне двострукости: његов доњи тетракорд (*a-xa-ce-ge*) је дорски (са етосом озбиљности, достојанства, али и радости), а горњи (*e-ef-īe-a*) је фригијски (са етосом туге, муке, смрти).

Сам почетак мадригала, његовог првог дела, звучи грандиозно, значајно и тешко, пратећи карактер првог стиха (пример 2). Необично је да оно што се прво чује јесте пауза. Наиме, иницијалне речи првог стиха одвојене су паузама, што конвенционално осликава уздахе, само је овде та конвенција употребљена на нешто другачији начин: уместо да уздаси у музици буду приказани уз реч уздаха у тексту (на пример, *sospirir, sospirando*), овде се уздасање одвија уз реч *esso*, која је одвојена паузама, па су речи које следе, *morirò dunque* (умрећу) посебно истакнуте, добијајући на тежини. На овај начин, приказан је занос субјекта док говори о умирању, уз уздахе жудње. Оно што је такође карактеристично за музику *capoversa* јесте одбацивање класичног имитационог полиффоног континуума у корист снажног присуства хомофоније у дужим нотним вредностима, из ког поступка је јасно да је у питању висок стил, стил *grave*. При томе, употребљена контрастна акордска сазвучја (*E durus, h mollis, g mollis, d mollis, A durus*) откривају висок степен хроматизације звука у првој музичкој фрази, средством акцидентала *īus, фис, бе* и *цис*. Још једна појава везана за изражавање идеје смрти јесте такозвана фригијска инфлексива, испољена у овој фрази, испрва у деоници тенора у силазном хроматском покрету (*xa-be-a*), а потом, у самој каденци, у деоницама два сопрана као двострука полустепенска задржица (*ef-e, ge-цис*) над тоном финалиса, *A*.

Како знак узвика и рима раздвајају *capoverso* од преосталих стихова, тако се ова дистинкција поткрепљује у музици променом текстуре, у музичком току који следи. Реперкусија гласова није више истовремена; са почетком наредне фразе јавља се блага имитациона полифонизација гласова. Паузе су и даље присутне, али у различито време у различитим гласовима; у горња два гласа наставља се подражавање уздасања, уз извођачко раздвајање речи *Ne fia* (Немој) и *che pur rimire* (онда илегајџи). Ритмизација

је усложњена са употребом краћих нотних вредности и синкопа, тако да је музички ток за други и трећи стих оживљен, да би у тренутку када лирски субјект први пут помиње жену и када јој се обраћа (*Tu ch'ancidi mirando* – *Tu, чије очи удијају*), опет четири гласа наступила заједно на дужој нотној вредности и хомофону, уз поновну појаву фригијске инфлексije, истичући пресудност поменуте особе на живот лирског субјекта (пример 3). Ово је додатно поткрепљено потоњом десценденцијом оствареном кроз мелодијску фигуру *catabasis* у унутрашњим гласовима, што води до каденце на *Це*, у којој се у алту чује изолован фригијски полустепен *фа-ми*, као ренесансна конвенција повезивана са експресивним знацима туговања или умирања.<sup>2</sup>

**Пример 2:** Карло Ђезуалдо, мадригал *Ecco, morirò dunque* (*Prima Parte*), тактови\* 1–5.

У целом досадашњем току нису се, међутим, јавили сви гласови; тачније, басову деоницу красиле су паузе. Са музичким понављањем првог стиха, које следи од 13. такта, *gravita* ефекат појачан је дубином регистра баса. Сви остали ефекти су надаље задржани: паузе, уздаси, дуге нотне вредности, десценденција, *musica ficta*. Још једна промена у другој појави *capoversa* у музичком току у односу на прву јесте транспонована линија из тенора у бас. У првој појави, тенор силази од *E* до *A*, док се у другој појави бас, као својеврстан одговор, спушта са *A* на *E*. Управо тада, тежини друге појаве првог стиха доприноси у каденци наглашен фригијски полустепен *фа-ми* у басу. Други и трећи стих у својој другој, транспонованој појави такође су подвргнути благо полифонизованој текстури и измењеној реперкусији. На исти начин одвија се наглашавање стихова апострофе кључној особи, али сада уз додатне ефекте. Управо певајући реч *Tu* (*Tu*), јавља се највиши тон композиције, *a*<sup>2</sup>. Како се музички ток креће према крају првог дела, тако фигура уздаха са карактеристичним паузама и пре свега силазна мелодијска фигура са фригијским полустепеном преплављују ток. Завршна фраза (пример 4) води ка каденци на конфиналису еолског модуса, дуго држаном тону *ми*, над којим се фригијски полустепен удвостручује у виду двоструке задржице у највишим гласовима (*це-ха, а-џис*).

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

<sup>2</sup> Упор. William Kimmel, *The Phrygian Inflection and the Appearances of Death in Music*, *College Music Symposium*, Vol. 20, No. 2 (1980), 47.

**Пример 3:** К. Ђезуалдо, мадригал *Ecco, morirò dunque (Prima Parte)*, т. 8–12.

Tu ch'an - ci - di mi - ran - do, il mio mo - ri - re.  
 Tu ch'an - ci - di mi - ran - do, il mio mo - ri - re.  
 Tu ch'an - ci - di mi - ran - do, il mio mo - ri - re.  
 Tu ch'an - ci - di mi - ran - do, il mio mo - ri - re.

**Пример 4:** К. Ђезуалдо, мадригал *Ecco, morirò dunque (Prima Parte)*, т. 27–31.

S1 il mio, il mio mo - ri - re.  
 S2 il mio, il mio mo - ri - re.  
 A il mio mo - ri - re.  
 T il mio mo - ri - re, il mio mo - ri - re.  
 B il mio mo - ri - re.

Ако смо у првом делу мадригала говорили о примени конвенција уздаха на неке друге речи, у његовом другом делу можемо приметити да су оне употребљене у свом примарном контексту: паузе прате узвике *Ahi* и *Ohime*. Снажном утиску уздисања посебно доприноси бас, у чијој деоници се у првих пет тактова јављају само речи *Ahi* између дугих пауза (пример 5), са размакнутиим скоком терце *a-ef*, чији се потез касније, на завршетку фразе завршава на конфиналису *E*, као фригијски потез. По свим у досадашњој анализи проучаваним параметрима крешендо експресије је неоспоран. Снага музичког израза меланхолије експоненцијално расте како субјект описује своје стање у другој песничко-логичкој слици, а заправо аналогно порасту његове жудње. Читав мелодијски ток показује тенденцију силаска (хроматску или дијатонску), испрва трију горњих гласова на начин фобурдона (*e-ge-ce-de*), са разновременим завршним покретом фригијског полустепена (*de-a* у сопрану 1, *ef-e* у сопрану 2), а потом у дуету доњих гласова, у паралелизмима терци, све до каденце на конфиналису *E*. Опште присуство фригијске сфере и фигуре *catabasis*, уз сталну појаву акцидентала подвлачи овај стих, у којем субјект говори о томе како бледи (*discoloro*), такође и приликом његовог непосредног понављања, које, међутим, води ка каденци на финалису *A*.

Пример 5: К. Ђезуалдо, *Ecco, morirò dunque (Seconda Parte)*, т. 1–5.

*Seconda Parte*

S1 Ahi, già mi dis - co - lo - ro, \_\_\_

S2 Ahi, già mi dis - co - lo - -

A Ahi, già mi dis - co - lo - - -

T Ahi, ahi,

B Ahi, ahi,

Ипак, када лирски субјект након новог уздаха, *Ohime*, са фригијским полустепеном *фа-ми* у басу, почне са описом помањкања светлости (могуће, свести), хармонија се замрачује из *E durus* у *e mollis* (тактови 20–21), а текстура се нагло мења са појавом *nota nera*. Музички ток се убрзава и изразитије квазиимитационо полифонизује у групама гласова, пошто сваки глас доноси тему за себе. Смањује се учесталост акцидентала и наглашава узлазни покрет, и овакав музички третман траје све док субјект ближе описује промењено стање свога тела (у очима, гласу, грудима).

Када се, међутим, у закључку, уз нови уздах *O*, лирски субјект поново дотакне смрти, као свог метонимијског циља, у стиху *O che morte gradita* (*Ох, смрт је њако добродошла*), враћа се иницијална хомофонизација текстуре, гравитирање музике наниже те стално присуство мале сексте, која конвенционално представља експресивни знак патње, и то, као што се може видети у 31. и 32. такту, у свим гласовима истовремено, да се повежу најавна умирања у непосредној будућности и умирање у садашњости. Паузе поново прекидају звучни ток, пошто субјект поново и упорно уздише. Изразито супротстављање краћих „црних” и дужих „белих” нота, за субјектов индиректан исказ *кад бих само могао да кажем* и директан исказ *умирем, живојте мој* (пример 6), поентира завршни амбигвитет смрти, осветљавајући умирање на метонимијски начин као љубавну екстазу. Претходно припремана вишеструким поентирањима на тону  $\bar{i}e^2$  кључних телесних промена лирског субјекта у чину љубавног умирања (на речи *умрећу, ahi, ohime, свейлоси, без њаса, о, умирем*), тада управо реч *vita* (*живојте*) доноси кулминацију са поновним достизањем највишег тона у композицији,  $a^2$ , у највишем гласу и у целој ноти, чиме се успоставља музичка веза љубавног уодношавања између ‘убиственог’ погледа женског Ти и љубавне екстазе мушког Ја.

Посредством ових нарочитих тонских, текстуралних, кинетичких и ритмичких веза у широком поетско-музичком луку, Ђезуалдо нам открива да у оној мери у којој *Eros* лако може да буде первертиран (лат. *pervertere*: преврнути, изопачити, искварити – у смислу љубавне болести, лудила) у меланхоличном подручју *Thanatosa*, у истој мери и *Thanatos* може бити инвертиран (лат. *invertere*: преокренути, обрнути у супротност – у смислу смр-

ти у живот) у подручју љубавне екстазе свог митског брата. Ренесансни епохални циљ тропирања меланхолије у једнако великом корпусу *madrigali erotici* било је исцељење од ове, како су је називали, болести века.

**Пример 6:** К. Ђезуалдо, *Ecco, morirò dunque (Seconda Parte)*, т. 35–39.

35

Mo - ro, mia vi - - ta",

Se al-men po-tes-si dir: "Mo - ro, mia vi - - ta",

Se al-men po-tes-si dir: "Mo - ro mia vi - - - ta",

Se al-men po-tes-si dir: "Mo - ro, mia vi - - ta",

Se al-men po-tes-si dir: "Mo - ro, mia vi - - ta",

## Литература

- Ammann, Peter, Music and melancholy: Marsilio Ficino's archetypal music therapy, *Journal of Analytical Psychology*, Vol. 43 (1998), 571–588.
- Kimmel, William, The Phrygian Inflection and the Appearances of Death in Music, *College Music Symposium*, Vol. 20, No. 2 (1980), 42–76.
- Medić, Milena, From Pain to Pleasure: Troping of the Elegy in the Renaissance Italian Madrigal, *Musicology*, No. 22 (2017), 151–175.
- Watkins, Glenn, *Gesualdo. The Man and His Music* (London: Oxford University Press, 1973).





Павле Пауновић

## Меланхолични патос и фригијска инфлексија у мадригалу *Проли Смрѝ (Sparge la Morte)* Карла Ђезуалда

**Сажетак:** У раду се полази од чињенице о свеприсутности меланхоличног топоса и патоса у позноренесансној уметничкој пракси шеснаестог века. Мадригал *Проли Смрѝ (Sparge la Morte)* Карла Ђезуалда на парадигматичан начин, помоћу крајње специфичне конфигурације мелодијско-интервалских, ритмичких, регистарских, текстуалних и синтаксичких поступака, репрезентује и изражава садржајни, семантички и афективан слој песме. Та конфигурација, позната под именом фригијска инфлексија, на трансстилистички начин је у разним епохама и композиторским поетикама повезивана са естетиком и семантиком смрти. Посматрана кроз призму музичко-теоријског гледишта позне ренесансе о модалном етосу, она доприноси тумачењу Ђезуалдове композиције у светлу корпуса *madrigali melancholici*.

**Кључне речи:** Карло Ђезуалдо, меланхолија, фригијска инфлексија, модални етос, семантика смрти.

Према речима музиколога Дорис Зилбер (Doris Silbert), „од свих расположења људског духа, оно које је било најближе повезано са музиком јесте меланхолија”.<sup>1</sup> Она даље каже да је „још од античких дана музика била прихватана и као узрок и као исцељење меланхолије, било као пролазног расположења било као лудила, и у шеснаестом веку испитујући сваки извор за проучавање људског духа, уметници, философи, научници и педагози поново су обратили пажњу на моћ музике да развесели ожалошћено срце”.<sup>2</sup> Топика и патос меланхолије је свеприсутан у уметничкој пракси ренесансног шеснаестог века захваљујући новом оживљавању лирског песништва Франческа Петрарке (Francesco Petrarca, 1304–1374), укоренењеног у августиновској и боетијевској институцији исповести и хришћанском концепту ацидије. Ово оживљавање дугује утицају књижевног теоретичара Пјетра Бемба (Pietro Bembo, 1470–1547). У италијанској композиторској пракси мадригала, посебно у позном шеснаестом веку, можемо пратити бројне примере репрезентације патоса меланхолије. Мадригал *Проли Смрѝ (Sparge la Morte)* Карла Ђезуалда (Carlo Gesualdo da Venosa, 1566–1613), објављен је на самом заласку шеснаестог века, тачније 1596. године, у његовој Четвртој књизи мадригала (*Il quattro libro di madrigali*). Ако узмемо у обзир Монтевердијево (Claudio Monteverdi, 1567–1643) објашњење промењеног односа између музике и поезије потеклог још од Чипријана де Рореа (Cipriano de Rore, 1515/1516–1566), у смислу да поетски предлошак постаје водич музичке експресивности и, исто тако, да Монтеверди међу модерне композиторе наводи такође и Ђезуалда, онда мадригал *Проли Смрѝ* свакако треба сагледавати у контексту принципа друге праксе (*la seconda prattica*), пре свега у погледу на третман дисонанце и хроматизма. У аналитичком фокусу овог рада биће стога начини на које Ђезуалдова концепција музике означава меланхоличан патос поетског предлошка. Ти начини су интервалско-мелодијски, ритмички, текстуални, регистарски и синтаксички. С тим у вези, топос и патос меланхолије имали су у позноре-

\* Рад је реализован под менторством др Милене Медић, у оквиру наставног предмета Анализа вокалне музике, на трећој години основних академских студија, академске 2017/2018. године.

<sup>1</sup> Doris Silbert, *Melancholy and Music in the Renaissance, Notes*, Vol. 4, No. 4 (1974), 413.

<sup>2</sup> Исто.

несансној мадригалској музици материјализацију у специфичној конфигурацији композиционих поступака које је музиколог Вилијам Кимел (William Kimmel) назвао фригијска инфлексција, повезујући је, трансстилистички, са естетиком и семантиком смрти.<sup>3</sup>

У основи песничке визије анонимног песника, чије је стихове Ђезуалдо музички поставио у свом мадригалу, јесте идеја смрти. У поетско-метричкој форми такозваног *cinquecento* мадригала, са типичним *capo verso* и парно римованим краћим (*settenari*) и дужим (*endecasyllaba*) стиховима (*AbbVVgG*), песник развија крајње мрачан портрет свог господара у последњим, тешким тренуцима његовог живота.

Sparge de la Morte al mio signor nel viso  
tra squallidi pallori  
pietosissimi orrori;  
poi lo rimira e ne divien pietosa,  
geme, sospiri, e più ferir non osa.  
Ei, che temer la mira,  
inchina il capo, asconde il viso, e spira.

Проли Смрт на лице мога господара  
туробно бледило,  
најмучније страхоте;  
затим, пажљиво погледа и доживе милост,  
јецаје, уздахе, и да га још види не усуди се.  
А он, плашећи се намере,  
погну главу, сакри лице и издахну.

Почетна три стиха излажу слику непојмљивог ужаса на лицу господара: туробног бледила и најмучнијих страхота које је по њему пролила Смрт. Наредна два стиха доносе, међутим, промену, јер Смрт, пажљиво посматрајући човека у агонији јецаја и уздаха, *доживе милост* и не усуди се да га још више повреди, како се излаже у петом стиху. Занимљиво је да ову промену песник изражава опречним значењем двеју речи које имају исти корен, *pietosissimi* и *pietosa* (највећа мука и самилост). У последња два стиха, претходно успостављена антитеза између патоса *miseria* (несрећа, јад, беда) и *misericordia* (милосрђе, сажаљење) разрешава се ипак у корист првог, јер господар, плашећи се намере Срмти, *погну главу, сакри лице и издахну*, како је исказано у последња два стиха. Ђезуалдо прати смисаоно-граматичке поделе у песми и развија троделну концепцију форме, са делом *A* који обухвата прва три стиха и каденцира на финалису фригијског модуса, затим делом *B* који укључује два пододсека (један за стихове 4–5 са каденцом на *Гe* и други за стихове 6–7 са каденцом на субконфиналису *A*), при томе дословно понављајући у наставку део *B*, тако да се добија формална концепција *ABB*.

Значајно је указати на то да постоје различита тумачења стихова овог мадригала. Она се позиционирају на супротним крајевима интерпретативног спектра, од теолошког до еротолошког, и концептуално од *ѿананѿоса* до *ероса*. На једном крају, према тумачењу Глена Воткинса (Glenn Watkins), реч *ѿосѿодогар* (*signor*) треба да се схвати у духовном, хришћанском контексту као алузија на муке распетог Христа, што онда сврстава овај мадригал у категорију ренесанских *madrigali spirituali*. Овакву интерпретацију Воткинс поткрепљује објашњењем да је мадригал био намењен извођењу на Велики петак.<sup>4</sup> На супротном крају, Џозеф Ијан Ноулс (Joseph Ian Knowles) посматра ове стихове из перспективе ренесансне еротологије, а чин умирања као алузију на еротски чин, по чему онда

<sup>3</sup> William Kimmel, The Phrygian Inflection and the Appearances of Death in Music, *College Music Symposium*, Vol. 20, No. 2 (1980), 42–76.

<sup>4</sup> Glenn Watkins, *Gesualdo. The Man and His Music*, the second edition (Oxford: Clarendon Press, 1991), 553.



лирско Ја, говорећи о свом господару, мисли заправо на свог љубавника. У светлу тога, прва три стиха он тумачи као иницијацију у еротски чин, наредна два као пролонгацију и, коначно, последња два стиха, са епицентром у уздаху (*spira*), као завршетак еротског чина,<sup>5</sup> што онда сврстава ову песму у категорију ренесансних *madrigali erotici*. Насупрот овим екстремним тумачењима, мој приступ је обликован изворним ренесансним гледиштем неоплатоничког филозофа, Марсилија Фичина (Marsilio Ficino, 1433–1499), о меланхолији, и исто тако изворним гледиштем ренесансних музичких теоретичара о модалном етосу. Мој циљ је препознавање ефекта ренесансног принципа стилског декорума између меланхоличног патоса и фригијског модалног етоса, што овај мадригал сврстава у категорију *madrigali melancholici*.

Ђезуалдо смешта своју музику у подручје фригијског модуса у *cantus durus*, дакле, са финалисом *mi*. У ренесансној музичкој теорији позног шеснаестог века, опште је познат ламентозни карактер фригијског модуса. Тако је Пјетро Понтио (Pietro Pontio, 1532–1596) у својој књизи (*Ragionamento di musica*, 1588) писао управо о томе да би „композитори требало брижљиво да бирају модус у складу са речима, то јест, уколико су речи тужне, да изабере тужан модус”,<sup>6</sup> сугеришући тако, у духу античког наслеђа, да модуси испољавају карактеристичан етос или карактер. Тек Царлино (Giuseffo Zarlino, 1517–1590) у *Образовању хармоније* (*Le Istitutioni harmoniche*, 1558) експлицитно доводи карактер фригијског модуса у везу са тужним речима, када каже да су за овај модус „музички практичари рекли да је чудесно прикладан ламентозним речима или темама које садрже тугу или молитвену ламентацију, као што су питања љубави, и речима које изражавају тромост, тишину, спокој, обману, оцрњивање”.<sup>7</sup> И даље, да је овај модус „тужнији од првог, нарочито када протиче у покрету супротном првом, речју, наниже и у лаганом темпу”.<sup>8</sup> Јоханес Нуцијус (Johannes Nucius, 1556–1620) још увек на почетку седамнаестог века, у свом спису *Музичка њоеџика* (*Musices poeticae*, 1613) указује да је „овај модус тужан и оплакујући и најприкладнији за ламенте”.<sup>9</sup> Још касније у седамнаестом веку, Јохан Андреас Хербст (Johann Andreas Herbst, 1588–1666) у свом теоријском делу *Музичка њоеџика* (*Musica Poetica*, 1643) истиче да је „овај модус по природи безнадежан, јадан, понизан и инклинира ка плакању, јер његова природа изражава тужан плач и предане ламентације”.<sup>10</sup>

Чини се, ипак, да је тек савремени музиколог Вилијам Кимел продубио и уобличио гледиште о вези карактера фригијског модуса са афектом туге и ламентацијама. У свом познатом чланку, он је сковао израз *фригијска инфлексija* да укаже на

кластер мелодијских, хармонских и структуралних конфигурација, које, појединачно или у комбинацији, производе музичке гестове које су композитори универзално прихватили, барем у периоду тоналне и прототоналне музике, као повољне и одговарајуће гестове у контексту смрти: смрти као онтолошке силе, смрти као чињенице или догађаја (физичког, ритуалног,

<sup>5</sup> Joseph Ian Knowles, *Eroticism in Gesualdo's Madrigal Sparge la Morte*, *The Musicology Review*, issue 8 (2013), 20–37.

<sup>6</sup> Наведено према: Ann Smith, *The Performance of 16th-Century Music* (Oxford: Oxford University Press, 2011), 183.

<sup>7</sup> Исто, 170.

<sup>8</sup> Исто, 189.

<sup>9</sup> Исто.

<sup>10</sup> Исто, 191.

симболичког, психолошког) или смрти као егзистенцијалног проблема – морати да се умре, плашити се смрти или чезнути за њом, патити због смрти или искусити смрт, итд.<sup>11</sup>

Овај аутор даље образлаже да појам *фригијски* користи мислећи на карактеристичан тетраход одликован покретом два цела степена и завршним полустепеном *фа-ми*, односно да је фригијски тетраход основна форма испољавања *фригијске инфлексције*.<sup>12</sup>

Управо, како Кимел прецизира, дистинктивна позиција и висок енергетски напон завршног дисонантног полустепена *фа-ми*, као мелодијског геста и као места фригијске инфлексције, одлучујући су у креирању „непогрешивог осећаја делимичног или крајњег повратка, терминације или финалитета”.<sup>13</sup> Конфигурација фригијске инфлексције у Ђезуалдовом мадригалу *Проли Смрћ*, не само у погледу избора модуса, већ и мелодијских, ритмичких, хармонских, текстуалних, регистарских поступака, развија у музици и помоћу музике танатолошку оријентацију стихова. Поред тога, важно је увидети и садејство ове конфигурације са цртама високог стила, *stile grave*, испољеним у техници *note longe*, као и перфекцијама тонова помоћу акцидентала што је одлика *musica ficta* и *genus chromaticum*.

Ако сагледамо мелодијски и регистарски опсег првог дела мадригала (тактови 1-18), чија су три стиха обједињена у један граматички период, приметимо да Ђезуалдо гради степенасту сукцесију музичких фраза са тенденцијом општег постепеног спуштања од тона конфиналиса (*си*) до тона финалиса (*ми*) у деоници канта. Како сваки следећи стих/фраза, односно песничка слика, показује мрачнију и тежу атмосферу (проливена смрт на лицу, туробно бледило, најмучније страхоте), Ђезуалдо посеже за премештањем хексахорда од тврдог (*hexachordum durum*, *сол-ла-си-го-ре-ми*) за први стих према меканом (*hexachordum mollis*, *фа-сол-ла-си-го-ре*) за трећи стих. Иако раздвојени паузама и заокружени каденцама, ови стихови су ипак на специфичан начин повезани, с једне стране, техником тонског надовезивања (наредни стих почиње тоном којим је претходни завршио), а с друге, доминирајућом карактеристиком дугих нота *stile grave* и нарочитим гестовима фригијске инфлексције. У првом стиху/фрази, бас се креће на дисјунктиван начин, захватајући, као граничне тонове фразе, тонове непотпуног фригијског тетрахода (*ми...го-си*) пошто изостаје тон *ге*, и каденцирајући помоћу фригијске клаузуле на тону конфиналиса *го-си*. Кретање осталих гласова, унутар хоморитмичке хомофоне текстуре овог стиха/фразе, вишесмерно је и разноврсно у поступности или скоковитости, као да је Ђезуалдо желео да ширење смрти на све стране по господаревом лицу репрезентује ширењем гласова по звучном простору. У другом стиху/фрази, који почиње карактеристичним, експресивним силазним скоком квинте према тону финалиса (*си-ми*) у канту, Ђезуалдо надомешта изостанак тона *ре* у претходном стиху/фрази, позиционирајући га сада као каденцирајући тон. Према томе, држећи тај тон у каденци у трајању две половине, композитор спроводи инверзију узлазног хроматског полустепена *еф-фис* у басу на речи *смрћ* (*morte*), из претходног стиха/фразе, у силазни хроматски полустепен *фис-еф* у канту на речи бледило (*pallori*). У трећем стиху/фрази, Ђезуалдо мења вокални стил у правцу хоморитмичке и монотонске декламације са опором (*durus*) звучношћу на *де*, као

<sup>11</sup> William Kimmel, *The Phrygian Inflection*, 44.

<sup>12</sup> Исто.

<sup>13</sup> Исто, 46.

тачком највећег удаљења од иницијалне мекше (*mollis*) хармоније, и завршава овај стих/фразу плагалном каденцом на финалису *E* (прилог, тактови 1-18).

Наредна два дужа стиха, где Смрт показује своју самилост према господару у агонији, заснивају други део мадригала у концепцији три издиференцирана пододсека (прилог, тактови 19-45). Ироничан обрт, са променом емоције, у четвртом стиху/фрази условљава контраст у погледу на ритам, који је сада оживљен у краћим нотним вредностима, затим интензивирани мелодијску кинетику, која је сада узлазна (*anabasis*) те ослобађање петогласне текстуре на четири гласа без *grave* гласова, баса или тенора, још дубље, промену хексахорда у природни (*hechacordum naturale, go-re-mi-fa-sol-la*), а модуса у лидијски у *canuts durus*. Музички теоретичари, од Франкина Гафурија (Franchinus Gaffurius, 1451-1522; *De harmonia*, 1518) преко Глареана (Heinrichus Glareanus, 1488-1563; *Dodecachordon*, 1547) до Царлина и касније, сложни су у ставу да је овај модус - због веселог или, како често наводе, „јовијалног” карактера, мислећи на значењски комплекс митског Зевса/Јупитера - прикладан за оживљавање очајних, развеселавање тужних, утешивање повређених, јер ослобађа душу од немира, пружајући ужитак.<sup>14</sup> Међутим, када у наредном, петом стиху, то јест, његовом полустиху, излаже све оно што провоцира самилост Смрти (јецаји, уздаси), Ђезуалдо тренутно мења текстуру свдећи је на два доња, *grave* гласа, која су у претходном сегменту била изостављена у силазним паралелним терцама, додајући им у наредна два такта хармонску допуну алта како би од терци изградио афективне задржице за јецаје и уздахе. У исто време са алтом, у басу започиње узлазну хроматску линију, заправо афективну мелодијску фигуру познату као *passus duriusculus*, завршавајући ову фразу на *ge*, поново на редукован начин, са терцом *re-fis* у два тенора. Ђезуалдо понавља ову фразу на варирани начин, заоштравајући је афективно уз већ чут хроматски сукоб *fis-ef*, сада између два тенора на крају једне и почетку наредне фразе. Транспонујући фразу наниже, са *go* на *de*, композитор шири текстуру на четвороглас, унутар којег алт и тенор 2 преузимају хроматску линију баса из претходне фразе, излажући је у паралелизмима сексти и каденцирајући на конфиналису *Ha* у оквиру *clausula dissecta*. Конвенционалност звучне слике уздаха са силазним дисонантним задржицама и хроматиком очигледна је, као и јукстапозиција природног и тврдог хексахорда. Други полустих, који, почињући везником *и* излаже устукнуће Смрти пред даљим повређивањем господара, разрешава конфиналис *Ha* у финалис *E* и враћа назад још живљи ритам, брзу имитацију, брз хармонски ритам и обиље акциденталних тонова. Општи силазни след квинти творе почетни и завршни тонови ове фразе која се понавља: *ми-ла, ре-сол*. Читав овај, пети по реду стих, са своја два полустиха, од почетка до краја артикулише кардиналне тонове тврдог хексахорда: *сол-ла-си-го-ре-ми* (прилог, тактови 19-44).

Последња два, разрешујућа стиха, доносећи нови обрт збивања, када, упркос самилости Смрти, господар ипак испољи смртни страх и уздахне, враћају карактеристике *stile grave*, пре свега дуге ноте и силазне мелодијске покрете. Господарева зебња пред намером Смрти подвучена је хоморитмичком хомофоном декламацијом. Она попут флешбека враћа музику трећег стиха са сликом страхотних мука, али за хроматски полустепен навише, са *си*, на *си*. Њено заокружење помоћу *clausula dissecta* на *Фис* обележено је двоструком дисонантном, полустепенском задржицом *ре-цис* и *си-аис* (прилог, тактови 45-49).

<sup>14</sup> Upor. Ann Smith, *The Performance of 16th-Century Music*, 194-197.

За тренутак када господар погне главу, Ђезуалдо уводи оба фригијска тетрахорда у силазном кретању, прво доњи тетрахорд за дует доњих гласова (...*сол-фа-ми*), удвостручен у паралелним терцама (бас и тенор 2), а потом, на начин имитације, горњи тетрахорд за трио горњих гласова (*ми-ре-го-си*), утростручен у паралелним квинтама и терцама (тенор 1, алт, канто), све док у укупном звучању не произведу, на подлози држаног тона финалиса *E* у басу, низ силазних дисонантних задржица, остављајући на крају, као изолован, фригијски полустепен *го-си* у тенору 2 у оквиру *clausula dissecta*. Ова тензија разрешиће се у *Це* тек с почетком наредне подфразе, у којој *iocūdogar* сакри своје лице, да би се произвела нова тензија са двоструком дисонантном задржицом 7-#6 и 5-#4, која ће се коначно ослободити у транспонованој верзији ове подфразе која следи на *A*. Господарев смртни издах тражи код Ђезуалда нарочит експресиван гест и налази га у силазном скоку мале и велике сексте, или чак умањене кварте, а у контексту финалне плагалне каденце (прилог, тактови 50-66)

На крају, неопходно је истаћи чињеницу да је Карло Ђезуалдо сваки стих/фразу, чак полустих/полуфразу раздвајао паузом, производећи на тај начин синтаксичке прекиде. Употреба пауза није, међутим, сама себи циљ, већ се показује као моћно изражајно средство уздаха – као да је сваки стих један уздах и као да је читав мадригал један велики тежак уздах.

## Литература

- Kimmel, William, The Phrygian Inflection and the Appearances of Death in Music, *College Music Symposium*, Vol. 20, No. 2 (1980), 42-76.
- Knowels, Joseph Ian, Eroticism in Gesualdo's Madrigal *Sparge la Morte*, *The Musicology Review*, No. 8 (2013), 20-37.
- Silbert, Doris, Melancholy and Music in the Renaissance, *Notes*, Vol. 4, No. 4 (1947), 413-424.
- Smith, Ann, *The Performance of 16th-Century Music* (Oxford: Oxford University Press, 2011).
- Watkins, Glenn, *Gesualdo. The Man and His Music*, the second edition (Oxford: Clarendon Press, 1991).

Прилог: Карло Ђезуалдо, мадригал *Sparge la Morte*

5

Soprano 1  
Spar - ge la mor \_\_\_\_\_ te al mio Si - gnor nel vi - so

Alto 2  
Spar - ge la mor \_\_\_\_\_ te al mio Si - gnor nel vi - so

Tenor I 3  
Spar - ge la mor \_\_\_\_\_ te al mio \_\_\_\_\_ Si - gnor nel vi - so

Tenor II 4  
Spar - ge la mor \_\_\_\_\_ te al mio Si - gnor nel vi - so

Bass 5  
Spar - ge la mor \_\_\_\_\_ te al mio Si - gnor nel vi - so

9

Tra squa - li - di pal - lo - ri pie - to - sis \_\_\_\_\_ si - mi hor -

Tra squa - li - di pal - lo - ri pie - to - sis \_\_\_\_\_ si - mi hor

Tra squa - li - di pal - lo - ri pie - to - sis \_\_\_\_\_ si - mi hor

Tra squa - li - di pal - lo - ri pie - to - sis \_\_\_\_\_ si - mi hor

Tra squa - li - di pal - lo - ri pie - to - sis \_\_\_\_\_ si - mi hor

10 15

17

ro ri, Poi lo ri - mi - ra, poi lo ri - mi - ra e ne di - vien

ro ri, Poi lo ri - mi - ra, poi lo ri - mi - ra e ne di - vien

ro ri, Poi lo ri - mi - ra, e ne di - vien

ro ri, Poi lo ri - mi - ra, poi lo ri - mi - ra e ne di - vien

ro ri, poi lo ri - mi - ra e ne di - vien

20

## Прилог, наставак

25 30

pie - to- sa; Ge - me, so - spi - ra,

pie - to- sa; Ge - me, so - spi - ra,

pie - to- sa; Ge - me, so - spi - ra,

pie - to- sa, Ge - me, so - spi - ra,

pie - to- sa, Ge - me so - spi - ra,

33 35

Ge - me, so - spi - ra, fe - rir non o -

ge - me, so - spi - ra, e piu fe - rir non o -

e piu fe - rir non o - sa, fe - rir non o - sa,

ge - me, so - spi - ra, e piu - fe - rir non o -

ge - me, so - spi - ra, e piu fe - rir non o - sa,

40 45

sa, e piu fe - rir non o - sa. E - i, che te - mer - la

sa, e piu fe - rir non o - sa. E - i, che te - mer - la

e piu fe - rir non o - sa. E - i, che te - mer - la

sa, e piu fe - rir non o - sa. E - i, che te - mer - la

e piu fe - rir non o - sa. E - i, che te - mer - la



Прилог, наставак

50

48

mi - ra, In - chi - na il ca - po,

mi - ra, In - chi - na il ca - po,

mi - ra, In - chi - na il ca - po,

mi - ra, In - chi - na il ca - po,

mi - ra, In - chi - na il ca - po,

55 60

a - scon - de il vi - so,

a - scon - de il vi - so, a - scon - de il

a - scon - de il vi - so, a - scon - de il

a scon - de il vi -

a scon - de il vi -

62 65

e spi - ra. ra, e spi - ra.

vi - so, e spi - ra, e spi - ra. ra.

vi - so, e spi - ra. ra.

so, e spi - ra, e spi - ra. ra, e spi - ra.

so, e spi - ra. e spi - ra.





## Ђорђе Степановић

### Развојност као доминантни чинилац изградње музичког тока у Четвртој симфонији Антоњина Дворжака

**Сажетак:** Симфоније у романтизму често карактерише екстензија музичког тока на нивоу различитих музичких планова. Развојност је препозната као доминантни чинилац у реализацији музичког тока Дворжакове Четврте симфоније. Она се може пратити од нивоа структурних сегмената у појединачним ставовима, па све до макроформе сваког става понаособ. Оркестрација и динамика имају важну улогу у остваривању развојности. У највећем броју случајева тонални план подржава развојност музичког тока ставова. Развојност, иако је у сваком ставу реализована на одређени начин, у првом и последњем ставу представља доминантни чинилац изградње музичког тока. На тај начин је остварена егзоцентрична концепција симфонијског циклуса.

**Кључне речи:** развојност, Антоњин Дворжак, музички ток, музички планови, симфонијски циклус.

Романтичарски композитор и диригент Антоњин Дворжак (Antonin Leopold Dvořák, 1841–1904), заједно са својим сународником Беджихом Сметаном (Bedřich Smetana, 1824–1884), представља творца чешке националне школе. Стваралаштво од свега девет симфонија, које почиње са Бетовеном (Ludwig van Beethoven, 1770–1827), огледа се и у Дворжаковом симфонијском опусу. „Написао је девет симфонија, од којих прве четири представљају ране, а остале су означене као зрела дела. Симфонија оп. 13 у де-молу, последња од прве четири ране симфоније, може се сматрати прелазном фазом између Дворжаковог раног и зрелијег симфонијског стваралаштва”.<sup>1</sup> „Дворжак је свој рад на овој симфонији започео почетком 1874. године, да би је завршио у марту исте године. Међутим, ова симфонија је у целини изведена тек у марту 1892. године, а њеним извођењем је руководио сам композитор”.<sup>2</sup>

Романтичарске симфоније одликује велика развојност и екстензија форме која се пре свега може пратити на различитим нивоима структурног плана. У овом раду ће се кроз анализу Дворжакове Четврте симфоније у де-молу показати значај развојности за изградњу музичког тока. Она ће бити посматрана на различитим нивоима и са различитих становишта, обухватајући све музичке планове. Неуобичајена појава више од једног развојног поља и њихова комплексност, екстензија структура како главних, тако и споредних сегмената музичког тока, исијавање других формалних образаца из оних који су примарно постављени, широка експлоатација главних мотива, као и тонални контрасти показују се као значајни за остваривање развојности унутар ове симфоније. Значајну улогу у постизању развојности у великом броју случајева ће имати динамика и оркестрација.

\* 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.

<sup>1</sup> Deryck Cook, Heinz Becker, John Clapham, and Eric Sams, *The New Grove: Late Romantic Masters – Bruckner, Brahms, Dvořák, Wolf* (London: Macmillan Press, 1985), 252.

<sup>2</sup> Dragana Stojanović-Novičić, *Antonjin Dvoržak* (Beograd: Muzička omladina Srbije, 2004), 13.

## Први став

У првом ставу Дворжак поштује традиционална начела и конципира став као сонатни облик. Овај сонатни облик је модификован и у њему се могу уочити развојност и екстензија форме. Значајна чињеница у вези са овим ставом јесте та да у њему постоје три развојна поља. Прво развојно поље (тактови 128–260) се налази на регуларном месту између експозиције и репризе и најкомплексније је од сва три споменута поља. Оно садржи три уобичајена дела. Развојност уводног дела (тактови 128–141) је остварена непрестаним понављањем варијанте мотива „а”, преузетог из увода (пример 1).

Из тог разлога је уводни део фрагментарно грађен. Излагање мотива почиње у фортисимо динамици, у цис-молу, а доносе га флауте, обоје и кларинети, док пратњу формирају фаготи и гудачки корпус. Уз нагли декрешендо, мотив „а2” преузимају кларинети и фаготи, наизменично га изводећи у пијано и пијанисимо динамици, док пратња остаје у гудачима. Овим осетним динамичким падом се припрема наступ целог оркестра, који ће остварити даљу развојност уводног дела. После осам тактова следи изненађујући прасак. Укључује се цео оркестар у фортисимо динамици: деоницама дрвених дувача и хорни додељен је мотив „а2”, деоницама лимених инструмената поверени су ‘лежећи’ тонови, а гудачима – разложени акорди у триолама и четвртинама.

**Пример 1:** Антоњин Дворжак, Четврта симфонија, први став, тактови 5–6 (мотив „а”) и т. 128–129 (мотив „а2”).

The image displays two musical excerpts from Antonín Dvořák's Fourth Symphony. The left excerpt, labeled 'Мотив „а”', is in 3/4 time, marked 'Allegro' and 'p'. It features the Clarinet in Bb (I, II) and Bassoon (I, II) parts. The right excerpt, labeled 'Мотив „а2”', is also in 3/4 time, marked 'Allegro' and 'ff'. It features the Flute (I, II), Oboe (I, II), Clarinet in Bb (I, II), and Bassoon (I, II) parts. Both excerpts show the instruments playing a melodic line with a strong rhythmic pattern.

На овом месту је извршена модулација у Ха-дур и на тај начин се тонално припрема централни део. Овај део (тактови 142–251) је изразито комплексан и садржи велику развојност, због чега је издељен на три одсека. Први одсек (тактови 142–183) се састоји од неколико сегмената који заједно чине фрагментарну структуру. Развојност овог одсека је остварена комбиновањем мотива „d” (из друге теме) и мотива „а” са почетка става. Они се најпре наизменично, а потом и симултано излажу у појединим сегментима. Прво се јавља лирски мотив „d3” у Ха-дуру, у флаутама, обоама, првим виолинама и виолончелима. После понављања и развијања овог мотива следи нагли контраст остварен излагањем одсечног, маршевског мотива „а3” у деоницама дрвених дувача. Даљи развој се

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

реализује кроз поновну појаву лирског мотива „d3”, овог пута у Бе-дуру, у деоници фагота; између првих виолина и виолончела се води „дијалог” са овим мотивом, док остали гудачи и хорне доносе хармонску подлогу. У наредном сегменту се мотиви „a” и „d” јављају истовремено. Мотив „a” доносе хорне, а мотив „d” виолончела. Потом се нешто измењен мотив „d” јавља у деоницама виолина, док контрабаси задржавају ритмички костур основног мотива „a”, изводећи га у разложеној октави. У другом одсеку централног дела (тактови 183–206) се остварује развојност на основу мотива „a4” који се непрестано понавља, градећи фрагментарну структуру. Мотив „a4” превасходно доносе дрвени дувачи (без фагота) и хорне у форте динамици. Наизменично са овим, основним мотивом, јавља се фигура са пунктираним ритмом, прво у деоницама виолина, а затим у деоницама виолончела и контрабаса. Појава овог мотива је подржана модулацијом из достигнутог Де-дура у медијантни Фис-дур. После неколико тактова, фактурна слика се мења, али се и даље наставља развој основног мотива („a”). Укључује се цео оркестар, а овог пута композитор мотив спроводи у деоницама тромбона (првом и трећем) и дубоких гудача (виолончелима и контрабасима) у фортисимо динамици. На тај начин, избором дубоког регистра, остварен је први драматски врхунац развојног поља (тактови 188–195).

После достизања тог врхунца у одсеку, долази до антиклимакса у динамичком и оркестрационом погледу. Постепени динамички пад од полазног фортисима до пијанисима прати и редуција оркестарског апарата. У тренутку остваривања најтише динамике је извршена модулација у ге-мол, мотив „a4” је поверен флаутама и кларинетима, а пратња у тремолу редукована само на деоницу виола. Овим антиклимаксом се припрема трећи одсек (тактови 207–229) централног дела. Развојност трећег одсека је остварена на сличан начин као у првом одсеку централног дела, комбиновањем мотива „d” из друге теме и мотива „a” из увода. Први сегмент трећег одсека је изграђен на лирском мотиву „d4” који се у одређеним тренуцима комбинује са маршевским мотивом „a5”. Овај лирски сегмент је, уз ознаку долче (*dolce*), подржан тихом динамиком и легато артикулацијом у деоницама високих дувача и гудача који изводе мотив „d4”, док се мотив „a5” најпре јавља у деоницама обоа и фагота, а нешто касније у хорнама. Развојност музичког тока достиже своју пуну снагу у овом одсеку (такт 218), што се испољава превасходно на динамичком и оркестрационом плану. Овде почиње други сегмент трећег одсека, у којем долази до наглог прекида претходно успостављеног лирског тока. Уз укључивање комплетног оркестра, долази се до другог драматског врхунца целокупног развојног поља (пример 2).

Маршевски мотив „a5” изводе готово сви инструменти у фортисимо динамици, изузев тромбона и дубоких гудача, који својим мелодијским покретом подвлаче важност основног мотива. Овај звучни набој и тензија су подржани преласком из ге-мола у паралелни Бе-дур и то траје до појаве завршног дела развојног поља. Завршни део (тактови 230–260) је фрагментарне структуре, изграђен развијањем и комбиновањем драмског мотива „ab” из увода и лирског мотива „d5” из друге теме. Ови мотиви се испрва наизменично смењују у а-молу. Драмски мотив доносе дрвени дувачи са виолончелима и контрабасима, а лирски мотив доносе све виолине у оркестру. У једном тренутку мотив „ab” остаје само у деоницама дубоких гудача у форте динамици и уз ознаку молто маркато (*molto marcato*), док су деоницама виолина и дрвених дувача поверени делови мотива „d5”. Све то постепено прелази у пасажно кретање, остварује се прелазак из а-мола у де-мол, чиме се припрема наступ грандиозне прве теме, а тиме и почетак репризе. Честа експлоатација мотива из увода и друге теме („a” и „d”), динамички контрасти који су пропраћени тути

и/или редукованим оркестарским саставом, као и модулације у (најчешће) медијантне тоналитете, доприносе развојности у оквиру овог развојног поља.

**Пример 2:** А. Дворжак, Четврта симфонија, први став, т. 218–225 (други драматски врхунац).

**Allegro**

I Fl. *ff*

II Fl. *ff*

Ob. I, II *ff*

Cl. in B $\flat$  I, II *ff*

Fag. I, II *ff*

I, II Cor. in F *ff*<sup>a 2</sup>

III, IV *ff*

Trbe in F I, II *ff*

I alto *ff*

Trbni II tenore *ff*

III basso *ff*

Timp. *ff*

**Allegro**

I Viol. *ff*

II *ff*

Vle *ff*

Vlc. *ff*

Cb. *ff*<sup>arco</sup>

*fz* *fz* *fz* *fz* *fz* *fz*

Реприза је прилично нетипична за сонатни облик. У њој се, између осталог и због појаве још два развојна поља, највише огледа доминантност развојног принципа. Та развојна поља су мање комплексна у поређењу са првим развојним пољем. Ипак, то не умањује њихов значај који доприноси специфичном изгледу првог става ове симфоније. Прва тема у репризи (тактови 261–280) је и на структурном и на тоналном плану скоро идентична као у експозицији. Интересантно је да је завршни акорд у спољашњем проширењу прве теме тоника а-мола, иако је претходно достигнут и потврђен истоимени дур. Међутим, то није случајно, јер Дворжак на тај начин припрема развојно поље у којем ће бити заступљен искључиво молски тонски род. Друго развојно поље (тактови 280–348) се налази на месту моста и садржи уводни и централни део. У кратком уводном делу који је фрагментарно грађен, у деоницама првих виолина развија се мотив „b”, преузет из прве теме. Модулацијом из достигнутог а-мола у доминантни е-мол припрема се појава централног дела. У овом делу (тактови 288–348) је остварена знатно већа развојност и из тог разлога је он издељен на два одсека. Композитор као да је увидео да није довољно радио са мотивом прве теме („b”) и због тога га употребљава за изградњу првог одсека, али у комбинацији са мотивом друге теме („d”). На почетку првог одсека (тактови 288–309) ова два мотива се излажу и развијају паралелно. Композитор употребљава велики распон између регистара у којима се излажу два мотива, како би били подједнако истакнути (пример 3).

**Пример 3:** А. Дворжак, Четврта симфонија, први став, т. 288–291 (паралелно излагање мотива „b2” /виолончела/ и „d6” /флауте и кларинети/).

The image shows a musical score for Example 3, which is a parallel presentation of two motifs, 'b2' and 'd6', in measures 288-291. The score is for the first movement of the Fourth Symphony by Anton Dvorak. The tempo is marked 'Allegro'. The key signature is one flat (Bb). The time signature is 3/4. The score includes parts for Flutes (Fl. I, II), Clarinet in Bb (Cl. in Bb I, II), Bassoon (Fag. I, II), Horns (Cor. in F I, II and III, IV), Violins (Viol. I, II), Violas (Vle. I, II), and Cello (Cb.). The motifs are presented in parallel motion, with the viola part starting on a lower register and the flute/clarinet part starting on a higher register. The motifs are presented in parallel motion, with the viola part starting on a lower register and the flute/clarinet part starting on a higher register. The motifs are presented in parallel motion, with the viola part starting on a lower register and the flute/clarinet part starting on a higher register.



Први одсек је изразито развијен, превасходно услед експлоатације драмског мотива „b2”, што је подржано честим модулацијама (е-мол – цис-мол – еф-мол) и фортисимо динамиком. Развојност другог одсека (тактови 310–348) је базирана на мотивима „b3” из прве теме и „a7” из увода. У првом сегменту другог одсека се развија и распада мотив „b3”, док је други сегмент изграђен на пасажима, али и на основном мотиву „a7”. Развојности доприноси третман оркестарског апарата, на тај начин што се мотив „a7” наизменично јавља у деоницама првих виолина и дувачких инструмената. Пред крај другог одсека долази до динамичког антиклимакса. Од полазне фортисимо динамике се долази до пијанисима, уз редукцију оркестарског апарата. У овом одсеку је извршена модулација из еф-мола у основни де-мол која припрема наступ друге теме у истоименом дуру. Уобичајено је да се на крају става појави завршна група или, евентуално, кода. Ипак, композитор појавом Еф-дура на крају друге теме, наговештава нешто неочекивано, а то је појава трећег развојног поља. Појава овог развојног поља (тактови 380–424) које садржи сва три дела доприноси још већој развојности целокупног првог става. У уводном делу (тактови 380–390), који има фрагментарну структуру, јавља се мотив „a8” из увода, у деоницама тромбона и дубоких гудача у фортисимо динамици. Недуго затим се јавља мотив прве теме „b4” и у том тренутку долази до промене тонског рода из Еф-дура у еф-мол. Даља развојност се остварује у централном делу (тактови 391–414), који представља знатно развијенији фрагмент у основном тоналитету, де-молу. Овај део је изграђен од мотива „a9” који потиче из увода и који се наизменично појављује у деоницама дрвених, а потом и лимених дувача. Динамичка компонента као да не прати развојност у овом делу. Уочава се динамички антиклимакс – од полазног фортисима па све до пијано пијанисимо динамике – који је усаглашен са оркестарским третманом, односно са сменом мотива кроз различите инструменталне групе. Завршни део (тактови 412–424) доста подсећа на уводни. Фрагментарно је грађен у основном тоналитету, а базиран је на истовременом излагању мотива из увода („a10”) и мотива прве теме („b5”). После трећег развојног поља следи кода која заокружује цео први став. Она је веома слична уводу и развијена је из почетног мотива „a”. Почиње остинатном фигуром у пијанисимо динамици у гудачком корпусу; убрзо затим се јавља мотив „a” у хорнама, а онда и у дрвеним дувачима. У коди се остварује велики динамички климакс до фортисимо динамике, који доноси цео оркестар и у том тријумфалном расположењу се завршава први став.

Развојност се може пратити и са становишта мотивског плана. Највећу експлоатацију доживљава мотив „a” из увода, који се јавља самостално или у комбинацији са неким другим мотивом. То се уочава по великом броју сегмената музичког тока који су засновани на овом мотиву. Лирски мотив „d” је такође у значајној мери експлоатисан. Скоро увек се излаже у комбинацији са неком од варијанти мотива „a” унутар првог развојног поља, изузев у наступима друге теме, када се јавља самостално. Ни мотив прве теме („b”) није запостављен у том смислу. Он се самостално излаже само у првој теми и уводном делу другог развојног поља, док је у свакој наредној појави комбинован са неким другим мотивом (углавном са мотивом „a” из увода).

Развојност првог става ове симфоније је остварена не само у квантитативном, већ и у квалитативном смислу и то се може видети на различитим нивоима музичког тока. Неуобичајена појава три развојна поља и њихова комплексност, разноврсна оркестарска решења, подржана великим динамичким осцилацијама, као и широка експлоатација мотива увода и главних тема, уз тоналне контрасте, доприносе великој развојности овог става.

## Други став

Други став (*Andante sostenuto e molto cantabile*) је конципиран као циклус варијација заснованих на теми у Бе-дуру. „Овде Дворжак открива своју лирску страну и генијалност ‘облачења’ теме у богато, везено рухо”<sup>3</sup> Развојност музичког тока се не може уочити у самој теми која је организована као мала дводелна песма. Њени одсеци *a* и *b* су реченичне структуре, изграђени су на мотивима „а” и „а1”, а крећу се у оквирима основног Бе-дура и паралелног ге-мола (пример 4).

С обзиром на то да је шест варијација изграђено по угледу на тему, ни у свакој појединачној варијацији нема веће развојности. То се нарочито види у четвртој и петој варијацији које су скраћене на по једну реченицу, а пета варијација је још и тонално удаљена, обухвата субдоминантни Ес-дур и медијантни Дес-дур. Чак и тематски су све варијације засноване на мотивима теме, изузев треће варијације, чији су одсеци мале дводелне песме изграђени на новим мотивима „b” и „с”. Између четврте и пете, као и између пете и шесте варијације се јављају прелази који дестабилизују јасан и усмерен музички ток варијација те доносе контраст на сва три музичка плана. Оба прелаза су фрагментарне структуре, засновани на истом мотиву „d” и у тоналном погледу су нестабилни. Ипак, последња, шеста варијација се враћа на све параметре теме, а на њу се надовезује кода, која заокружује цео став основним тоналитетом, Бе-дуром.

**Пример 4:** А. Дворжак, Четврта симфонија, други став, т. 1–4 (мотив „а”) и т. 11–14 (мотив „а1”).

Облик варијација је на тај начин замишљен да се све развија из почетног нуклеуса, то јест теме. Дакле, развојност се у овом ставу превасходно огледа у његовој макроформи. Са појавом сваке нове варијације, тема је све више трансформисана и за корак је даља од свог изворног облика. Врхунац развоја и трансформисаности у хоризонталном виду се

<sup>3</sup> Robert Simpson, *The Symphony, Volume One: Haydn to Dvořák* (London: Penguin Books, 1966), 359.

одвија у петој варијацији, да би композитор последњој варијацији дао готово исти изглед као што има тема. У формалном типу теме с варијацијама развојност се може огледати и на пољу оркестрације. Може се увидети логика развоја оркестрационе идеје која образује круг. Водећу лирску мелодију у теми доносе дубоки дрвени дувачи (кларинет и фагот) и алт тромбон, уз касније прикључивање хорни. У првој и четвртој варијацији, као и у одсеку *a* шесте варијације водећа мелодијска линија је поверена обоама и првим виолинама. У првој варијацији ова мелодијска линија је дата унисоно, а у четвртој варијацији и првом одсеку шесте варијације се води дијалог између ових инструмената. У другој и трећој варијацији мелодија је поверена виолончелима, уз повремено прикључивање флаута, фагота и харфи (само у другој варијацији). Већ је указано да је пета варијација најтрансформисанија у односу на тему, а то се огледа и са становишта оркестрације. Интересантно је да се мелодијска линија спроводи по сегментима кроз различите инструменте, што до сада углавном није био случај. Најпре се јавља у виолама, затим у кларинетима и хорнама, а на крају у флаутама, обоама и првим и другим виолинама. Дакле, може се закључити да се мелодија постепено „пење” из средњег, преко високог у највиши регистар, што је праћено и динамичким климаксом. Круг се затвара одсеком *b* у последњој варијацији, који је оркестриран на веома сличан начин као тема. Кларинети доносе лирску мелодију уз повремено прикључивање осталих дрвених дувача и хорне. Развојност у овом ставу се може пратити и кроз исијавање другог формалног типа. Међусобним груписањем теме, варијација и прелаза, из овог става би могао да исијава облик велике развијене песме, са схемом *ABCA1* или, евентуално, четвороставачни циклус. Тема и прве две варијације би формирале део *A*, трећа варијација би била засебан део *B*, четврта и пета варијација са оба прелаза би градиле део *C*, а последња, шеста варијација и кода би заједно чиниле репризни део *A1*. Груписање варијација је извршено на основу сличности и разлика у односу на тему. Прве две варијације су најсличније теми и из тог разлога су груписане са њом. Трећа варијација се мотивски разликује од теме и зато стоји самостално. Четврта и пета варијација се структурно разликују од теме, а пета је још и тонално удаљена, тако да су оне груписане заједно са модулирајућим прелазима. Последња варијација и кода су груписане заједно, јер су обједињене основним Бе-дуром и изграђене на почетном мотиву „а”.

После свега споменутог, може се закључити да је развојност у другом ставу остварена на неколико нивоа: на нивоу макроформе, затим, путем разноврсних и оригиналних оркестрационих идеја и решења, као и на нивоу груписања варијација и исијавања другог формалног типа, у овом случају велике развијене песме.

### Трећи став

Трећи став се састоји од скерца и трија који граде велику троделну песму (*ABA1*+кода). „*Allegro feroce* скерцо представља интригантну мешавину ватрених чешких ритмова и примамљиве, распеване мелодије”.<sup>4</sup> Развојност у скерцу се може посматрати кроз појаву дубла по завршетку излагања мале дводелне песме. Међутим, развојност се ипак више огледа унутар самих одсека песме. Композитор као да је желео да употреби класичарску формулу  $n+n+2n$ , али га је нешто поколебало да је ипак не примени до краја. У одсеку *a* (тактови 1–22) се излаже тротактни мотив који се затим понавља и, уместо да развој сад-

<sup>4</sup> Antonin Hořejš, *Antonin Dvořák: Sein Leben und Werk in Bildern* (Prag: Artia, 1955), 15.



ржи 2и, композитор под налетом инспирације, неисцрпним радом и развојем мотива, са великим успехом одлаже каденцирајући процес, остварујући на тај начин знатну развојност и екстензију реченичне структуре. Развојност одсека *b* (тактови 22–56) остварена је на сличан начин као у одсеку *a*, само што је овде још подржана и тоналним планом. Одсек *a* је обједињен основним тоналитетом, де-молем, док је одсек *b* тонално нестабилан. Почине у де-молу, затим пролази кроз Еф-дур, Це-дур и де-мол, да би коначно каденцирао у а-молу. После овога се излаже дубл који је готово исти као мала дводелна песма, изузев одсека *b* чији тонални план се креће у оквиру Де-дура, фис-мола и А-дура. У репризном делу *A1* (тактови 266–340) скерцо је скраћен и представља малу троделну песму чији су одсеци на исти начин организовани као приликом првог појављивања у трећем ставу. После дела *A*, односно првог скерца јавља се први прелаз (тактови 110–139) који припрема наступ дела *B* (трија). Овај фрагментарни прелаз је прилично развијен и заснован је на мотиву „а1”, преузетом из одсека *a* мале дводелне песме. У њему је остварена модулација из достигнутог фис-мола у Де-дур, као и динамички антиклимакс од почетне фортисимо динамике све до пијанисима. Овај динамички пад је подржан тути оркестром, који је на крају прелаза редукован само на поједине гудачке инструменте, припремајући на тај начин појаву трија. Средишњи део овог става (трио) је по форми тема са четири варијације. „Неодољиво је примамљив и шармантан. Препознају се бледе успомене на мотив кројача из последње сцене Вагнерове опере *Мајстори њевачи*, али има и јак народни карактер (призвук)”.<sup>5</sup> Као и у другом ставу, у овом трију се развојност пре посматра кроз макроформу, него кроз тему и/или сваку појединачну варијацију. Тема ових варијација је реченичне структуре и почиње у Це-дуру, али каденцира у доминантном Ге-дуру. Заснована је на мотиву „с”, који је веселог карактера и примамљив због обиља трилера у кларинетима и фаготима (пример 5).

**Пример 5:** А. Дворжак, Четврта симфонија, трећи став, т. 140–143 (мотив „с”).

Прва и трећа варијација се скоро и не разликују од саме теме, док је друга варијација скраћена и тонално измењена. Почине у субдоминантном Еф-дуру, а затим се враћа у основни Це-дур. После ње следи кратак, фрагментарни прелаз ка наредној варијацији. Највећи степен трансформације је реализован у последњој, четвртој варијацији. Она је обједињена основним Це-дуром, али садржи знатно већи развој мотива „с4”, што доприноси значајној екстензији реченичне структуре. У тренутку достизања динамичког врхунца, фортисимо динамике (такт 223), Дворжак врши диминуцију овог мотива. Сажима

<sup>5</sup> Robert Layton, *Dvořák Symphonies and Concertos* (London: British Broadcasting Corporation, 1978), 24.

га на двотактни мотив (иако је у претходном току био у четворотактном трајању) и затим наставља да га дели све до завршне каденце на тоници Це-дура. Овај рад са мотивом је праћен динамичким антиклимаксом до пијанисима и редукцијом извођачког састава. Сличан принцип развојности се може видети и на плану оркестрације. У теми и у прве две варијације водећу мелодијску линију доносе дрвени дувачи и хорне (у другој још и трубе), док је у трећој варијацији на делу комбинација дрвених дувача и свих виолина. Међутим, четврта варијација је у том смислу најразвијенија и најкомплекснија, да би на самом крају била извршена редукција оркестарског апарата. Водећа мелодијска линија је поверена дрвеним дувачима, хорнама и виолинама, остатак оркестра формира пратећи слој, а на крају варијације остају само фаготи и гудачки корпус. Развојност се и овде може пратити кроз исијавање другог формалног типа из облика варијација. Уколико би тема и прва варијација образовале део А, друга варијација и прелаз део В, трећа варијација би била поновљени, али скраћени део А1, и четврта варијација засебан део С, онда би се добило исијавање велике развијене песме са схемом АВА1С. Груписање варијација је извршено на исти начин као у другом ставу, на основу степена сличности у односу на тему. Развојност се може пратити и са становишта мотивског плана. Са појавом сваке нове варијације почетни мотив „с” бива измењен и трансформисан на одређени начин, што донекле и јесте суштина облика варијација. Овде је чак тај мотив искоришћен за изградњу другог прелаза и коде. Дакле, облик теме са варијацијама пружа могућност постизања развојности на различитим нивоима музичког тока, што се показало у средишњем делу овог става. После трија следи фрагментаран прелаз, у ком, уз ознаку молто транкило (*molto tranquillo*), долази до тренутног смирења музичког тока. Ипак, уз велику развојност остварену значајним радом са мотивом „с5” и праћену динамичким климаксом, узлазним мелодијским покретом у виолинама, као и постепеним убрзавањем, припрема се поновни наступ борбеног, маршевског скерца у фортисимо динамици. По завршетку репризног скерца се јавља кода (тактови 341–388) која почиње у Де-дуру, али се на крају ипак враћа у почетни молски тонски род. Заснована је на мотиву из трија, јер је композитор желео да на самом крају још једном подсети на лепоту фолклорног призвука који доноси мотив „с”. У коди се такође могу уочити велика развојност и екстензија реченичне структуре, баш као и у одсецима малих песама унутар скерца. Оне су остварене комплексним радом са мотивом, који је подржан фортисимо динамиком у тути оркестру. Затим долази до динамичког антиклимакса и постепене редукције извођачког састава, да би завршне акорде извео цео оркестар у фортисимо динамици, чиме се врхунац развојности достиже на самом крају става.

Развојност трећег става је у његовим саставним деловима – скерцу и трију – остварена на различитим нивоима. У скерцу је, унутар одсека малих песама, реализована значајним радом и развојем мотива и богатијим тоналним планом, док се у трију огледа кроз макроформу, то јест, кроз одабир формалног типа теме са варијацијама, као и исијавање велике развијене песме. Ипак, развојност се може посматрати и кроз целокупан музички ток трећег става, чији делови формирају велику троделну песму (АВА1) са комплексном кодом.

## Четврти став

„Финални став *Allegro con brio* задржава снагу и импулс скерца, а скоро је цео изграђен на ритмичкој фигури која подсећа на марш и скоро непрестано се понавља”.<sup>6</sup> Цео став је конципиран као сонатни облик. У њему се развојност може увидети скоро у свим сегментима музичког тока. Највећа развојност се запажа у развојном пољу (тактови 241–412) које се састоји од три дела. Први део (тактови 241–326) је необично комплексан. Из тог разлога је издељен на три одсека, који су базирани на варијантама маршевског мотива „а”, преузетог из увода. Развојност првог одсека (тактови 241–274) се постиже пасажним кретањем у деоницама високих, дрвених дувача и виолина, које се смењује са мотивом „а4” у парту дубоких гудача. Ово доводи до стварања тензије која је подржана фортисимо динамиком. С обзиром на непрестану смену ова два обрасца, први одсек је фрагментарно изграђен и тонално нестабилан. Почиње у е-молу, а затим преко ес-мола стиже до а-мола. Значајнији рад са мотивом „а5” и развојност постигнути су у другом одсеку (тактови 275–306). Овај одсек је формиран од четири скоро идентична осмотактна сегмента који се понављају један за другим, градећи фрагмент. Сваки од ових сегмената је састављен од два обрасца. У првом обрасцу мотив „а5” је аугментиран и у фортисимо динамици га тријумфално изводе лимени дувачи (трубе и тромбони). У другом сегменту се мења оркестарска слика. Мотив „а5” (без аугментације) је додељен дрвеним дувачима, док друге виолине и виоле имају триолску остинатну фигуру са снажним акцентима. Овај други одсек се може означити као врхунац првог дела развојног поља, иако се у целини одвија у а-молу и, самим тим, није тонално нестабилан. Трећи одсек (тактови 307–326) нема толики степен развојности који је карактерисао претходна два одсека и има улогу прелаза и тоналне припреме другог дела развојног поља. Фрагментарне је структуре и заснован на мотиву „аб”, док у тоналном погледу почиње у а-молу и убрзо модулира у Ас-дур.

Средишњи део развојног поља (тактови 327–350) долази као право освежење и предах од претходно нагомилане тензије у музичком току. У овом делу је развојност остварена експлоатацијом мотива „b1”, преузетог из друге теме. Део је конципиран као реченица, са истим лирским карактером и чак истом оркестрацијом као и прва реченица из друге теме. Стиче се утисак да композитор у другом делу развојног поља није желео да одступи од карактеристика друге теме, сем што је променио тонални центар и то представља довољну разлику. Трећи део развојног поља (тактови 351–412), баш као и први, прилично је развијен, због чега је подељен на два одсека. Развојност првог одсека (тактови 351–378) је на сличан начин реализована као у првом одсеку првог дела развојног поља, кроз смену два различита сегмента. У првом сегменту се излаже мотив „а7” у деоницама тромбона и гудача (без виолина) у фортисимо динамици, а хармонски је подржан у деоницама осталих инструмената. Други сегмент образују акцентована, пасажна кретања у гудачком корпусу, у форте динамици, као и дуги, лежећи акорди у деоницама обоа, кларинета, фагота и хорни. На тај начин се враћа тензија која је била достигнута у првом делу развојног поља. Затим се развојност даље остварује спровођењем тог мотива кроз гудачке инструменте у пијано динамици, да би га на крају одсека преузела виолончела и контрабаси. Овај одсек је фрагментарне структуре, а почиње у достигнутом Ас-дуру, па преко А-дура долази до основног де-мола. Други одсек трећег дела (тактови 379–412) је, као и претходни, фрагментарне структуре, а базиран је на мотиву „а8”. У овом одсеку је развојност остварена

<sup>6</sup> Robert Simpson, *The Symphony, Volume One: Haydn to Dvořák*, 359–360.

излагањем тријумфалног, аугментираног мотива у фортисимо динамици, у деоницама лимених дувача, а остатак оркестра формира пратећи слој. Постепено долази до редукције оркестра само на гудачке инструменте, а мотив бива поверен само првим виолинама. Ово је подржано динамичким антиклимаксом, који од полазног, тријумфалног фортисима постепено опада све до пијана, како би припремио наступ прве теме у репризи у пијанисимо динамици.

Развојност у овом ставу није заобишла ни главне теме, као ни делове који се налазе између њих. Прва тема (тактови 25–106) је периодичне структуре, изграђена на варираном мотиву „а” који је преузет из увода. У обе реченице периода се уочава велика екстензија структуре које су реализоване разноврсним оркестарским комбинацијама. Тема почиње јасним, четвртинским пулсирањем у пијанисиму, у дубоким гудачима, а недуго затим се мотив „а1” јавља у деоницама фагота и виола. Приликом излагања мотива, тој уједначеној, пулсирајућој пратњи се прикључују кларинет и тимпани. У тренутку када композитор почиње са радом и развојем мотива, долази до обogaћења извођачког ансамбла. Мотив се излаже у средњем регистру виола и фагота, а затим се његов даљи развој спроводи у средњем и високом регистру у флаутама, обоама и виолинама. Иако се очекује да прва тема буде тонално стабилна, овде се развојност реализује и на тоналном плану. Прва реченица периода започиње у основном де-молу, затим модулира у паралелни Еф-дур (уз кратко захватање а-мола) и каденцира у Бе-дуру. Друга реченица је у том смислу стабилнија, почиње у Еф-дуру, а завршава отворено на доминанти основног де-мола. Друга реченица доноси нешто другачију оркестарску слику. Мотив „а2” је поверен обоама, кларинетима и првим виолинама. У репризи је прва тема (тактови 412–494) незнатно измењена, и то у другој реченици. Она је нешто краћа и уместо у основном де-молу, каденцира у медијантном ха-молу. Друга тема (тактови 157–241) наступа у истоименом Де-дуру. Тема је изразито лирска, уз спорији темпо, ознаку долче (*dolce*) и преовладавање пијано динамике, чиме композитор показује своју нежну страну. Конципирана је као низ од две сразмерно дуге реченице које садрже велику развојност. Прва реченица је поверена само гудачком корпусу. Мелодијска линија, која доноси развој новог мотива „b”, излаже се у деоници првих виолина, док остали гудачи (без контрабаса) формирају акордску пратњу (пример 6).

У другој реченици се постиже пасторалан призив, јер поред виолина, водећу мелодију излажу још и флауте и обое. Друга тема (тактови 560–604) у репризи је скраћена, будући да преузима само другу реченицу из теме у експозицији, која је изложена у Де-дуру. Ово је још један изузетак који Дворжак прави, излажући другу тему и у експозицији и у репризи у истом тоналитету. Међутим, у брзом темпу, без успорења и у фортисимо динамици, ова тема губи свој првобитни лирски карактер и доноси свечано, победничко расположење. Баш као у првој теми, и у другој доминира развојност и екстензија реченичних структура. Између тема се јавља мост који је необично развијен како у експозицији, тако и у репризи. У експозицији (тактови 107–156) се мост састоји од чак два одсека фрагментарне структуре. Развојност првог одсека (тактови 107–134) је реализована излагањем и радом са мотивом „а3” у тути оркестру, у фортисимо динамици, а та тензија је потцртана модулационим током који из де-мола, преко Цис-дура, води у Ас-дур, тоналитет којим завршава овај одсек. У другом одсеку моста (тактови 145–156) долази до промене фактурне слике која утиче на развојност музичког тока. Дрвеним дувачима (без флаута) и хорнама су поверени одсечни, стакато акорди уједначеног ритма, у пијано динамици. За

**Пример 6:** А. Дворжак, Четврта симфонија, четврти став, т. 157–166 (почетак друге теме).

**Poco meno mosso**  
*molto espressivo*

то време се развој мотива „a1”, преузетог из прве теме, одвија у деоницама виолончела и контрабаса, у дубоком регистру. Цео други одсек је у де-молу, а на самом крају се у гудачком корпусу, уз разлагање доминантног нонакорда, припрема наступ друге теме. Иако не садржи два одсека као у експозицији, мост у репризи (тактови 494–559) представља развијену фрагментарну структуру и квантитативно веома дуг сегмент музичког тока, заснован на мотиву „a9”. У њему је развојност подржана интересантним тоналним планом, који укључује тоналитетско кретање по узлазним и силазним терцама (ха-мол – Де-дур – Еф-дур – еф-мол – Де-дур).

На завршетку четвртог става стоји опсежна кода (тактови 604–690), састављена од два одсека фрагментарне структуре. Развојност на почетку првог одсека коде (тактови 604–649) је остварена паралелним излагањем мотива увода и прве теме („a10”) и мотива друге теме („b2”) у Де-дуру (пример 7). Мотив „a10” је поверен флаутама и првим виолинама, док се аугментиран вид тог мотива јавља у деоницама лимених дувача; мотив „b2” се излаже у дубоком регистру у фаготима, виолончелима и контрабасима. У другом одсеку (тактови 650–690) се потенцира одржавање развојности и тензије до самог краја става, кроз стално понављање мотива „a11” у фортисимо динамици и подршку целог оркестра.

Четврти став, а самим тим и цела симфонија, завршава тријумфално у Де-дуру. Развојност се огледа и кроз експлоатацију мотива „a” из увода. Сегменти музичког тока који су изграђени на лирском мотиву „b” (друга тема у експозицији и репризи и средишњи део развојног поља) су тонално стабилни. Насупрот томе, сви остали сегменти музичког тока су изграђени на варијантама одсечног, маршевског мотива „a” са почетка става и подржани развијеним тоналним планом (изузев коде, која је цела у Де-дуру). Долази се до закључка да је готово цео финални став базиран на једном мотиву, изузев лирске друге теме и средишњег дела развојног поља.

У последњем ставу се развојност може посматрати како кроз појединачне делове, тако и кроз целокупан музички ток, почев од комплексности и екстензије структура делова, преко тематског и тоналног плана, па све до сложености поља, нарочито развојног, чији први и трећи део садрже више одсека.

Кроз анализу свих ставова Четврте симфоније Антоњина Дворжака долази се до закључка да је развојност заступљена у изузетно великој мери, почев од велике развојности



**Пример 7:** А. Дворжак, Четврта симфонија, четврти став, т. 604–611 (паралелно излагање мотива „a10” /прве флауте и прве виолине/ и „b2” /фаготи, виолончела и контрабаси/).

структурних сегмената унутар ставова, што се нарочито види у одсецима мале дводелне песме у скерцу трећег става, као и у првој и другој теми финалног става, па све до макроформе сваког става понаособ. У првом ставу је развојност најексплицитнија, превасходно због неуобичајене појаве три развојна поља, која имају улогу развоја већ познатог или неког новог материјала. На тај начин је у музичком току првог става реализована значајна екстензија форме. У другом ставу и трију трећег става развојност је постигнута одабиром формалног типа теме са варијацијама, као и исијавањем другог формалног типа из форме варијација. Оркестрација је од кључног значаја за постизање развојности. У музичком току финалног става развојност је заступљена готово од самог почетка: од главних тема, преко комплексног моста и развојног поља, до сложене коде у којој се врши финализација како последњег става, тако и целе симфоније. Тонални план подржава развојност, што се

нарочито види у главним темама првог става, у скерцу трећег става и првој теми четвртог става, али и у свим развојним пољима за која је карактеристична тонална нестабилност.

Коначно, може се закључити да развојност, иако је у сваком ставу реализована на одређени начин, у спољашњим ставовима (првом и четвртом) представља доминантни чинилац изградње музичког тока. То додатно поткрепљује чињеницу да је у овом симфонијском циклусу реализована егзоцентрична концепција музичког тока.

## Литература

- Batterworth, Neil, *The Illustrated Lives of the Great Composers – Dvořák* (London: Omnibus Press, 1984).
- Layton, Robert, *Dvořák Symphonies and Concertos* (London: British Broadcasting Corporation, 1978).
- Simpson, Robert, *The Symphony, Volume One: Haydn to Dvořák* (London: Penguin Books, 1966).
- Stojanović-Novičić, Dragana, *Antonjin Dvoržak* (Beograd: Muzička omladina Srbije, 2004).
- Taruskin, Richard, *The Oxford History of Western Music, Volume 3: The Nineteenth Century* (New York: Oxford University Press, 2005).
- Нepokoski, James, and Darcy, Warren, *Elements of Sonata Theory* (New York: Oxford University Press, 2006).
- Hořejš, Antonin, *Antonin Dvořák: Sein Leben und Werk in Bildern* (Prag: Artia, 1955).
- Cooke, Deryck, Becker, Heinz, Clapham, John, and Sams, Eric, *The New Grove: Late Romantic Masters – Bruckner, Brahms, Dvořák, Wolf* (London: Macmillan Press, 1985).





Јелена Максимовић

## Дисперзивно дејство мотивског језгра *еф-ас-еф* у Трећој симфонији Јоханеса Брамса

**Сажетак:** Композициони поступци немачког романтичара Јоханеса Брамса поткрепљени су скривеним значењем, симболиком и метафором, директно повезаним са његовим личним осећањима. Мотив, као Брамсов „амблем”, представљен је помоћу три тона *еф*, *ас* и *еф*, чије значење подразумева мото *frei aber froh* (слободан али срећан). Дисперзивност као обликотворни елемент Треће симфоније у Еф-дуру (оп. 90) је условила тежњу рада ка лоцирању мотива, проналажењу његовог дубинског значења и начина излагања. Мотивске, тематске и тоналне релације условљене су овим језгром симфоније. Брамсов „амблем” је обликотворан у сваком сегменту симфоније и уткан у целокупан ток дела. Овај, својеврсни ауторов печат се може истовремено посматрати као лајтмотив његовог живота и уметности.

**Кључне речи:** Јоханес Брамс, Трећа симфонија, дисперзивност мотива, *frei aber froh*.

Процес настанка Треће симфоније Јоханеса Брамса (Johannes Brahms, 1833–1897) већује се за 1882. и 1883. годину, када је у Визбадену композитор завршио рад на њој. Дело је премијерно извела Бечка филхармонија под диригентском палицом Ханса Рихтера (Hans Richter, 1843–1916). Композициони поступци немачког романтичара поткрепљени су скривеним значењем, симболиком и метафором, директно повезаним са његовим личним осећањима. Сврха овог рада је разоткривање и разумевање тих „тајни” које су представљене најмањом изразитом мелодијско-ритмичком јединицом – иницијалним мотивом. Његова дисперзивност је кључна за ово дело. Тежња рада је усмерена ка лоцирању мотива и проналажењу његовог дубинског значења и начина на који учествује у обликовању музичког тока. Касније, фокус ће бити на проналажењу порекла идеје о дисперзији мотива као принципа компоновања, као и на релацији Брамсове Треће симфоније са делима других композитора.

### Мотив *еф-ас-еф* у оквиру ставова Треће симфоније

Мотив, као ауторов „амблем”, представљен је помоћу три тона – *еф*, *ас* и *еф* – чије значење подразумева мото *frei aber froh*<sup>1</sup> (у преводу са немачког: *слободан али срећан*), с тим што је средишња реч молски обојена, снижавањем тона *а* у *ас*. Тај амблем, односно мотив, може се истовремено посматрати као атомско језгро, нуклеус или конзистент, па ће се сви ови термини равноправно користити у току рада.

Посматрајући *еф-ас-еф* као језгро дела, закључује се да оно не представља само сигнал почетка првог става, већ да има улогу мотива који својим присуством гради свеукупни ток како иницијалног сегмента, тако и оних који следе. У оквиру првог става, који је у сонатном облику, нуклеус *еф-ас-еф* има двоструко дејство у првој теми. Он истовремено

\* 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.

<sup>1</sup> Упор. John Horton, *Brahms Orchestral Music* (London: British Broadcasting Corporation, 1978), 50.

има уводни ефекат (тактови 1–3), док је, пред крај реченице, резултат закључни. Сигнал почетка са својим другим наступом не подразумева отварање могућности за појаву друге реченице, односно периода. Насупрот очекивањима, он је у улози сигнала краја, са непосредним, диминуираним наступом пре каденцирајућег процеса (тактови 9–10).

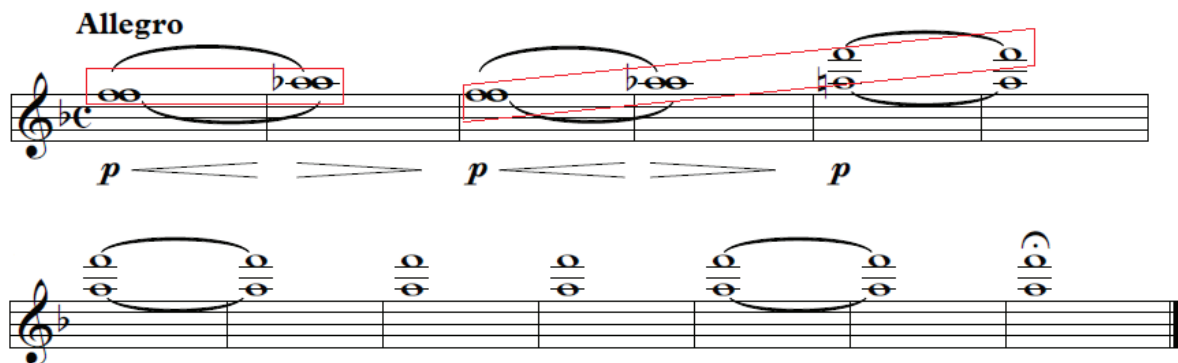
Мотивски нуклеус композиције карактерише и појаву моста (тактови 21–23), у којем има улогу завршнице прве реченице сегмента, и поред тога што мост има свој сопствени, особени мотив. Ауторов „амблем” појављује се на истоветним местима у репризи, као и у коди. Стремљење музичког тока према „амблему” *ef-ac-ef* (такт 218) је реализовано у циљу обезбеђивања кохерентности става. Релевантност поменутог симбола је приметна и на пољу целокупног дела. Наиме, ауторов „потпис” се налази и у последњим тактовима четвртог става – аналогним са почетком и завршетком првог става – овог пута уз примену специфичне аугментације (пример 1).

**Пример 1:** Јоханес Брамс, Трећа симфонија, сигнал почетка и краја композиције.

а) Први став, тактови\* 1–3 (флауте).



б) Четврти став, т. 297–309 (флауте).



Тако је конвергенција спољашњих ставова, односно стубова композиције, извршена путем истицања основне мотивске идеје на местима која се слушно најбоље опажају (почетак и крај). Резултат узајамног приближавања ставова је тематско јединство симфоније.

Мотивска база композиције се не може уочити у њеном изворном облику на преосталим местима тематских јединица првог става (у другој теми, завршној групи, развојном пољу и тако даље), нити у оквиру преосталих ставова симфоније. Ипак, присуство модификованог вида овог мотива је утицало на изградњу њихових тематских материјала, а да би се у овој Брамсовој симфонији уочиле релације између основног и измењеног облика мотива потребно је применити анализу теоретичара Рудолфа Ретија (Rudolph Reti).<sup>2</sup>

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

<sup>2</sup> Сви аналитички поступци и закључци Рудолфа Ретија преузети су из: Nicholas Cook, *A Guide to Musical Analysis* (London: W. W. Norton, 1992).

## Мотивске релације са аспекта аналитичког модела Рудолфа Ретија

Симбол *еф-ас-еф* се редовно јавља у музичком току, градећи јасан криптограм. Разложен непотпун тонични акорд, случајно или не, постаје тематски репрезент симфоније, коме је Брамс био веома наклоњен.<sup>3</sup> Свакако је да се композитори с времена на време служе оваквом концепцијом мотива, али експресивност, улога, заступљеност и релевантност такве концепције у извесном смислу могу постати упитни.

Претпоставке аустријског теоретичара, композитора и музичког педагога тежиле су ка томе да скривени модели, мотивска понављања и трансформације, играју пресудну улогу у музици. Занемарујући хармонску организацију и концентришући се на тематске моделе, Рети сматра да нешто што је именовано мотивом не означава изглед, већ преузима одређену улогу у комаду. То обезбеђује одређени степен мотивске хомогености у делу, а уједно је и полазна тачка анализе. На трагу Ретијевог уверења да су не само теме, него и различити ставови, сачињени од истог мотива или скупа мотива, следећи сегмент рада приказаће њихове специфичне везе.

Прва тема, обе тематске јединице друге теме (*B1* и *B2*) и завршна група подразумевају акордско разлагање тонике навише или наниже у Еф-дуру, односно А-дуру. Материјал завршне групе доноси претежно лествични покрет навише и наниже који обухвата и акордске тонове тонике. Са појавом молске тонике ствара се аналогија са базичним мотивом, који представља игру светлости и таме, што је случај и са сегментом *B2*. Иначе, ово хармонско осциловање јесте манир Брамсових композиција из позног периода стваралаштва.<sup>4</sup> Та недоумица, неконкретизованост тонског рода у начину рада представља сукоб скривених релација, које прате симфонију како на самом почетку дела, тако и до самог краја. Џон Хортон (John Horton) их сматра делом музичких, али и реалних контрадикција; психолошки проблеми, односно дисонанце унутар нашег доба налазе се како у уметности, тако и у личном искуству.<sup>5</sup>

Ипак, у мосту је изостављен терцни покрет, али се поново инсистира на тоници, кроз понављање тона *еф* (пример 2). Сваки поступак је у директној вези са Брамсовим вербалним „потписом”. Он задире све дубље у фактуру дела, где ниједна мотивска релација није случајна.

Поред поменутог мотива у завршној групи, у деоницама гудача се истовремено јавља нов тематски материјал, контрастан и довољно изразит. Неколико тактова касније следи мотив уводног дела развојног поља, који је, заправо, благо преобликован, ретроградни вид претходног мотива (пример 3).

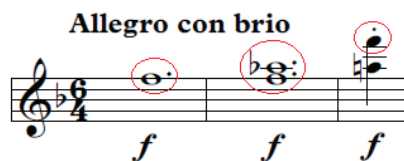
<sup>3</sup> Упор. Peter Latham, *Brahms* (London: J. M. Dent & Sons, 1951), 101.

<sup>4</sup> John Horton, *Brahms Orchestral Music*, 18.

<sup>5</sup> Исто.

**Пример 2:** Ј. Брамс, Трећа симфонија, први став, тематске релације и мотивска веза са језгром симфоније.<sup>6</sup>

Основни мотив, т. 1–3 (флауте)



Прва тема, т. 3–4 (виолине)



Мост, т. 15 (флауте)



Тема А1, т. 36–37 (кларинет ин А)



Тема В2, т. 49–50 (обое)



Завршна група, т. 64–65 (флауте)



Легенда:

- - тонови нуклеуса
- - тонови тоничног трозвука
- (blue line) - смер разлагања

**Пример 3:** Ј. Брамс, Трећа симфонија, први став, т. 64 и т. 71 (гудачки корпус), веза завршне групе експозиције и уводног дела развојног поља.

<sup>6</sup> Легенда симбола дата у овом примеру важи и за већину наредних нотних примера (3, 4, 5, 6, 7а и 8).

Акордска концепција мотива није изостала ни у преостала два дела развојног поља (пример 4). Са тоналним центрима у цис-молу и Ес-дуру, тематски материјали аналогни су мотивима главних тематских актера, односно првој и другој теми. Такт 77 обележен је као почетак првог одсека централног дела, чија мотивска линија успоставља везу са сегментом В1. Трећи одсек анализираниог дела истоветан је са другом тематском јединицом друге теме, док завршни део подразумева понављање садржине са почетка става, односно рекапитулацију прве теме у новом тоналном окружењу.

**Пример 4:** Ј. Брамс, Трећа симфонија, први став, акордска концепција мотива у развојном делу, преузета из прве и друге теме.

а)

Тема В1, т. 36–37 (кларинети ин А).



Први одсек централног поља, т. 77–79 (фаготи).

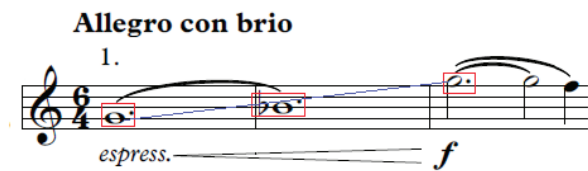


б)

Тема В2, т. 49–50 (обое).



Трећи одсек централног поља, т. 101–103 (хорне ин Це).

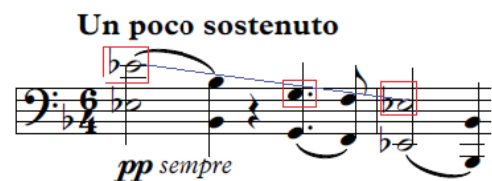


в)

Прва тема, т. 1–3 (прве виолине).



Завршни одсек, т. 112–113 (фаготи).



Ако се ћелије, то јест мотиви могу сматрати градивним елементима дела, онда су теме његове веће целине. Теме само стварају привиђење различитости, јер је то један од предуслова класичног стила, док, заправо, у потпуности „припадају” једна другој, односно поседују много више сличности.<sup>7</sup> На тај начин, тематски материјали, иако изгледају и звуче контрастно, добијају заједничку основу, што их доводи у уску међусобну и везу са језгром симфоније.

Прокламација симбола еф-ас-еф се није зауставила само на тематским јединицама става. Његова дисперзивност допире и до тоналног плана: прва тема је тонално позиционирана у Еф-дуру, друга тема наступа у А-дуру, док реприза подразумева помирење тема на тоналној основи у полазном тоналитету.

Из свега наведеног се може закључити да фисија симфонијског језгра укључује не само тематски план, него и тонално ткиво целокупног првог става. „Размножавање” атома је

<sup>7</sup> Постоји устаљена тврдња да Брамс важи за највећег класичара међу свим композиторима романтизма.

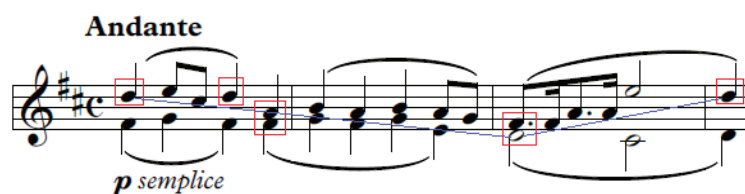
најзаступљеније управо у поменутом анализираном сегменту композиције, првом ставу, што укључује вишеструко заокруживање (пример пружа завршна група, а потом рекапитулација у оквиру коде) и подсећање на само језгро, како у његовом изворном, тако и у модификованом виду.

Рети је преферирао термин тематска, уместо мотивска анализа, у циљу наглашавања њеног значаја на ширем плану форме. Веровао је да су технике тематске трансформације биле усвојене довољно свесно од стране класичних композитора који су своја дела планирали до најзрађенијих детаља. У том смислу, организација тока одговара „архитектонском планирању”<sup>8</sup> – трећем нивоу хијерархије коју је Рети осмислио (први је мотивска, а други поменута тематска анализа). То је метод обликовања мотива и тема од почетка дела који – како дело напредује и уз помоћ одговарајуће адаптације мотива и њиховог коначног довођења до разрешења – резултира типом заплета под именом „архитектонска фабула”.<sup>9</sup> Тако, Рети ову процедуру посматра као психолошки, композициони процес: почетни мотив дела не само да има доминантну улогу у целокупном току, обезбеђујући његову хомогеност, него и иницира методу коју финална тема окончава, а што показује управо употребљен образац у Брамсовој Трећој симфонији.

Иако у мањој мери, разбијање атома се не завршава у почетном ставу, већ продире и до свих тематских јединица преостала три става. Изнова се уочавају разлагања тоничних акорада из главних тематских представника лаганог става. Це-дур и његова паралела су тонална потка сегмента, где се органска супстанца симфоније манифестује на начин представљен у примеру 5.

Прва тема другог става подразумева разлагање акорда тонике, испрва наниже, а потом у супротном смеру, аналогно тоничном разлагању језгра симфоније. У другој тематској јединици је изостављена квинта акорда, те се осцилује између основног тона и терце тонике а-мола. Параметри овог мотива у довољној мери обезбеђују кохерентност са првом темом, која води назад до основне замисли *ef-ac-ef* и приказује његову дисперзивност.

**Пример 5:** Ј. Брамс, Трећа симфонија, други став, излагање мотива у оквиру тоничног трозвука.  
а) Прва тема, т. 3–4 (кларинет ин Бе).



б) Друга тема, т. 41–44 (кларинети ин Бе и фаготи).



<sup>8</sup> Nicholas Cook, *A Guide to Musical Analysis*, 106.

<sup>9</sup> Исто.



Без обзира на то што симбол *еф-ас-еф* не захвата мотиве осталих сегмената сонатног облика, његов учинак остварен у главним тематским представницима става, односно у првој и другој теми, обезбеђује довољан ниво његове распрострањености.

У оквиру трећег става са схематским приказом *АВА* + *Кода*, адаптирано језгро излаже се искључиво у иницијалном, односно у финалном делу. Тоналну подлогу одсекâ *a* и *b* чини *це-мол* са мотивским моделима приказаним у наредном примеру (пример 6).

**Пример 6:** Ј. Брамс, Трећа симфонија, трећи став, излагање мотива у оквиру тоничног трозвука и осцилација између терце и квинте тонике *це-мола*.

а) Одсек *a*, део *A*, т. 1–2 (виолончела).



б) Одсек *b*, део *A*, т. 23–25 (виолончела).



Насупрот комплетном тоничном трозвуку у одсеку *a*, у другом одсеку се наилази на осциловање терце и квинте првог ступња, у ком је тонски род поново доведен у питање. У случају да се основни тон тонике појавио у наредном такту (такт 26), одсек *b* би представљао рачје кретање иницијалног одсека. Иако та појава није узета у обзир, представљени тематски сегменти се могу посматрати као својеврсна конотација језгра симфоније. Повезаност тематског језгра симфоније са мотивима из дела *A*, поткрепљена је, осим појавом разложеног комплетног акорда, и осцилацијом терце *молског* трозвука, што је једна од најважнијих карактеристика мотива *еф-ас-еф*.

Даља дисперзивност се уочава у финалном ставу композиције. „Распршивање” основне материје досеже до сваког сегмента унутар четвртог става, као што је био случај и са првим ставом. На тај начин, поменута конвергенција спољашњих ставова није остварена само посредством постојања језгра на кључним местима унутар тих ставова, него и појачаним присуством самог атома у његовим измењеним видовима на местима тематских јединица финала. Последњи став, поред тога што је по наведеним параметрима сличан првом ставу, сличан је и унутрашњим ставовима. Успостављена веза са нечим што представља бит, срж дела резултира уском релацијом тематских јединица последњег са првим и другим ставом.

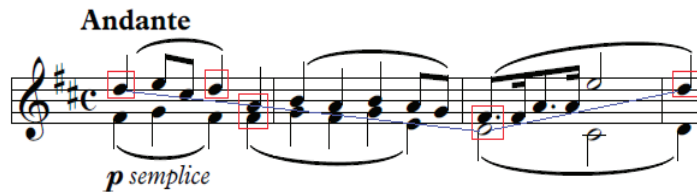
Пример 7 приказује тонику *еф-мола* у првој теми четвртог става, односно тонику *Це-дура* у првој теми другог става, везу првих тематских јединица финала и другог става на растојању: до основног тона прве теме четвртог става долази се лествичним кретањем наниже, док је у другом случају, код прве теме другог става, покрет двостран. Постојање језгра симфоније поново се огледа кроз акордска разлагања мотива у оквиру поменутих ставова.

**Пример 7:** Ј. Брамс, Трећа симфонија, веза прве теме четвртог става и прве теме другог става.

а) Прва тема четвртог става (фаготи, т. 1–3).



б) Прва тема другог става (кларинети ин Бе, т. 1–3).



Тематске јединице у примеру 8 конципиране су као ритмички пулс и у улози су мотива два моста почетног и финалног става, као и дела А2. Инсистирање на основном тону тонике једна је од главних одлика мотива *ef-ac-ef* која се испрва јавља у мосту иницијалног става, а затим и на поменутих местима финала, што обезбеђује дисперзивност овог мотива на пољу експозиције завршног става. Истовремено, релације са претходном концепцијом модела су уочљиве и у сегментима друге теме, као и завршне групе (са непотпуним тоничним акордом који не слаби спону са језгром дела и у ком је, заправо, изостављена квинта Еф-дура, пример 9).

**Пример 8:** Ј. Брамс, Трећа симфонија, веза између теме А2 у четвртог ставу, моста четвртог става и моста првог става.

а) Тема А2 у четвртог ставу (дувачки корпус, т. 18–22).

**Пример 8, наставак**

δ) Мост четвртог става (обоа, т. 30).



в) Мост првог става (флаута, т. 15).



**Пример 9:** Ј. Брамс, Трећа симфонија, четврти став, принцип акордског разлагања у мотиву и веза са језгром симфоније.

а) Тема В1, т. 52 (виолончела).



δ) Тема В2, т. 70 (прве и друге виолине).



в) Завршна група, т. 87 (флауте).



Развојно поље служи се представљеним мотивима примарних тематских јединица (прве и друге теме) у незнатно преобликованим верзијама. У непотпуној репризи апстрахована прва тема испрва се надомешћује завршном групом, а још већу афирмацију добија у предстојећој коди. „Помирење” међу темама није изостављено, а истовремено је овом рекапитулацијом мотивског модела остварено тематско јединство става. Релевантност овог подсећања на тему огледа се у музичком току који следи после њеног излагања. Све интенције ка језгру дела које су се до сада јавиле усмерене су ка самом циљу. Наступ ауторовог „амблема” еф-ас-еф представља фузију свих дотадашњих модела, међусобно уско повезаних. Дотадашња тематска експанзија, карактеристична за музику позног деветнаестог века, постаје тематско уједињење. Имајући у виду да се у почетним тактовима првог става „поставља питање” на које последњи тактови финала – идентичног изгледа као и почетни тактови, али уклопљени у други контекст – „дају одговор”, долази се до закључка да крај представља идентитет дела и суштину почетка.

Насупрот Ретију, за композитора симфоније тематски план неодвојив је од тоналног, те је симбол еф-ас-еф директно преликано на тоналну базу, не само почетног, већ и наредна

три става. Посматрајући тематске ослонце, односно прву и другу тему сонатних облика (у првом, другом и четвртом ставу), као и делове *A* и *B* у трећем ставу, уочавају се следећи тонални центри, приказани у табели 1.

**Табела 1:** Схематски приказ тоналитета и тематских јединица у делу.

Први став		Други став		Трећи став		Четврти став	
I тема	II тема	I тема	II тема	A	B	I тема	II тема
Еф-дур	A-дур	Це-дур	a-мол	це-мол	Ас-дур	еф-мол, (реприза у Коди – Еф-дур)	це-мол

С једне стране, тумачење тоналног плана подразумевало би потпун акорд Еф-дура, односно повезаност првог (прва и друга тема), другог (прва тема) и четвртог става (прва тема), док, с друге стране, изворни вид језгра *еф-ас-еф* спаја први (прва тема), трећи (део *B*) и четврти став (прва тема). Такође, нису занемарљиви ни тонални односи у сукцесивном редоследу: А-дур – Це-дур – а-мол; Це-дур – а-мол – це-мол, и тако даље. Свака релација је у сенци атомског језгра.

Сагледавајући хармонски костур симфоније, закључује се да се дисперзија мотива *еф-ас-еф* захвата у истој мери и тематски план, у смислу мотивских релација тематских представника ставова са језгром, и тонални план, те је њена обликотворна моћ од изузетне важности.

### Порекло дисперзивног дејства мотива и различити стимуланси у симфонији

Принцип компоновања који је употребљен у Брамсовој Трећој симфонији јесте круцијалан, али не и потпуно нов. Идеја „амблема” са ауторовим личним мотом јавља се три деценије раније, 1853. године, када је Брамс, заједно са Шуманом (Robert Schumann 1810–1856) и Дитрихом (Albert Dietrich, 1829–1908), компоновао виолинску сонату посвећену извођачу Јоакиму (Joseph Joachim, 1831–1907). *Frei aber einsam* (*еф-а-е* – „Слободан али усамљен”) је „младалачки” симбол виолинисте, који се попут Брамсовог *еф-ас-еф* редовно појављује у музичком току.<sup>10</sup> Детаљније истраживање показује да се утицаји других стваралаца који су навели Брамса на коришћење овог принципа проналазе и код других композитора из периода романтизма и да потичу од узора свих романтичара, најзначајнијег ствараоца симфонија – Бетовена (Ludwig van Beethoven, 1770–1827), затим, Брамсовог учитеља Едварда Марксена (Eduard Marxsen, 1806–1887) и напослетку од репрезента барокне епохе – Баха (Johann Sebastian Bach, 1685–1750).

„Брамс је мајстор детаља, детаљнији је и прецизнији од било ког другог мајстора”.<sup>11</sup> У све познате начине тематског развијања – хармонско бојење, транспозицију, модулацију, инверзију, аугментацију и диминуцију – Брамс је био добро упућен, обезбеђујући средства

<sup>10</sup> Исто, 101.

<sup>11</sup> J. Lawrence Erb, *Brahms* (London: J. M. Dent and Sons, 1934), 104.

за експресију свог генија.<sup>12</sup> С разлогом је настао појам „модернизовани Бах”<sup>13</sup> везиван за Брамса, који му је веома ласкао и који је са захвалношћу носио. Веза аутора симфоније и барокних композитора подразумева инсистирање на главној мотивској јединици; њена препознатљивост у Баховим делима је примарна и неизоставна, а тим принципом се водио и Брамс у својој Трећој симфонији.

Није занемарљива ни чињеница да је рану обуку Брамс имао код немачког композитора и пијанисте Едварда Марксена.<sup>14</sup> Иако Марксеново стваралаштво није значајније истражено, познато је да је био аутор увертира, песама, камерних и бројних клавирских дела, од којих су најзначајније симфоније, што не представља коинциденцију.

Повезаност са Бетовеном симфоницарем и његовом *Ероиком* води до заједничког става Ханса Рихтера и Јулијуса Калбека (Julius Kalbeck, 1850–1921) према Брамсовој Трећој симфонији. Два дијаметрално супротна оркестарска дела диригент и аналитичар су довели у везу на неуобичајен начин, ословљавајући Брамсову композицију његовом *Ероиком*. Аутор се угледао на два уникатна мајстора, Баха и Бетовена. Снага импресије „амблема” *еф-ас-еф* довела је до тога да се дело посматра као композиторов аутопортрет. Иако можда нема разлога да се вербални мото *frei aber froh* припише композитору, природа и обим функције мотива *еф-ас-еф* свакако показују услове који су га охрабривали на такво размишљање.<sup>15</sup> Мотив прожима целокупни ток композиције, па Калбек посматра својеврсни ауторов печат као лајтмотив његовог живота и уметности, који није само блага асоцијација на Вагнера, већ одраз реализације вагнеријанског елемента у делу.<sup>16</sup> Занимљива је чињеница да је аутор тетралогije *Прсијен Нибелунја* преминуо исте године кад је настала Брамсова Трећа симфонија.

Приликом истицања емоционалне подлоге мота *слободан али срећан*, Калбек упорно реферише на Рајну као симбол непрекидности у Брамсовој симфонији. То се директно рефлектује на паралелу са Шумановом *Пролећном* (1841) и *Рајнском симфонијом* (1850), не само на пољу ритма који аутор позајмљује (проширењем 3/4 метра у 6/4), већ и у мелодици прве теме (упоредити мотивски садржај тема двају Шуманових и Брамсове треће симфоније, дат у примеру 10).<sup>17</sup>

**Пример 10:** Мотивска веза између Треће симфоније Јоханеса Брамса и Прве и Треће симфоније Роберта Шумана.

а) Ј. Брамс, Трећа симфонија, прва тема првог става, т. 1–6 (прве виолине).



<sup>12</sup> Исто, 117.

<sup>13</sup> Исто, 104.

<sup>14</sup> John Horton, *Brahms Orchestral Music*, 8.

<sup>15</sup> Michael Musgrave, *The Music of Brahms* (London – Boston: Routledge & Kegan Paul, 1985), 220.

<sup>16</sup> Упор. Исто, 221.

<sup>17</sup> Исто, 222–223.

## Пример 10, наставак

δ) Роберт Шуман, Трећа симфонија, прва тема првог става, т. 1–6 (флауте).



в) Р. Шуман, Трећа симфонија, први став, т. 451–456 (виоле и виолончела).



Уплив барокне уметности Баха, веома значајан подстицај учитеља Марксена, ослонац на Вагнерову композициону и лајтмотивску технику, мотивске релације са Шумановом Првом и Трећом симфонијом те стимуланс проистекао из Бетовенове Треће симфоније, све је то заједно утицало на Брамса. Након што је написао своју виолинску сонату са ефектом *ef-a-e*, Брамс се одлучио на самосталан корак, подстакнут сличним замислима у делима различитих аутора. Идеја мотивске дисперзије у композицији репродуковала се у виду оркестарског дела са специфичним мотом *ef-ac-ef*, слободан али срећан.

Према теоретичару Мајклу Масгрејву (Michael Musgrave), ово је најкраћа ауторова симфонија, али са највећим присуством његовог геста.<sup>18</sup> Брамсов „амблем” обликован је у сваком сегменту симфоније и уткан у цео музички ток дела. *Frei aber froh*, у оркестарској партитури, приказује аутора првенствено као композитора, али и као човека. Овај мото осликава дух генија. Дисперзивност језгра није позната само аутору и аналитичару, већ је приметна и за слушаоца. „Идиом симфоније константно прогања слушаоца укусом нечег познатог и скреће пажњу на све што би дало дефиницију импресије”.<sup>19</sup> У прилог овој констатацији ишло би и објашњење мотива од стране Берислава Поповића: „...његова улога јесте првенствено да створи – као какав мали генератор, да понесе – као какав носач, енергију која ће се постепено раширити и у целини захватити музички ток као један велики талас, који се шири од једног средишта”.<sup>20</sup> Управо је такав принцип изградње музичког тока и употребљен у Трећој симфонији. Брамс је конзистентно привржен главној замисли, што дисперзија језгра и осликава. За крај, оставићемо речи Волтера Фриша (Walter Frisch) у којима је бриљантно указано како на значај тематских релација, тако и на њихову везу са хармонским релацијама, као главним покретачима овог Брамсовог дела:

<sup>18</sup> Исто, 219.

<sup>19</sup> Peter Latham, *Brahms*, 103.

<sup>20</sup> Berislav Popović, *Muzička forma ili smisao u muzici* (Beograd: Clio – Kulturni centar Beograda, 1998), 104.

Ни у једној другој Брамсовој композицији препознавање материје помоћу тематских и хармонских асоцијација није у толикој мери заступљено као у трећој симфонији. Ауторова непогрешива способност да створи или стимулише ове везе, у музичком смислу ствара ову симфонију, упркос скромним свеукупним димензијама, као једну од највећих експлорација инструменталних форми класично-романтичног доба.<sup>21</sup>

## Литература

- Erb, J. Lawrence, *Brahms* (London: J. M. Dent and Sons, 1934).
- Latham, Peter, *Brahms* (London: J. M. Dent & Sons, 1951).
- Musgrave, Michael, *The Music of Brahms* (London – Boston: Routledge & Kegan Paul, 1985).
- Popović, Berislav, *Muzička forma ili smisao u muzici* (Beograd: Clio – Kulturni centar Beograda, 1998).
- Reti, Rudolph, *The Thematic Process in Music* (New York: Macmillan, 1951).
- Frisch, Walter, *Brahms: The Four Symphonies* (New Haven: Yale University Press, 2003).
- Horton, John, *Brahms Orchestral Music* (London: British Broadcasting Corporation, 1978).
- Cook, Nicholas, *A Guide to Musical Analysis* (London: W. W. Norton, 1992).
- Cooke, Deryck, Becker, Heinz, Clapham, John, and Sams, Eric, *The New Grove: Late Romantic Masters – Bruckner, Brahms, Dvořák, Wolf* (London: Macmillan Press, 1985).

---

<sup>21</sup> Walter Frisch, *Brahms: The Four Symphonies* (New Haven: Yale University Press, 2003), 114.





Јована Дамњановић

## Манифестација комичног патоса у балади *Ојрошѿај (Abschied)* Хуга Волфа на стихове Едуарда Мерибеа\*

**Сажетак:** Циљ овог рада је приказ начина на који је остварена веза између поезије и музике друге традиције романтичарске соло песме, баладе, на примеру баладе *Ојрошѿај (Abschied)* Хуга Волфа, писане на текст Едуарда Мерибеа. Конкретно, у питању је манифестација комичног патоса као специфична тема, с обзиром на то да је реч о комичној балади. Међутим, присутни су и елементи других типова баладе, и то у служби комедије, што је анализирано са разних аспеката и доведено у узрочно-последичну везу са музиком.

**Кључне речи:** Волф, Мерибе, *Abschied*, комична балада, деветнаести век.

Балада као жанр вуче корене још из средњег века, када су постојале две традиције, јужњачка (романска) и северњачка (германска). Важно је поменути их јер се управо из једне од њих развила романтичарска традиција баладе. Наиме, насупрот балади јужњачког порекла која је била везана за плес, северњачку повезујемо са оном каснијом која се јавља у контексту друге традиције романтичарске соло песме. То је балада тесно повезана са легендама и фантастичним причама, за које је карактеристичан додир реалног света са светом натприродног и које дочаравају деловање страних, натприродних, трансценденталних сила на људска бића. Иако се на први поглед наведене карактеристике можда не чине релевантним када је реч о комичној балади, неопходно је навести опште одлике у циљу разумевања њених појединачних типова. Дакле, оно што истиче баладу јесте њена прожетост свим трима књижевним регистрима – епиком, лириком и драмом. Пре свега, иако писана у стиховима, балада има приповедачки тон, па стога закључујемо да се додирује са епским жанром. Ипак, наративни ток баладе остварен је специфично; карактеришу га епизодични призори, скоковита структура, редукција пружених информација која циљно подстиче имагинацију читаоца и сведеност и фокус целе приче на преломни тренутак. Приповедач је често уједно и сведок дешавања па је непосредност целог догађаја на тај начин интензивирана. Имајући у виду неретку појаву дијалога, јасно је присуство драмског модуса који такође доприноси интензитету непосредности збивања. Специфичност комичне баладе проистиче из постојања заједнице природних и натприродних бића које је прожето смешним, подсмешљивим, ироничним или сатиричним карактером, као и елементима пародије. Обраћање публици је једна од кључних општих одлика баладе, а када је у питању комедија, то је остварено кроз разна средства која изазивају хумористичне ефекте.

Музичка балада *Abschied (Ојрошѿај)* настала је крајем деветнаестог века композиторским пером Хуга Волфа (Hugo Wolf, 1860–1903). Но, да бисмо је у потпуности разумели, потребно је прво узети у разматрање истоимену књижевну баладу Едуарда Мерибеа (Eduard Mörike, 1804–1875), насталу 1837. године, а која је, дакле, пола века касније, инспирисала Волфа. Иако замишљена као песма, строфично-стиховна организација њене

\* Рад је реализован под менторством др Милене Медић и асистента Тијане Илишевић, у оквиру наставног предмета Анализа вокалне музике, на четвртој години основних академских студија, академске 2017/2018. године.

форме у извесној мери одударе од лирских очекивања. Наиме, уместо да њен мисаони ток буде организован у више мањих строфа, пре свега катрена, што је уобичајено не само за романтичарске баладе, већ и за лирске песме с обзиром на њихово фолклорно порекло (*Volkballad*, *Volkslied*), овде је, пак, укупно двадесет четири стиха подељено само у две строфичне целине изграђене од римованих куплета. Унутар њих, засебна и различита, а каузално повезана збивања дата су као две епизоде у огледалу. Хипотаксичка организација стихова и песничка техника опкорачења стихова, с једне стране, затим спој епског модуса (приповедање) и драмског (дијалог) те оглашавање протагонисте не као лирског Ја, већ као интрадијегетског наратора, с друге стране, јесу начини на које се у овој балади постиже ефекат „причања приче”. С обзиром на овакву формалну поделу и синтаксичко уређење, Волф артикулише у основи прокомпонован ток своје музике унутар два дела музичке форме, раздвојена короном и разлучена тематским, тоналним, метричким и текстуралним контрастом. Оно што их интегрише јесте иста мотивичка матрица у гласу и клавиру, са силазном спиралом силазих чистих и умањених кварта транспонованих по силазним терцама, која подвлачи идеју наиласка претећег странца.

Већ од самог почетка, осећа се општи казивачки тон и неизвесност човекове судбине. Протагониста говори у првом лицу, приповедајући о посети непознатог господина. У оквиру првог стиха, његов глас је објективан, јер приповеда као да је временски удаљен у односу на само збивање. Иако оно о чему приповеда испрва делује као сасвим обичан догађај из свакодневног живота, то се ипак доводи у питање. Остављајући разлог посете необјашњеним и замраченим, он отвара простор за читаочеву/слушаочеву имагинацију. Ово на први поглед можда не звучи сасвим смислено, јер се претпоставља да је и сам непознати посетилац људско биће. Међутим, чињеница да је он странац, да улази ненајављено, без куцања, и да су његове намере такође непознаница, указује нам на симболичко присуство нечег туђег, због чега појава непознатог господина делује као сила сублимног коју људско биће не може контролисати. Већ у следећем стиху долази до преокретања приповедачке перспективе у драмску, јер управни говор придошлице отпочиње живи дијалог: *Имам час̄и да будем твој рецензент̄!* Посетилац је, дакле, неко ко има част да да критичко мишљење и суд о некоме или нечему. Овај необичан моменат представљања незнанца протагонисти такође на први поглед сугерише нешто натприродно, јер је очигледно да у реалном свету не постоје лични оцењивачи нечијег изгледа, који се појављују ниоткуда, непозвани. Управо тај тренутак када се открива незнанчева улога представља прву преломну тачку наративног тока баладе. Овакав озбиљан исказ, пун очекивања, показује се комичним у контексту даљег тока баладе. Већ у наредним стиховима враћа се наративан тон, када протагониста-приповедач, одржавајући очекивање и неизвесност, говори о радњама посетиоца (подигао је светиљку у руци, дуго зурио у приповедачеву сенку на зиду, приближио се и затим удаљио). Читав приказ алудира на елементе хорор баладе: чињеница да посетилац држи светиљку у руци и да гледа у сенку на зиду ставља нам до знања да се сам догађај одвија ноћу, по мраку, што целом приказу даје мрачну конотацију. Надаље, незнанчево приближавање и удаљавање док посматра сенку на зиду производи напетост тренутка и појачава неизвесност, као и осећај препуштености протагонисте на милост и немилост странца. Овако произведен *unheimlich* ефекат, као референца на нешто страно и далеко, али у исто време блиско и близу, убрзо ће, како ће се показати, бити преокренут и стављен у контекст комичног. Јер, када посетилац поново проговори, долази до комичког обрта, пошто, после дугог процењивања сенке протагонистиног профила

на зиду, он обзнањује своју критичку оцену – да протагониста има огроман нос. Заправо, сама оцена „рецензента” представља сатиричну пародију на тренутак када би у хорор балади или балади о духовима, нека натприродна језива бића открила своје застрашујуће моћи којима обичан смртник не може да се супротстави. Протагониста је на ово остао крајње затечен, као да је странац „погодио у центар”, односно као да се његова моћ крије управо у оштроумности и познавању људске природе. Дакле, није остао равнодушан. Када схвати да заиста, како каже, на лицу има *нос свейских размера*, протагониста напушта своју улогу дистанцираног приповедача и преузима улогу самог карактерног лика, настављајући излагање из крајње личне перспективе, у афекту. Овај тренутак представља другу преломну тачку баладе и уједно завршетак прве епизоде (пример 1).

**Пример 1:** Едуард Мерике, *Abschied*, означене преломне тачке баладе.

Опроштај

Без куцања, увече ме је посетио господин:

„Имам част да будем твој рецензент!” ● 1

Истог часа подигао је светиљку у руци.

Дуго зурећи у моју сенку на зиду.

Приближно се и затим удаљно: „Па, добри мој младићу,

Мораш да видиш једном

Свој нос из профила!

Признај да је огроман.”

Ово? БлагИ Боже, тако је!

Часна реч! Нисам ни помишљао, целог живота, ● 2

Да имам нос светских размера на лицу!

Човек је наставио да говори о свему и свачему,

А части ми, не сећам се ничег више:

Можда је очекивао да му признам.

Конечно је устао; осветлио сам му излаз.

Кад смо стајали на врху степеница,

Дао сам му, врло радо,

Мали ударац

Отпозади, по задњици,

Уз поздрав! Како се дрмнуо, ● 3

Стропоштао и отхрамао!

Никада нисам видео,

Целог свог живота,

Да човек тако брзо силази низ степенице!

Наставак збивања у другој епизоди одвија се испрва кроз смиривање тока, јер интензитет језиве затечености опада. Протагонистино приповедање поново протиче у објективном тону интрадијегетског наратора, када открива, док је посетилац и даље причао, да га више није ни слушао; толико је јак утисак на њега оставило болно сазнање о величини сопственог носа. Сујета људског бића и његова потреба да узврати како би задовољило свој его подстиче тензију у неизвесности и злокобности, услед које протагониста поново оставља лични, афективан печат у свом казивању. Нови обрт дешава се када протагониста, на сличан начин на који је претходно „рецензент” веома озбиљно осветлио сенку његовог носа на зиду, сада осветли излаз и врх степеница, узвраћајући „рецензентовом” нападу на свој его тако што му озбиљно даје *врло радо, мали ударац отпозади, по задњици*. Овај се стропоштава низ степенице, а протагониста слави своју победу, описујући сам чин са великим задовољством. Преокрет, испољен кроз победу људског бића над оним што је страно, показује да непознате силе ипак нису надмоћне и непобедиве и да људско биће ипак није тако немоћно пред њима. Овако сатирично пародирани ефекти хорор баладе и баладе о духовима генеришу смешну и подсмешљиву слику. Овај трећи преломни тренутак баладе доноси кулминацију у виду иронијског обрта у баладном збивању.

Уодношавање епизода на начин да оне граде паралелне структуре, да се као супротности огледају једна у другој, показале се као снажно извориште комичког ефекта. Не само да и једна и друга почињу протагонистиним приповедачким описом радњи незнане придошлице, већ се може уочити разлика у његовом односу према странцу: у првој целини он на њега реферише помоћу речи *iōsiōdin*, а у другој речју *човек* (пример 2). Очигледно је да је, после „рецензентове” процене коју је он схватио као увреду, ниво поштовања према њему опао. У даљем току строфичних целина, осим аналогије која се јавља на лексичком нивоу у виду појаве речи *часџи* (*Ehr*) у другом стиху обе строфе, примећујемо, такође, обртање улога, које се прогресивно развија ка кулминационом тренутку на крају баладе. Упркос заједничкој референци на мрачну атмосферу, разликује се особа која осветљава сцену, односно која доминира ситуацијом. У првој епизоди то је незнани „рецензент” са вербалном изјавом о *ојромном носу*, поражавајућом за протагонисту, а у другој је то протагониста са телесним гестом *малој удараца јо задњици*, опраштајућим за „рецензента”. Антитеза између нараторовог пораза у првој и победе у другој епизоди додатно је подржана његовим сличним реченицама које се односе на ове супротне учинке: *Нисам ни јомишљао, целоја живоја, / Да имам нос светјских размера на лицу!* и *Никада нисам видео, / Целој свој живоја, / Да човек јако брзо силази низ сјејенице*.

Дакле, постигнути комичан ефекат је очигледан, као и антитеза између епизода, остварена на подсмешљив, односно ироничан начин. Уопштено говорећи, комичност је у балади *Abschied* у тој мери изражена да готово можемо рећи да је у њој све комично, почев од самог наслова. Поздравну, опраштајућу реч „збогом”<sup>1</sup> испрва бисмо везали за неки тужан догађај, на чији помен бисмо очекивали неки вид растанка, снажно обојен емоцијама. Ипак, нема ничег ни тужног ни тешког – баш напротив, хумор и иронија одишу овом баладом. Управо катарктички ефекат комичког задовољства (*dilletto comico*) истиче на самом крају баладе смисао наслова „Опроштај”.

**Пример 2:** Е. Мерики, *Abschied*, аналогије између епизода.

Опроштај

Без куцања, увече ме је посетио **господин:**  
 „Имам **част** да будем твој рецензент!”  
 Истог часа **подигао** је светиљку у руци.  
 Дуго зурећи у моју сенку на зиду,  
 Приближио се и затим удаљно: „Па, добри мој младићу,  
 Мораш да видиш једном  
 Свој **нос** из профила!  
 Признај да је **огроман!**”  
 Ово? Благн Боже, тако је!  
 Часна реч! **Нисам ни помишљао, целога живота,**  
**Да имам нос светских размера на лицу!**

**Човек** је наставио да говори о свему и свачему,  
 А **части** ми, не сећам се ничег више:  
 Можда је очекивао да му признам.  
 Коначно је устао: **осветлио** сам му излаз.  
 Кад смо стајали на врху степеница,  
 Дао сам му, врло радо,  
**Мали ударац**  
 Отпозади, по задњици,  
 Уз поздрав! Како се дрмнуо,  
 Стропоштао и отхрамао!  
**Никада нисам видео,**  
**Целог свог живота,**  
**Да човек тако брзо силази низ степенице!**

<sup>1</sup> *Abschied* се са немачког језика преводи речју „опроштај”, али и „збогом”.

С обзиром на то да Мерицеова балада, с једне стране, почиње озлојађеношћу и гневом према особи (од угледа и ауторитета), који теже да се празне у јаком психолошком изливу тако што се особи изолује нека њена суштинска црта и подвргне исмевајућем наглашавању физичког деформитета, а, с друге стране, завршава комичном деградацијом непријатеља уз јак афективан излив, онда се она може схватити у смислу досетке. Према Сигмунду Фројду (Sigmund Freud, 1856–1939), смисао досетке није у изазивању уживања као у шали, већ у испољавању тенденциозности, то јест у „суду који се поиграва”<sup>2</sup> и „спремности да се духовито одговори”<sup>3</sup>

Према речима музиколошкиње Сузан Јуенс (Susan Youens), иако „подтонови и надтонови комедије, њихово порекло и трансформација гнева, нетрпељивости, мржње и пакости нису били нови за књижевност”, оно што издваја Волфов музички хумор као јединствен у односу на друге композиторе јесу „комичка амбивалентност и комплексност”, „комбинација фактора, посебно вишеструко осликаних фигура – Волф није био склон да утемељи општу атмосферу – и префињеност којом елементи мелодијске инвенције, тоналитета, хармоније и вођења гласова и ритма подвлаче текст”<sup>4</sup> Међу специјалне ефекте она наводи мимикрију или ехо између гласа и клавира, екстравагантне скокове из једног регистра у други, мноштво силазних паралелних квартсектакорада, диминуцију, аугментацију, плесне гестове балских дворана, албертински бас, трилерске фигуре, украсе, акценте, ритмичка измештања, умањене терце, кварте или квинте, репетиције, а пре свега позноромантичарске хроматске алтерације. Другим речима, за Волфа су карактеристична преувеличавања, неумерености, екстраваганције и ексцеси у музици, тако да је смех генерисан „гестовима који су шири и дужи”<sup>5</sup> како каже Јуенс.

Волфова балада почиње без клавијског увода, са драматски речитативним гласом који у пијано динамици приповеда о доласку странца-рецензента, излажући мотив силазних кварта са карактеристичном репетицијом тонова (пример 3). Странчево представљање у управном говору (*Имам часи да будем твој рецензент!*), „дискретним” гласом који се брзо успиње ка тону тонике, одвија се уз динамички контрастне маркато акцентоване акорде у деоници клавира, чији украсни предудари одају утисак раштимованости и који довршавају фразу аутентичном каденцом у це-молу (*II6/5-K6/4-D-t*). Следи кратак клавијски интерлудијум у дубоком регистру, у којем је силазна клавијска фигура у шездесетчетворкама усмерена од тона доминанте у форте динамици ка тоничном педалу обележеним сфорцатом. Из педалног тона потом ниче монофона мелодија у клавиру, чије узлазно кретање у синкопираном ритму назад до иницијалног тона терце, *es*, асоцира на суптилно корачање, продужавајући на тај начин утисак злокобности и неизвесности почетне ситуације.

<sup>2</sup> Sigmund Freud, *Dosetka i njen odnos prema nesvesnom*, (prev. Tomislav Bekić) (Novi Sad: Matica srpska, 1979), 9.

<sup>3</sup> Исто, 34.

<sup>4</sup> Susan Youens, *The Vocal Music of Hugo Wolf* (Princeton: Princeton University Press, 1992), 71.

<sup>5</sup> Исто, 90.



Пример 3: Хуго Волф, *Abschied*, тактови\* 1–10.

**Ziemlich lebhaft**

8

*p* Un - an - ge - klopft ein Herr tritt A - bends bei mir ein: „Ich ha - be die Ehr',  
diskret mauschelnd

8

Ihr Re - censent zu sein!“

*schnell* *sehr gehalten*

*sf* *dim.*

Како протагониста наставља приповедање о непознатом посетиоцу, тако се мотив кварта враћа, ритмички вариран, а потом и секвентно развијан. Међутим, са другом преломном тачком баладе, фразирање гласа и клавира открива несагласност у вођењу гласова (тактови 26–31), која подвлачи посетиочево крајње чудно понашање и невероватну рецензију, поново у управном говору. У општем успону (тактови 17–31), полустепенски узмаси сукцесивних кратких клавирских фраза које елаборирају иницијалне кварте, довешће уз дуги крешендо до првог врхунца, у форте динамици. Смењивање два прекомерна квартсектакорда удаљена за полустепен (доминантни *de-īes-de* и субдоминантни *цис-еф-а*) подвлачи тај кључан, кулминациони тренутак „рецензентовог” упитно траженог признања протагонисте да је нос заиста, такорећи, прекомерних размера, производећи комички ефекат (пример 4). Додатну потврду овог хармонског ексcesa даје „рецензентов” глас који се, изговарајући кључну реч *ојроман!* (*Auswuchs!*), тонски придружује сфорцато маркираном прекомерном квартсектакорду на сниженој доминанти који ће се непрестано понављати, све до каденце у паралелном Ес-дуру (тактови 39–40), која открива његово презначење у новом тоналном контексту (*de* као вођица за *es*). Иронија је очигледна у овом изненадном обрту хроматске нестабилности прекомерних квартсектакорада у дијатонску стабилност тонике Ес-дура.

Музика, затим, показује како је од још већег значаја протагонистино запрепашћење када открива сурову истину о свом изгледу: *Да имам нос светских размера на лицу!* (пример 5). Волф тада у овом завршном одсеку првог дела форме, у ас-молу, уводи две одвојене извођачке ознаке: *rotlös*, што значи „помпезно” (раскошно, сјајно), за бомбастичну

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



Пример 4: Х. Волф, *Abschied*, т. 32–40.

(Ziemlich lebhaft)

*f* „Sie ge-ben zu. dass das ein Auswuchs is.“ Das?

Alle-wetter ge-wiss!

*sf sf sf sf*

Пример 5: Х. Волф, *Abschied*, т. 47–56.

pompös

*f* Dass ich so ei-ne Welts-na-se führt' im Ge-sicht!!

*f* Breit *fff*

(lang)

рецитацију гласа, и *breit* у значењу „широко”, за широк лук оштро акцентованих акорада у клавиру, динамички интензивираних до енормних размера. Посебан комички ефекат осликавања саме величине протагонистиног носа и величине пометње која настаје у њему постигнут је када се тон доминанте ас-мола разлаже кроз четири октаве под ознаком чак фортефортисимо. Утростручени доминантни тон *es* остављен је да звучи нехармонизован и неразрешен у трајању од чак три такта, уз додатну пролонгацију короном, све док сам не ишчезне.

Друга епизода почиње мирно (*mässig*), али зловољно и непријатно (*verdrossen*), како упућују извођачке ознаке, с обзиром на то да је протагониста остао затечен својим сазнањем. Од почетка је присутна тензија пошто глас и клавир ступају у метрички сукоб (пример 6). Шеснаестинска фигура са скретницама над тоничним педалом це-мола пулсира као мерени трилер у деоници клавира у такту 6/8 да илуструје „рецензентово” брбљање, док у исто време протагонистин речитативан глас, у претходно већ установљеном такту 2/4, казује о сопственом неслушању „рецензентовог” брбљања, што је у наставку (такт 60) подвучено минимумом клавирске пратње и хроматском модулацијом у ге-мол. Протагонистина изненадна упитаност у стиху *Можда је очекивао да му љризнам!* доводи до комичног преокрета када, после преображаја силазног скока доминантне квинте у до-

**Пример 6:** Х. Волф, *Abschied*, т. 57–68.

Tempo I (*Ziemlich lebhaft*)

*verdrossen*

*pp* Der Mann sprach noch Ver-schied'nes bin und her,

*pp*

*zögernd*

ich weiss, auf meine Ehre, nicht mehr mein-te vielleicht, ich sollt' ihm beich-ten.

*p cresc. sf p*

*belebt*

Zu letzt stand er auf; ich that ihm leuch-ten

*cresc. sf p dim. pp zögernd*

The image displays a musical score for a vocal and piano piece. It is divided into three systems. The first system shows the vocal line starting with the tempo marking 'Tempo I (Ziemlich lebhaft)' and the mood 'verdrossen'. The piano accompaniment features a 6/8 time signature and a 'pp' dynamic. The second system continues the vocal line with the mood 'zögernd' and includes dynamic markings 'p', 'cresc.', 'sf', and 'p'. The third system shows the vocal line with the mood 'belebt' and dynamic markings 'cresc.', 'sf', 'p', 'dim.', and 'pp zögernd'. The lyrics are in German and describe a character's reaction to a situation.

минантни квинтакорд ге-мола, у стакато артикулацији и уз крешендо до сфорцата (такт 63), протагонистин глас усвоји „рецензентов” метар 6/8 (такт 64). Његово оклевајуће размишљање, сугерисано извођачком ознаком *zögernd*, подвучено је такође хармонским током у којем је ге-мол суспендован (тактови 64–69).

После једнотактног предаха у клавиру у живљем темпу, са низом брзих узлазних фигура које „држе” доминанту ге-мола, Волф понавља музику претходног сегмента у суспендованом ге-молу како би подвукао протагонистин исказ да је „рецензент” коначно устао и да му је осветлио излаз (тактови 67–69). Управо овде, у одмеравању две ривалске тенденције (*можда је очекивао да му њризнам./Коначно је усџао*) и то са истом музиком, до пуног изражаја долази смисао досетке – у интеракцији између „суда који се поиграва” и „спремности да се духовито одговори”. Од тог тренутка, уз ознаку „не нагло” (*nicht eilen*) и у пијано динамици, Волф спроводи врсту тематске реверзије музичко-поетског тока. Враћајући у деоницу клавира најпре узлазне полустепенске задржице у унисону и у терцним транспозицијама, са комбинацијом легато и стакато артикулације, и изграђујући од њих две секвентне фразе, Волф тежи да опише кошкање двојице ривала на врху степеница (тактови 70–74). Повратак мотива „раштимованих” стакато септакорада са украсним предударом, у поко ритенуту и крешенду до форте и фортисима (тактови 75–77), има за циљ да илуструје протагонистину велику „част” да зада *мали ударац ошћозади њо задњици* непријатном „рецензенту”. Његово стропоштавање низ степенице и храмање јасно су приказани кроз журне силазне октавне каскаде узлазних полустепенских задржица у клавиру, уз низ крешенда до завршног фортисима и ритенута (пример 7).

**Пример 7:** Х. Волф, *Abschied*, т. 78–82.

Rasch

al-le Ha-gel! ward das ein Ge - rum - pel,  
 ein Ge - por - zel ein Ge - hum - pel!

Драматична озбиљност тренутка прекинута је сасвим неочекиваном променом вокалног идиома, типа мелодије, израза, тоналитета, метра, текстуре и, пре свега, карактера (пример 8). За протагонистину ликујуће чуђење да никада у животу није видео да неко тако брзо силази низ степенице, којим он прославља свој победоносни духовити одговор, Волф бира не само дијатонску једноставност, први и једини пут у композицији, једног дурског тоналитета – Бе-дур, већ у исто време бира валцер, плес вртоглавице, као израз инфантилне радости протагонисте и као *locus* комичког задовољства.

Пример 8: Х. Волф, *Abschied*, т. 83–91.

У широко постављеном клавирском постлудијуму збива се комичко преокретање мола у дур, хроматике у дијатонику, силазних каскада узлазних полустепених задржица у шеснаестинама (за „рецензентово” стрпоштавање низ степенице) у типично валцерске хармонске фигурације са предударом и узласком, такође у шеснаестинама, а изнад свега, преокретање протагонистине вербалне експресије и театричног декламаторног натурализма у кантабилну валцерску мелодију и коначно у катарктички комички смех и плесни гест.

Комична балада *Abschied* показује у којој је мери позноромантичарски тонални вокабулар идеалан за представљање комичног као сатиричног осврта на реалност, у светлу карикирања саме реалности. Но, о идеалности остварења не треба судити, јер би то прешло у субјективне оцене, што није на нама; оставимо ту част неком непознатом рецензенту.

## Литература

Frojd, Sigmund, *Dosetka i njen odnos prema nesvesnom* (prev. Tomislav Bekić) (Novi Sad: Matica srpska, 1979).

Haywood, Jean I., *The Musical Language of Hugo Wolf* (Devon: Arthur H. Stockwell, 1986).

Collins, Jo and Jervis, John, On the Psychology of the Uncanny (1906): Ernst Jentsch, in Collins, Jo, and Jervis, John (eds.), *Uncanny Modernity* (London: Palgrave Macmillan, 2008), 216–228.

Youens, Susan, *The Vocal Music of Hugo Wolf* (Princeton: Princeton University Press, 1992).

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 Деспич, 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: *унушартионална 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 *унушартионалну 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 акордског 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 *Сонајшине* (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 *Огледала* (*Miroirs*, 1904–1905). Ипак, невезано 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 нонакорда 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 2: М. Равел, *Валцер*, т. 319–332.

(Mouvet de Valse viennoise)

The score consists of four systems of music. The first system shows the piano introduction with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the melody and bass line, with a key signature change to one flat. The third system features a more complex harmonic structure with frequent tritone substitutions. The fourth system concludes the passage with a final chord and a key signature change to two sharps.

Chord symbols and other markings include:

- $d: D$ ,  $VII D^7$ ,  $D$ ,  $DVI^7$ ,  $DP^7$
- $DVI^7$ ,  $DS^7$ ,  $DN^7$
- $DVII^7$ ,  $DP^7$ ,  $DIII^7$
- $DVII^7$ ,  $DVI^7$ ,  $VIv$ ,  $t+^6$

низ није самосталан, у вези са чим би требало 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 *Менуета 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 *Олегалла* (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 довољно 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 Хајново име*, т. 38–46.

(Mouvet de Menuet)

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

<> G: DD

T6 III II7 D7 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, *Сонарина*, 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 tonalитета* (Beograd: Univerzitet umetnosti, 1989).  
—, *Harmonija sa harmonskom analizom* (Beograd: Zavod za udžbenike, 2007).  
Peričić, 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.





## Исидора Бован

### Принцип развојности као стратегија креирања позноромантичарске лирике у Клавирском трију опус 120 Габријела Форea\*

**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 Форea, 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 Форea (Gabriel Fauré, 1845–1924) је наручен од стране композиторовог издавача Жака Дуранда (Jacques Durand) као трио за виолину, виолончело и клавир, који је Форea 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.<sup>1</sup> Клавирски трио оп. 120 конципиран је у три става: *Allegro, ma non troppo*, *Andantino* и *Allegro vivo*.

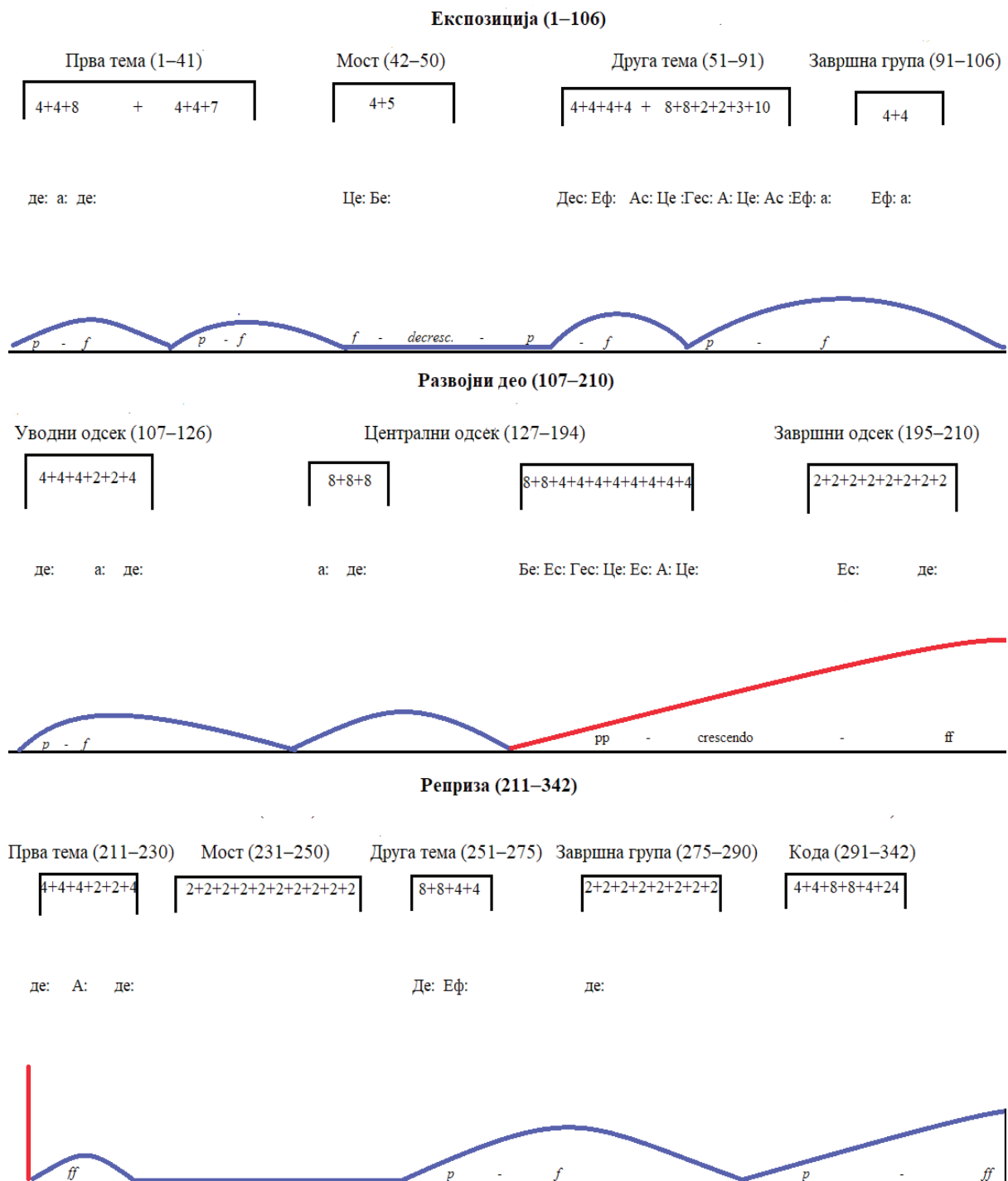
Сонатни облик, на којем почива формална концепција првог става, заснован је као велика развојна форма. Принцип сонатности могао би да се подведе под универзално класичне стилске црте у оним случајевима када је контраст између тема изражен тоналним односима. Код Форea је реч о присуству лирике која доминира 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 Форea 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.

<sup>1</sup> 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 квартни 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 клавируску 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-

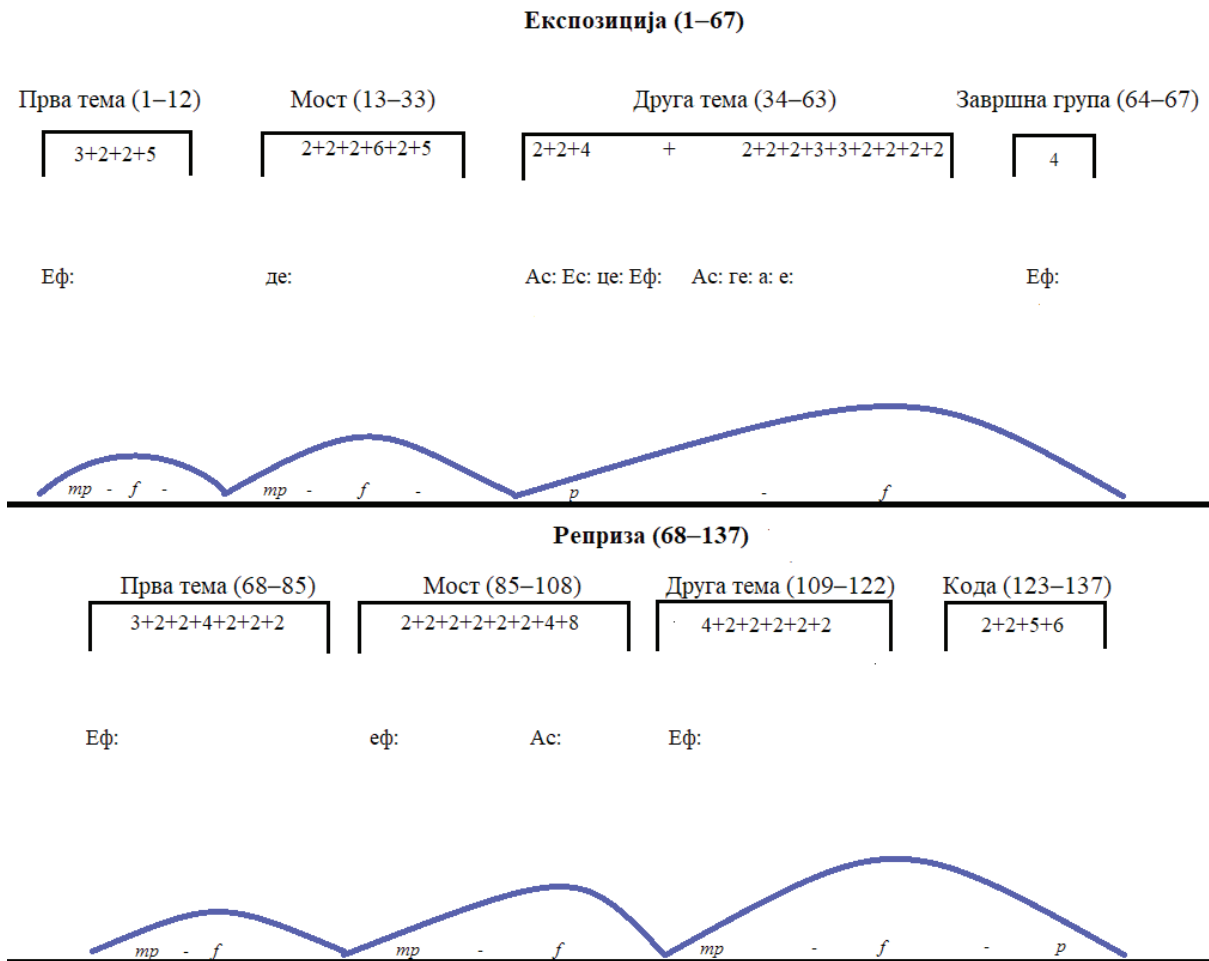
тивношћу мелодијске, динамичке (крешендом) и текстурне компоненте (згушњавањем текстуре). После тога, опадање тензије постиже се спуштањем мелодије у нижи регистар у динамичком декрешенду, са крајњом консеквенцом смиривања музичког тока у завршној групи, после које се у развојном делу поново успоставља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

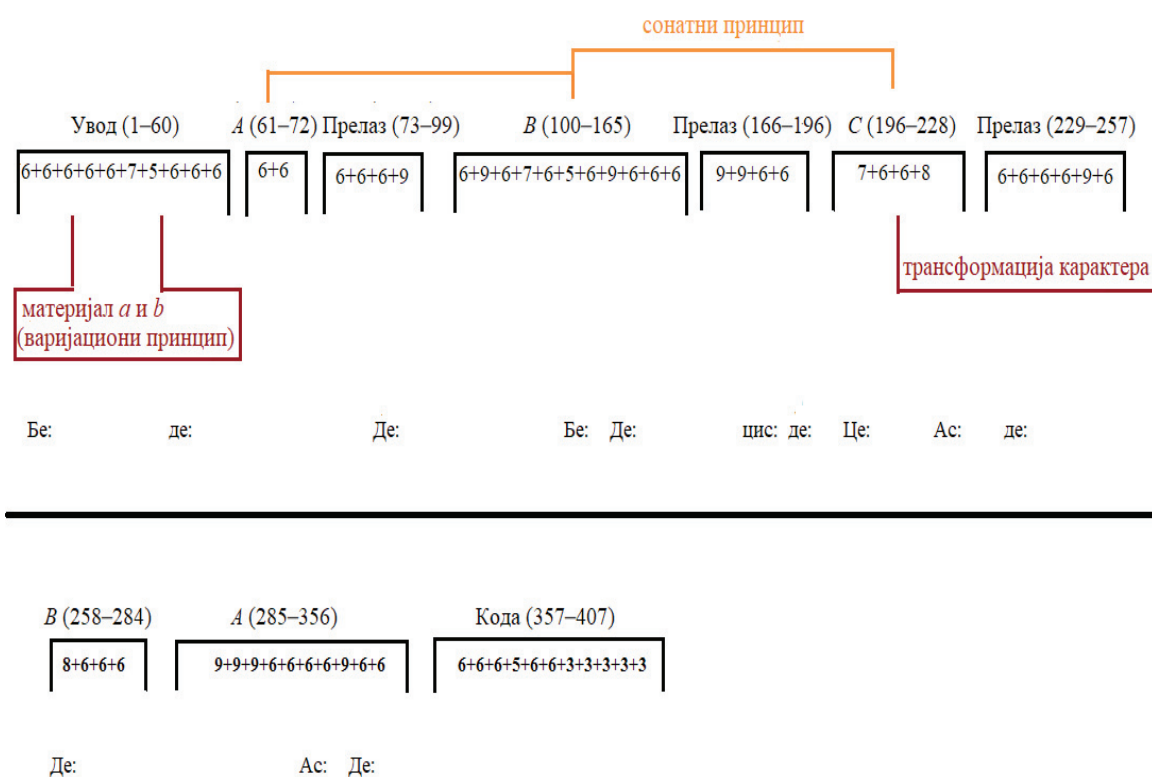
**Схема 2:** Г. Форе, Клавирски трио оп. 120 (схематски приказ другог става).



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 *ie*,

у оквиру Бе-дура). У односу на њега, тематски материјал „b” (тактови 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 њрио 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 Фореевог 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 ковитацу 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 Форее 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 Форее 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 клавијском 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).

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 констатовано Властимир Перичић, „[У] оквиру његових концертантних дела највећу популарност стекао је управо Трећи клавирски концерт у а-молу, настао 1950. године”.<sup>1</sup>

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 узмеће 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”.<sup>2</sup>

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 Атале Саба, у оквиру тематског семинара из предмета Анализа музичких облика, на четвртој години основних академских студија, академске 2016/2017. године.

<sup>1</sup> Vlastimir Perić, *Stvaralački put Stanojla Rajičića* (Beograd: Umetnička akademija, 1971), 70–71.

<sup>2</sup> 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 сегментираност 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”,<sup>3</sup> 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 маестозо* и ознаку за карактер *дечизо* (*deciso*), наредни сегмент садржи ознаке *Алејро кон фуоко* и ознаку за карактер *есиресиво*. 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 пицикато 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.

<sup>3</sup> Vlastimir Peričić i Dušan Skovran, *Nauka o muzičkim oblicima* (Београд: Универзитет уметности у Београду, 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 структурирана. 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 градација 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)

$\underline{13}$  J\*  
а, Гес: I<sup>5</sup>  
„b<sub>2</sub>”

мост (89–103)

$\underline{5} + \underline{11}$   
Гес, Еф:(I<sup>5</sup>)  
„c” „c<sub>1</sub>”

Друга тема - мрп (104–153)

a (104–117)

$\underline{8} + \underline{1} + \underline{6}$   
Еф: V Еф: I<sup>8</sup>  
„f” „f”

b (118–131)

$\underline{4} + \underline{5} + \underline{4} + \underline{2}$   
а: V а: I<sub>4</sub><sup>6</sup> а: V  
„g” „g” „g”

c (132–144)

$\underline{6} + \underline{7}$  \*  
це, Гес, Еф:(I)  
„h” „h<sub>1</sub>”

a<sub>1</sub> (144–153)

$\underline{5} + \underline{5}$  \*  
Еф, Гес, Це:(V<sub>7</sub>)  
„f<sub>1</sub>”

3.Г. (153–173)

$\underline{14} + \underline{8}$   
Це, Еф: I<sup>5</sup> I<sup>8</sup>  
„i”

**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 „f<sub>2</sub>” 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 „i<sub>1</sub>”, 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 „b<sub>3</sub>”. 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”.<sup>4</sup> 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 „неконтролисани” 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

<sup>4</sup> Vlastimir Peričić, *Stvaralački put Stanojla Rajičića*, 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”.<sup>5</sup> 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. Кода (тактови 469–478) која следи после завршне групе је такође реченичне структуре, али је значајно мање опсежна у односу на завршну групу.<sup>6</sup> Иако је, због опсежности завршне групе,

<sup>5</sup> Исто, 72–73.

<sup>6</sup> На крају, у коди, још једном ће широко и маестозно зазвучати главна тема. Нема уобичајене солистичке кадентце, 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 Rajičića*, 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 призивок народног мелоса”.<sup>7</sup> 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”.<sup>8</sup> 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

<sup>7</sup> Исто, 73.

<sup>8</sup> 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* (тактови 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”.<sup>9</sup> 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* (тактови 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* (тактови 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* (тактови 97–118), који је по форми мала дводелна песма. У одсеку *a* (тактови 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* (тактови 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.

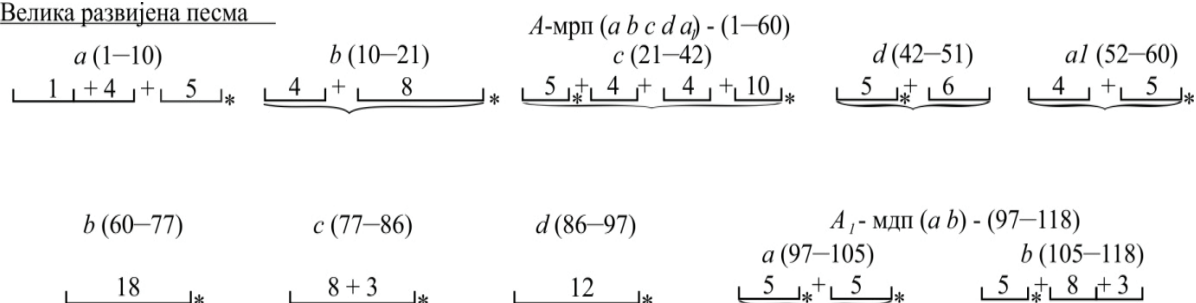
<sup>9</sup> Исто.

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 *аџака* наступом финала”.<sup>10</sup> 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”.<sup>11</sup> 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

<sup>10</sup> Исто, 73–74.

<sup>11</sup> Исто.



Музички ток одсека *a* (тактови 11–22) изграђен је на мотиву „*b*”. Овај одсек, поред скерцозне мелодије, карактерише сведена, пицикато пратња гудачког корпуса. Уследиће нови сегмент форме, одсек *b* (тактови 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* (тактови 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* (тактови 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* (тактови 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* (тактови 64–67) који доноси реминисценцију на мотив „*b1*” са почетка дела *A1*. Уследиће део *A2* (тактови 67–79), помпезан и величанствен у звуку, што је постигнуто активношћу свих инструмената у фортисимо динамици, као и кретањем у оквиру дурског тонског рода (*A*-дур). Његов музички ток је заснован на мотиву „*f*”, а структурно је конципиран као период. По завршетку дела *A2* следи мост фрагментарне структуре (тактови 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 (тактови 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* (тактови 85–91) и *a1* (тактови 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* (тактови 113–119), грађеног као реченица, јесте његова карактерна сличност са претходним музичким током, али и излагање новог мотива „*i*”. Ипак, услед сложеније оркестарске слике у фортисимо динамици овај сегмент контрастира претходном. Одсек *a2* (тактови 120–126), такође реченичне структуре и у истом оркестарском слогу, излаже познати мотив „*h1*”. Затим следе исписане репетиције одсека *b* и *a2* – одсеци *bv* (тактови 126–132) и *a2v* (тактови 133–139), који садрже минималне измене. Наредни одсеци *b1v* (тактови 139–145), *a2vv* (тактови 146–152), *b1vv* (тактови 152–159) и *a2vvv* (тактови 159–165) представљају примере троструко исписаних других репетиција. Њих карактерише редукација оркестарског састава на два инструмента, клавир и хорну, да би у последња два сегмента форме мелодијску линију излагала само клавирска деоница. Редукација оркестарског састава, као и пијано динамика, доприносе смирености музичког тока на крају експозиције.



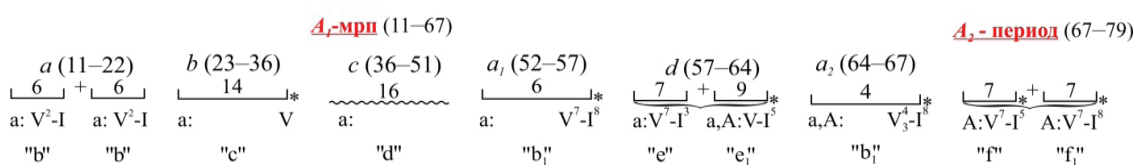
Оваквом формалном концепцијом Рајичић остварује структурни баланс између главних тема. Троструко исписивање других репетиција, које је допринело изузетној комплексности друге теме, имало је за циљ да направи структурни баланс између прве и друге теме. Композитор је првим исписаним репетицијама покушао 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).

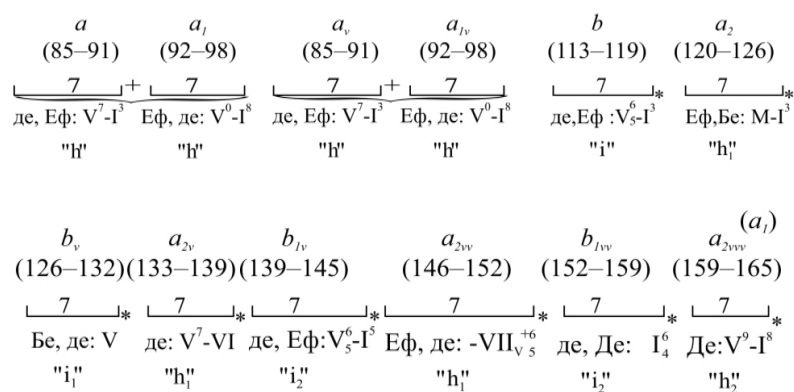
### СОНАТНИ ОБЛИК

#### ЕСКПОЗИЦИЈА (1–165)

#### ПРВА ТЕМА (11–79)



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



Легенда симбола:

мрп - мала развијена песма  
 ппт - 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 градације 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)

351

Fl. 1

1.

*p*

Fl. 2

1.

*sfz*

*p*

Cor. 1.

2.

*sfz*

*p*

Piatti

*pp*

*misterioso non legato*

Piano solo

*p*

(Presto)

Vi. 1

*fp*

*p*

Vle

*f*

*p*

Vcl.

*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”.<sup>12</sup> 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.



Легенда симбола:

врп - велика развијена песма  
 мрп - мала развијена песма  
 ппт - песма прелазног типа

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.

<sup>12</sup> 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”.<sup>13</sup>

## 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 Rajičić. 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 Другої светскої ратїа (1945–1965)* (Београд: Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, 1998).
- Peričić, Vlastimir, *Stvaralački put Stanojla Rajičića* (Beograd: Umetnička akademija, 1971).
- Peričić, Vlastimir i Skovran, Dušan, *Наука о музичким обличима* (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.

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





Душан Симић

## Форма свите у једном ставу на примеру Дуа за клавир и оркестар Властимира Трајковића

**Сажетак:** Посматрањем композиције Дуо за клавир и оркестар Властимира Трајковића долази се до закључка да је ова композиција парадигма једноставачне свите. Као главни елемент одвајања потенцијалних ставова издваја се контраст. Контрасти су највише заступљени на плану модуса, фактуре, темпа, ритма или метра, али постоје одређени фактори који повезују ставове. У лествицама се примећују одређене правилности у односима између тонова. Постојање интервала ноне у сваком ставу, као и усмерено кретање кластерске вертикале повећавају повезаност ставова у свити. На крају рада свита ће бити посматрана са психолошког аспекта и из угла теорије динамичности у музици, помоћу којих се установљавају психолошко тежиште свите и финализација.

**Кључне речи:** свита, потенцијални ставови, лествична основа, кластер, гешталт.

Свита је композиција састављена од најмање три става (а често их има и више, до седам или осам), који обично представљају мање музичке облике, једноставније грађе и садржине. У време барока свита се састојала од међусобно контрастних игара: алеманде, куранте, сарабанде, жиге, менуета, гавоте, ригодона и других.<sup>1</sup> Историјском прогресијом свита се развила и у домену једноставачне свите. Свите у једном ставу представљају наставак композиторских тенденција ка једноставачности (симфонија у једном ставу или једноставачна соната). На основу типа цикличне организације изводе се три групе цикличних композиција: (1) репрезентативне (сонатни циклус и свита који представљају најчешћи пример вишеставачности), (2) секундарне (подразумева облике који су номинално једноставачни, а по унутрашњој организацији указују на потенцијалну вишеставачност) и (3) слободне (односи се на све композиције које су по карактеру сличне, али су по садржају различите, попут циклуса истоимених композиција, сврстаних у свеске етида, прелида, ноктурна, и тако даље). Композиција Дуо за клавир и оркестар (1972) Властимира Трајковића представља други тип организације циклуса, јер је реч о једноставачној композицији у оквиру које се уочава потенцијална вишеставачност. Композиција се састоји од једанаест унутрашњих сегмената – ставова<sup>2</sup> који су међусобно контрастни. Контрасти се најчешће успостављају променом модуса, метра, ритма, оркестрације и фактуре. Ставови свите су јасно ограђени сигнаlima краја претходних ставова и сигнаlima почетка наредних ставова и, самим тим, образују независне ставове који на вишем нивоу израђују свиту. У овом раду ће сваки потенцијални став бити детаљно анализиран и биће објашњена његова самосталност, али истовремено и припадност већој целини.

\* 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.

<sup>1</sup> Упор. Душан Скврн и Властимир Перичић, *Наука о музичким облицима* (Београд: Универзитет уметности, 1991), 182–197.

<sup>2</sup> Назив „ставови” долази из тежње да заокружени делови музичког тока, који су одвојени граничним зонама и међусобно контрастни (по свим музичким компонентама), добију своју самосталност. Ставови у највећој мери образују контраст. Самосталност постоји као фактор у појединачним ставовима, али у глобалном осврту на композицију примећује се да су самостални ставови усмерени ка изградњи веће целине. Постоје извесна теоријска објашњења по којима су ставови повезани.

## Потенцијал ставова

Интегралност у овој композицији је успостављена по архитектонском принципу изградње музичког тока. Контрастни ставови се излажу један за другим, омеђени граничним зонама. Једанаест ставова, колико их садржи ова свита, представљају јединствене и неповљиве заокружене целине. Та заокруженост доводи до назива *йошеницијални* ставови. Заокруженост се огледа на свим музичким плановима, али постоје одређени елементи који се прожимају у свим ставовима и помоћу којих се образује јединство свите. Свита је изграђена попут мозаика, састављеног од низа различитих елемената који на макроплану дају одређену слику. Ставови су независни, али у исто време заједно граде већу целину. Композиторова намера за таквом организацијом огледа се у чињеници да сваки нови став има другачији назив. Називи ставова представљају одређену њихову карактеристичност (*fanfare* – фанфарно, *cloches* – звона, *dolce* – слатко, љупко, *l'arc en ciel* – звона растанка у дуги), услед чега се повећава и потенцијал за самосталност сваког од њих.

## Ставови

Унутрашњи ставови свите су одвојени композиторовим ознакама за карактер и темпо. Први став свите носи ознаку *Introduzione* и траје пет тактова. Хармонску основу става чини кластерски грађен акорд. Оваквим почетком композиције кластер добија на важности, имајући у виду да његова појава образује граничне зоне у већини ставова. На тај начин, кластер постаје битан фактор у изградњи музичког тока.<sup>3</sup> У оквиру статичности овог кластера компонента доје (доја лимених дувачких инструмената према претходној доји гудачких инструмената) доприноси покрету (видети у партитури тактове 1–5).

Други, унутрашњи став (сегмент) експонира клавирску деоницу и уводи репетитивност као основни начин рада са мотивом. Структурно је став изграђен као мала дводелна песма, заснована на дуалитету њених одсека: први одсек карактеришу клавирски звук, брз темпо и репетитивни ритам, док други одсек одликују, пре свега, промењен извођачки састав (наступ гудачких инструмената), али и кластерски грађена вертикала. За разлику од кластера у првом ставу, кластер у овом ставу је прозачнији због флажолета у гудачима и комплекснији зато што садржи један тон више и додату мелодију у деоници прве флауте. Упоредивањем кластера из првог и другог става уочава се прогресија остварена додавањем тона, променом оркестарске доје и појавом нове мелодије. У овом ставу први пут се појављује клавир као носилац тематског материјала. Артикулација, регистар и динамика играју важну улогу у стварању контраста. Други део другог става представља смирење у кластеру са мелодијом (видети у партитури тактове 8–11).

Трећи став се такође може посматрати као дуалитет клавира и оркестра, пошто се у њему после наступа клавира укључује и оркестар. Клавир излаже мотив изграђен највише од секундних акорада. После излагања од три такта, оркестар преузима главну улогу. Секундни мотиви се јављају у деоници флауте као скок мале ноне. Постепеним прикључивањем свих инструмената на крају трећег става се јавља тути оркестар којег прекида кластер у клавиру. Овај кластер формира граничну зону између трећег и четвртог става. Градацијом музичких компоненти, пре свих, оркестрације (увођењем тути оркестра и афирмацијом лимених дувачких инструмената), као и уз помоћ динамике и акцената,

<sup>3</sup> Кластер се прекида са почетком новог става или је уланчан са следећим ставом.

ствара се фигуративна полукаденца, то јест, отворени крај сегмента музичког тока. Гранична зона је изграђена од широког кластера у трајању од петнаест тактова. Гранична зона има улогу да припреми четврти став, после отвореног завршетка трећег става.

Четврти став доноси смирење музичког тока у коме се у деоници харфе излаже главни мотивски материјал. У току трајања става јавља се преклапање граничне зоне (акорди у клавиру) и целог четвртог става. У деоници харфе изложена је лествица без израженог тематског материјала. После четвртог става постоји гранична зона која има функцију смирења музичког тока уз употребу еха свих инструмената. После овога наступају гудачи са секундним акордима који представљају сигнал почетка петог става. Најважнији тематски материјал поверен је деоницама труба. У деоници тромбона такође се излаже познати мотив из трећег става (скок мале ноне), а деоница хорни је октавирана са тубом. Овај став је изграђен од једног одсека који доноси велики контраст у односу на претходни став. Први пут се јављају гудачи у тремоло артикулацији, доносећи кластерску подлогу тематском материјалу. Нагло активирање музичких компоненти губи своју снагу после девет тактова и став се своди на кластерску пратњу и силазни секундни мотив који означава каденцу (видети у партитури тактове 53–57).

Гранична зона са следећим ставом је почела кластерима у каденци у петом ставу. Уланчавање са шестим ставом се уочава у деоници тимпана који тремолира тон *фис*. У шестом ставу се, слично као и у четвртом ставу, експонира деоница харфе. Гранична зона која дубински продире у тематски материјал шестог става упућује на еквиваленцију на растојању са четвртим ставом. Еквиваленција није доследна због оркестрације овог става, с обзиром на то да су лежећи акорди поверени гудачким инструментима. Експресију лиричности у овом ставу ометају пицикато акорди који претходе разлагању акорда у харфи. Гранична зона која се успоставља ка наредном ставу сведена је само на тон *фис* у деоницама тимпана и првих виолина и завршава се са почетком седмог става. Седми став ствара контраст самим постојањем тути оркестра и доминацијом групе лимених дувачких инструмената. Такође, став је специфичан по израженој активности динамичке компоненте. За време декрешенда у једној групи инструмената (обое, кларинет ин Бе, бас кларинет ин Бе, фаготи, хорне, трубе /1, 2/, виоле, виолончела), у другој групи наступа крешендо (тромбони /1, 2/, труба ин Це /3, 4/). Ове две групе су тонски одвојене интервалом прекомерне кварте. Смењивање две групе инструмената је праћено остинатом у деоницама пиколо флауте и велике флауте. Наглим прекидом овог смењивања образује се гранична зона. Од свих до сада уочених граничних зона, ова зона је најизраженија, будући да обухвата три такта блоковске оркестрације са тути оркестром и шест тактова израженог ритмичког и мелодијског померања кластера, који воде у следећи став. Изражајност граничне зоне истовремено је резултат и активности ритмичке компоненте.

Осми став, више од свих осталих ставова, експонира клавирску деоницу, због чега се може поистоветити са солистичком каденцом у клавирском концерту. Став је минималистички грађен и заснован је на једном мотиву који се понавља са малим променама. После соло наступа клавира укључује се оркестар и у његовим деоницама образује се остинатни мотив који припрема наступ теме у трубама и деоници леве руке клавирског парта. По завршетку наступа остинатног мотива и теме у деоници труба наступа изразито ритмизована завршница става. Ударачки инструменти су веома активни у овом одсеку који се може сматрати врхунцем свите. Први пут се заједно експонирају клавирска деоница и оркестар. Наглим опадањем активности музичких компоненти се образује гранична зона

према следећем ставу. Девети став, *Cloches – eco*, представља импровизациони део композиције у којем се излажу узлазни и силазни пасажии, подржани кластерском подлогом. Једина права еквиваленција на растојању успоставља се између шестог и десетог става. У десетом ставу, харфа је главни инструмент који доноси тематски материјал, а гудачки инструменти имају улогу кластерске подлоге. За разлику од шестог става, кластер је виши за квинту. Последњи, једанаести став, у оквиру којег кластер чини суштину музичког тока, има улогу које ове свите. У овом ставу је видљив доследан наставак логике према којој сваки став има свој сигнал краја у виду кластера. У том смислу је и цео једанаести став велики сигнал краја читаве свите.

## Образовање целине

### Коришћење бројчаног обележавања интервала за одређивање повезаности модуса<sup>4</sup>

Анализа модуса упућује на присуство једног параметра – истоветног интервалског односа – у свим ставовима композиције. У наредном примеру дати су сви модуси (лествичне основе) који су коришћени у изградњи музичког тока свите (пример 1).

**Пример 1:** Модуси (лествичне основе) коришћени у сваком појединачном ставу свите – Дуо за клавир и оркестар Властимира Трајковића.

Број тонова

Бројеви који се налазе изнад тонског записа модуса указују на интервалски однос између тонова, који је идентичан у свим модусима. Интервалски однос у полустепенима је приказан кроз бројеве и на тај начин добијамо следећи низ: основни тон низа је приказан бројем 0, мала секунда бројем 1, мала терца – 3, и тако даље. Овакво постављање модуса кроз целу свиту разоткрива композиторову намеру да укаже на постојање извесне

<sup>4</sup> Овај сегмент рада представља аналитички поступак који се служи бројевима и најсличнији је сет анализи, али поступци нису дословно преузети.

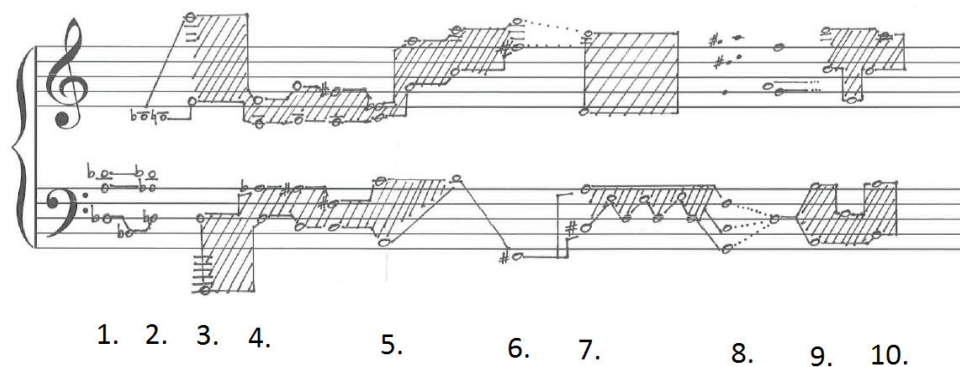
компоненте, заједничког градивног елемента који повезује све ставове. Посматрано у целини, у свити постоји основна лествица (први став), док су остале лествице изведене из ње. Лествице су изграђене од различитог броја тонова из основног низа, па се у неким низ јавља у целини (013458), у неким лествицама се јављају само тетрахорди и пентахорди, а у појединим и комбинација различитих тетрахорада (*Tempo giusto*, *Streto II*, *Fanfare*). Присуство ових низова не искључује остале тонове у модусима, али се уочава правилност интервалских односа у модусима. Нису изузети ни поступци у којима се два тетрахорда или два пентахорда излажу један за другим или у којима се они уланчавају један са другим (у ставовима *Tempo giusto* и *Fanfare*). У ставу *Streto* долази до комбинације два низа, тако што у току трајања првог низа наступа други низ. У ставовима *Cloches* и *Cloches – eco* се јавља хроматика.

### Кластери

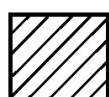
Логика појављивања кластера после сваког става је од великог значаја за ову композицију, имајући у виду чињеницу да се помоћу кластера одваја тематски материјал једног става од материјала другог става. У датој схеми (видети схему 1) је приказана дистрибуција кластера кроз целу композицију, као и њихова густина и интервалска ширина.

Најзаступљенији је вид „белог” кластера који садржи лествичне тонове датог модуса, за разлику од „црног” кластера који садржи тонове хроматске лествице. Кластер се увек јавља као акордски блок; у граничној зони он представља збивање само за себе, док у току става служи као подлога тематском материјалу. Блоковски кластери су најзаступљенији у граничној зони према четвртном ставу, као и у седмом и деветом ставу, а најпокретљивији кластер се јавља у четвртном ставу.

Схема 1: Схематски приказ кластера у композицији Дуо за клавир и оркестар В. Трајковића.



∖ | - Кретање спољашњих гласова кластера



Кластер са тоновима модуса

..... Пауза у трајању кластера



## Повезаност ставова путем интервала ноне

Анализом мотивског плана композиције уочава се изразита присутност мотива ноне у свим ставовима, у виду скока или у симултаном звучању у оквиру акорда. У појединим ставовима се интервал мале ноне експлицитно приказује, а у неким се до њега долази анализом (видети у партитури: тактови 1–5, нона  $a\text{-}be^1$  у деоници гудача; тактови 2–5, нона  $ef\text{-}ies^1$  између виолончела и друге хорне; такт 9 /гранична зона према трећем ставу/, нона  $be^1\text{-}ces^3$  у деоници прве флауте; такт 16 /трећи став/, нона  $a^2\text{-}de^3$  у деоници флауте; тактови 37–38 /четврти став/, нона  $ge\text{-}euc^1$  у деоници харфе; тактови 45–46 /пети став/, интервал  $be\text{-}xa^2$  /енхармонски, нона увећана за октаву  $be\text{-}ces^3$ / и нона  $a^1\text{-}xa^2$  у деоници труба; такт 69 /шести став/, нона  $a\text{-}be^1$  у деоници харфе; такт 83 /седми став/, вишеструке ноне у гудачком парту; такт 100 /осми став/, нона  $fisc^2\text{-}iuc^3$  у деоници соло клавира; тактови 145–147 /девети став/, нона  $e^2\text{-}ef^3$  у првим виолинама; такт 167 /десети став/, нона  $ge\text{-}ec^1$  у деоници харфе; и, такт 174 /једанаести став/, вишеструке ноне у деоници соло клавира).

Треба увидети да се ноне приказују у различитим видовима, али да као такве представљају важну линију која се протеже кроз све ставове. Нона се појављује као хармонски интервал, у мелодијском покрету, у наслојавању и у оквиру разлагања акорда. У табели која следи приказан је начин експлоатисања ноне у ставовима (видети табелу 1).

**Табела 1:** Начин експлоатисања ноне у свим ставовима Дуа за клавир и оркестар В. Трајковића.

	1. став	2. став	3. став	4. став	5. став	6. став	7. став	8. став	9. став	10. став	11. став
Нона као хармонски интервал	х	х					х		х		
Нона у мелодијском покрету		х	х	х						х	
Наслојавање ноне					х						
Нона у разлагању акорда						х		х			х

## Опажање целине путем гештalt аналитичког метода

Гештalt метода у психологији служи за повезивање сличних елемената у већу целину. Принцип по којем се ова метода реализује у музици односи се на давање одређене вредности<sup>5</sup> свакој музичкој компоненти у ставу и коначан збир тих вредности представља „опажајну тежину“<sup>6</sup> тог става. Принцип се своди на могућност остављања звучног и пси-

<sup>5</sup> Ова вредност додељује се на основу аутономне процене аналитичара.

<sup>6</sup> Милоје Николић, Примена гештalt аналитичког метода у проучавању форме Мокрањчевих руковети (докторска дисертација, Универзитет уметности у Београду, 2016; преузето са веб сајта Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду, <http://eteze.arts.bg.ac.rs/handle/123456789/186>, приступљено 21. 02. 2017, у 22.45), 82, 100–104, 113–116, 136–140, 151, 156.



холошког утиска о појединим сегментима у музици.<sup>7</sup> У табели 2 дато је објашњење на који начин и по којим параметрима су се музичке компоненте доводиле у релацију са бројчаним вредностима. У наредном табеларном приказу, у табели 3, представљене су „опажајне тежине” сваког од једанаест ставова свите.

Табела 2: Критеријуми за одређивање вредности динамичке форме.

Вредност	1	2	3	4
Мелодија	Зависно од ширине мелодије			
Ритам	Неактиван	Слабо активан	Умерено активан	Веома активан
Хармонија	Зависно од акордских склопова, смене акорада, грађе акорада...			
Темпо	Спор	Спорије умерен	Брже умерен	Брз
Артикулација	Зависно од инструмента			
Боја	Соло инструмент	Два инструмента	Група истородних инструмената	Мешање боја инструмената
Динамика	<i>pp, p, mp</i>	<i>mf</i>	<i>f</i>	<i>ff, fff</i>
Метар	Непроменљив	Релативно променљив	Променљив	Активно променљив
Модус	Зависно од броја тонова			
Оркестрација	Један инструмент	Група инструмената	Мешање групе	Тути оркестар

Табела 3: „Опажајне тежине” ставова (изведене вредности „опажајних тежина” за сваки став) Дуа за клавир и оркестар В. Трајковића.

Став	Мелод.	Ритам	Харм.	Темпо	Артик.	Боја	Динам.	Метар	Модус	Орк.	Збир
1	1	1	2	1	1	3	1	1	2	2	15
2	2	3	2	2	2	2	4	1	2	3	23
3	2	3	3	3	3	3	2	2	3	3	27
4	2	1	2	2	2	1	1	1	2	1	15
5	3	2	2	3	2	3	4	1	2	3	25
6	3	1	1	1	2	2	1	1	2	2	16
7	1	3	3	3	2	3	4	2	3	4	26
8	4	4	4	4	3	4	4	3	4	4	38
9	2	2	2	1	2	2	2	1	2	2	18
10	3	1	1	1	2	2	1	1	2	2	16
11	2	2	2	1	2	1	1	1	3	1	16

У графикану 1 је приказан динамички развој опажајних тежина свих ставова свите. Кривуљом су графички представљени раст и опадање вредности музичких компоненти, што је допринело истицању осмог става као најразвијенијег, који добија улогу тежишта целе свите (видети графикон 1).

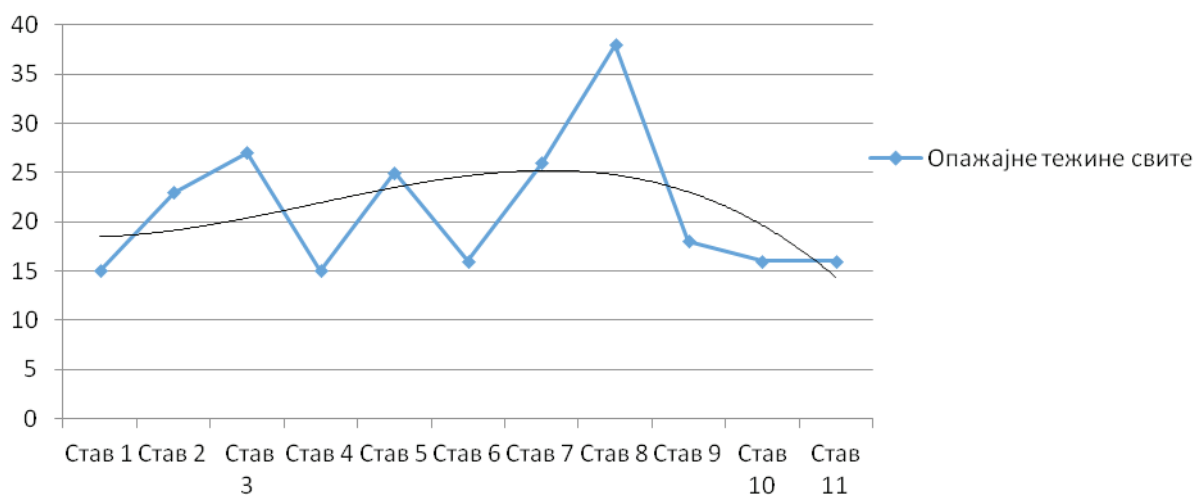
Анализом појединачних модуса и сабирањем њихових густина може се извести следећи графикон тонова у модусу (видети графикон 2).<sup>8</sup> Из овог графикона се јасно види усмеравање ка крају композиције и подударност са претходним графиконом. Највећа под-

<sup>7</sup> У овом раду се преузима принцип анализе, а не дословна анализа која је везана за вокалну музику.

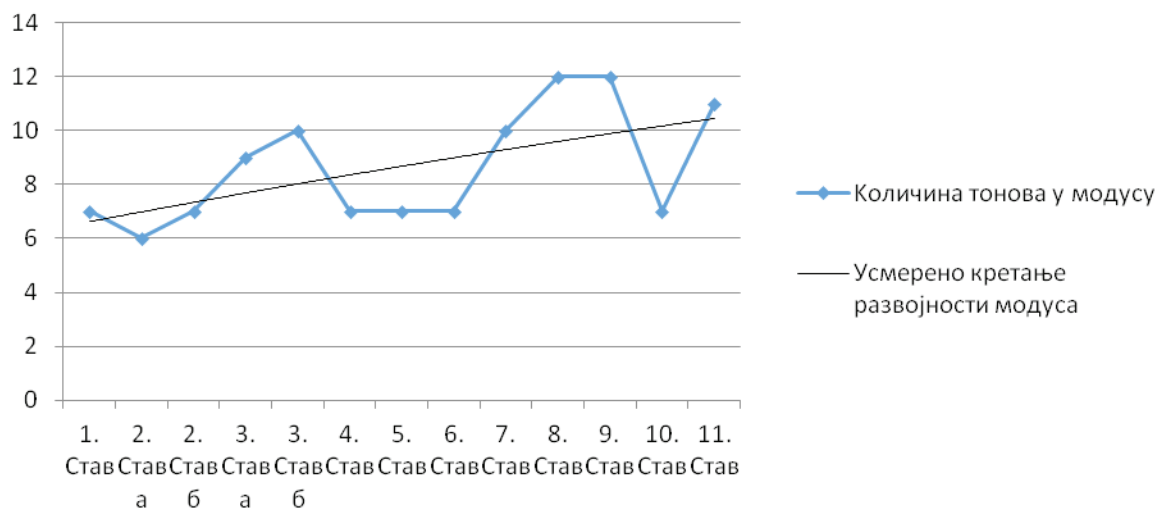
<sup>8</sup> Рачуница по којој се добијају вредности за овај графикон добијена је сабирањем тонова који се налазе у ставовима.

ударност се види у „опажајној тежини” и густини тонских низова од седмог до последњег става, где је смештен врхунац композиције, осми став. Треба напоменути да у изградњи седмог и осмог става учествује свих дванаест тонова хроматске лествице ка којима се тежило кроз читав музички ток.

**Графикон 1:** „Опажајне тежине” ставова у композицији Дуо за клавир и оркестар В. Трајковића.



**Графикон 2:** Број тонова у модусу и ставу у композицији Дуо за клавир и оркестар В. Трајковића.

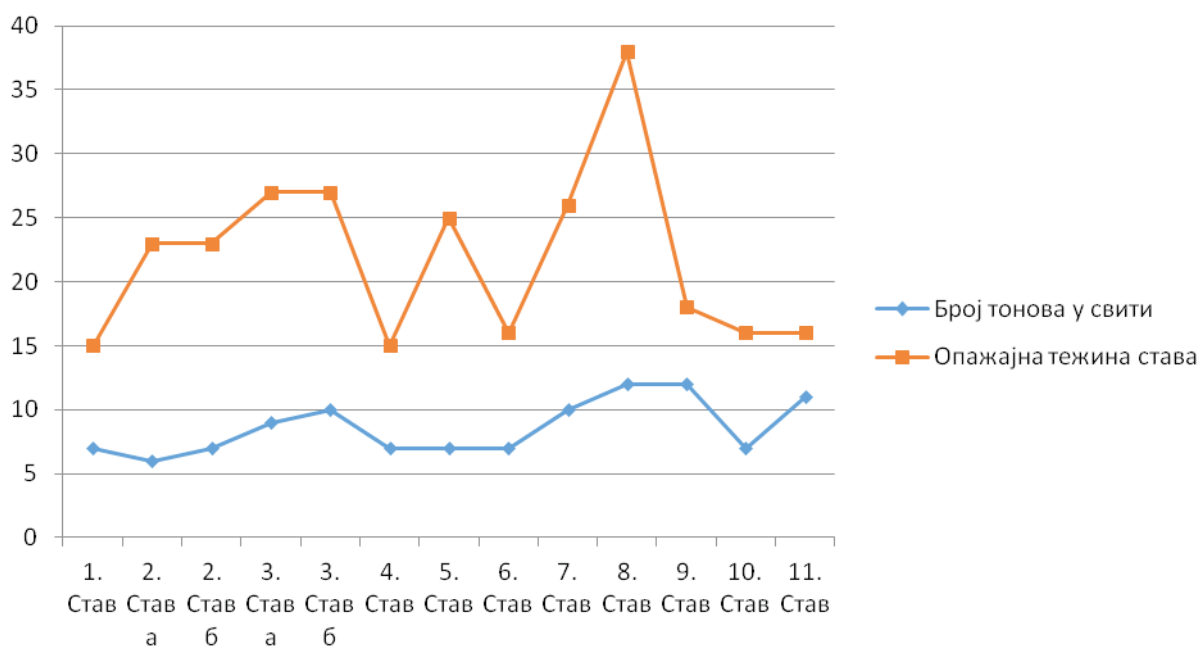


## Финализација

Усмеравање ка крају композиције уочљиво је у осмом ставу где се види тенденција ка завршетку. Из претходно изложених графикона „опажајних тежина” и количина тонова у модусу види се усмеравање енергије ка осмом ставу и постепени пад ка завршетку. Осми

став је тежиште целе свите због највећег активирања музичких компоненти. Процес финализације такође употпуњује појава десетог става који прави реминисценцију на први став. Клавирски последњи став доноси коначан крај и смирење музичког тока. Осми став у схеми која се тиче кластера представља изузетак јер једино овај став нема изразиту кластерску подлогу. Спајањем претходних графикана добија се графикон који приказује осми став као тежиште циклуса и место завршетка процеса финализације у циклусу, а уједно и као место од којег почиње усмеравање енергије ка крају композиције (видети графикон 3).

**Графикон 3:** Број тонова и „опажајне тежине” ставова као илустрација процеса финализације у осмом ставу и усмеравања енергије ка крају композиције у Дуу за клавир и оркестар В. Трајковића.



Композиција Дуо за клавир и оркестар написана је са великим мајсторством у владању композиторском техником и обликовањем форме. Одважност композитора да учини радикалан отклон од традиције и замисли стандардни вишеставачни модел као једноставачно дело захтева велику храброст и умеће. У овој композицији су задржани многи принципи обликовања свите, посебно они који се односе на контрасте између ставова и контрастне оркестарске боје, али и они захваљујући којима је остварено повезивање тих ставова у једну хомогену композицију. Све у анализи поменуте технике обједињавања (ноне, кластери и лествичне основе грађене најмање од тетрахорда који се понавља у сваком модусу) указује на дубинско промишљање од стране композитора и велику теоријску припрему која је претходила почетку писања дела. Форма свите у једном ставу представља ретку и јединствену појаву у музичкој форми. Овакав поглед на форму и традицију, али и на отклон од ње најбоље осликавају следеће речи самог композитора, Властимира Трајковића: „Генерално, модерно може бити било који покрет или поље идеја, највише у ликовној уметности, књижевности или архитектури, који подржава промене, повлачење у старе традиције или покрет напред у авангарду”.<sup>9</sup> У овој композицији се увидело да композитор

<sup>9</sup> Властимир Трајковић, *Thinking the Rethinking (of the Notion of) Modernity (in Music)* (Belgrade: Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts, 2007), 2.

тежи да успостави везу између традиције и покрета напред према авангарди. За композитора се овај однос уклопио у избор традиционалне форме, обogaћене модернистичким интервенцијама како у погледу облика, тако и у погледу музичког садржаја.

## Литература

- Veselinović, Mirjana, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas* (Beograd: Fond za izdavačku delatnost Univerziteta umetnosti, 1983).
- Веселиновић-Хофман, Мирјана и др., *Историја српске музике* (Београд: Завод за уџбенике, 2007).
- Vuksanović, Ivana, Перцепција музичке форме и геџталт теорија – два огледа на основу Мејерове анализе, у *Živković, Mirjana i dr. (ur.), Muzička teorija i analiza 4 – Zbornik Katedre za muzičku teoriju* (Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2007), 19–27.
- Gostuški, Dragutin, *Vreme umetnosti: prilog zasnivanju jedne opšte nauke o oblicima* (Beograd: Prosveta, 1968).
- Despić, Dejan, *Harmonija sa harmonskom analizom 3* (Beograd: Udruženje kompozitora Srbije, 1994).
- Kostka, Stefan, *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music* (New Jersey: Upper Saddle River, 2006).
- Kohoutek, Ctirad, *Tehnika komponovanja u muzici XX veka* (preveo Dejan Despić) (Beograd: Univerzitet umetnosti, 1984).
- Masnikosa, Marija, The Reception of Minimalist Composition Techniques in Serbian Music of the Late 20th Century, *New Sound – International Magazine for Music*, No. 40 (2012), 181–189.
- Messiaen, Olivier, *Technique de mon langage musical* (Paris: Alphonse Leduc, 1944).
- Николић, Милоје, Примена гешталт аналитичког метода у проучавању форме Мокрањчевих руковети (докторска дисертација, Универзитет уметности у Београду, 2016; преузето са веб сајта Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду, <http://eteze.arts.bg.ac.rs/handle/123456789/186>, приступљено 21. 02. 2017, у 22.45).
- Sachs, Curt, *Muzika starog sveta: na istoku i zapadu – uspon i razvoj* (preveo Predrag Milošević) (Beograd: Univerzitet umetnosti, 1980).
- Skovran, Dušan i Peričić, Vlastimir, *Nauka o muzičkim oblicima* (Beograd: Univerzitet umetnosti, 1991).
- Stamatović, Ivana i Zatkalik, Miloš, Epistemologija muzičke analize – uvodna razmatranja, у *Živković, Mirjana i dr. (ur.), Muzička teorija i analiza 4 – Zbornik Katedre za muzičku teoriju* (Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2007), 1–18.
- Стефановић, Ана, Барокне референце у делима Властимира Трајковића, *Музиколоџија* (2012), 141–162.
- Trajković, Vlastimir, *Thinking the Rethinking (of the Notion of) Modernity (in Music)* (Belgrade: Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts, 2007).

Тања Вуловић

## Методска обрада ванакордских тонова у настави хармоније\*

**Сажетак:** Овај рад представља осврт на методске поступке којима се може унапредити настава хармоније у средњој музичкој школи приликом предавања наставне целине „Ванакордски тонови”. Тематика рада односи се на обраду следеће проблематике: када и како приступити предавању ове наставне области, како методски приступ „откривања” и употреба примера из музичке литературе могу допринети дугорочним методским успесима (развоју музичког укуса, критичког размишљања и самопоуздања код ученика) и на које начине наставник може да оствари те успехе током излагања овог градива. Важно је напоменути да се смернице о којима ће бити речи односе на више школских часова хармоније током којих ће се ова област учити.

**Кључне речи:** ванакордски тонови, хармонија, настава, методика, анализа.

### Када је оптимално приступити обради наставне области „Ванакордски тонови”?

Постоје бројни приступи различитих аутора везаних за ово питање. У *Методници теоријске наставе* Мирјане Живковић наведено је као препоручљиво да се област ванакордских тонова обради „након што се утемеље сви основни типови акорада”<sup>1</sup> (квинтакорди, секстакорди, квардсекстакорди), док одређени амерички аутори у својим уџбеницима сматрају да ову област треба обрадити знатно раније у току наставе – после савладавања свих квинтакорада основних функција.

Професор који ради у школи дужан је да се води службеним Планом и програмом, према којем је за обраду ове области предвиђено шест школских часова на крају прве године учења хармоније. Ипак, важно је запитати се у којој би се мери требало ригидно придржавати Плана и програма по питању хронолошког распореда наставних јединица, а колико је могуће уз мало еластичније схватање истог побољшати наставу када је у питању предавање о ванакордским тоновима.

Као што је претходно наведено, у оквиру курса хармоније за други разред средње музичке школе ова област се неретко обрађује тек на крају целокупног градива, што се у пракси показало као погрешно, зато што је честа појава да предавачи за наставну јединицу посвећену ванакордским тоновима не предвиде довољно времена, па је узгредно одрађују и, самим тим, неретко инкорпоришу у наставни ток на неприродан начин, без осврта на мелодијски ток сваког од гласова у оквиру хармонских кретања.

Правилније и једноставније решење било би да се ванакордски тонови уведу као логична последица кретања мелодијских линија. Такође, пракса је показала да наставници у средњој школи неретко ученицима задају хармонске задатке који не садрже ванакордске тонове, то јест одлучују се за симплификовани приказ прогресије акорада и имплементирају ванакордске тонове тек пошто је цео задатак урађен, сматрајући да се на тај начин скреће пажња на суштинске прогресије акорада. Наведена симплификација често није

\* Рад је реализован под менторством др Јелене Михајловић-Марковић, у оквиру наставног предмета Методика наставе музичко-теоријских предмета, на мастер академским студијама, академске 2017/2018. године.

<sup>1</sup> Mirjana Živković, *Metodika teorijske nastave – skripta* (Београд: Факултет музичке уметности, 1979), 57.

кореспондентна са хармонијом у музичкој пракси, што доводи до раскола између теорије и праксе приликом ученикове идентификације хармонске компоненте у музици и даље до шематске израде хармонских задатака, чиме се елиминише и њихова првобитна сврха – проучавање хармоније у (уметничкој) музици.

Додатни доказ неадекватности оваквог приступа пружа чињеница да он доводи до тога да се одређени квартсектакорди (који се уводе као други обртај квинтакорада) уче пре ванакордских тонова, чиме се занемарује и експресивна улога тих квартсектакорада у музици; бољи начин јесте да се они уведу као последица пролазних и/или скретничних тонова. Подразумева се да је у овом смислу реч о пролазним, скретничним и задржичним квартсектакордима, али не и о обртајним.

Требало би тежити томе да ученици уочавају мелодијска кретања гласова и примењују их у својим задацима, а како би се то постигло ванакордски тонови се у задацима могу постепено уводити већ после савладавања квинтакорада тонике, субдоминанте и доминанте, доминантног септакорда те строге и слободне везе. На тај начин ће ученици развијати и линеарно, а не само вертикално размишљање и водити рачуна о сваком гласу и његовом схватању као музичке магистрале која у одређеној мери и са одређеним степеном самосталности утиче на целину.

### Проблематика сегментације

Као што је напоменуто на почетку, ова наставна област може бити исувише обимна да би се обрадила током једног предавања. Стога се намеће питање: како оптимално поделити ову област на више наставних јединица?

Како би учење ванакордских тонова било квалитетније, најбоље је почети од једноставније проблематике (једнострукних дијатонских ванакордских тонова) и у складу са постојећим Планом и програмом наслојавати нова знања (као што су хроматски ванакордски тонови, вишеструки ванакордски тонови) на она постојећа, која се временом и употребом утврђују. Често се каденцирајући квартсектакорд уводи убрзо после ванакордских тонова, иако у том моменту претходно стечено знање није у потпуности утврђено, па долази до погрешног схватања његове експресивне функције као тоничног квартсектакорда, уместо као задржичног квартсектакорда за доминанту.

Ванакордски тонови се први пут могу представити као наставна јединица после обраде квинтакорада тонике, субдоминанте, доминанте и доминантног септакорда (уколико се наставник води методом Чајковског), или после обраде квинтакорада и сектакорада главних функција у тоналитету и доминантног септакорда (метод Римског-Корсакова).<sup>2</sup>

Још један разлог за раније и постепено увођење ванакордских тонова јесте њихова употреба при успостављању споне између уметничке музике (коју ученици анализирају и свирају) и хармонских задатака које раде. Уколико се то не учини, може доћи до раскола између теорије и праксе, који, чак и када постоји искључиво у задацима, представља лошу основу за даље проучавање комплексне материје у оквиру музике.

<sup>2</sup> Метод Чајковског подразумева обраду свих квинтакорада у тоналитету пре учења сектакорада главних ступњева. Насупрот њему, метод Римског-Корсакова подразумева учење сектакорада тонике, доминанте и субдоминанте одмах после обраде њихових квинтакорада.



## Редослед обраде наставне целине „Ванакордски тонови”

На самом почетку препоручљиво је упутити ученике да посматрају примере док им наставник пружа дефиницију ванакордских тонова: „Ванакордски тонови представљају оне тонове који звуче истовремено са акордом али не улазе у његов састав, градећи на тај начин *случајно сазвучје*. Ови тонови се називају и *фигурајивни*, *орнаментални* или *украсни* тонови, а њихова улога је мелодијско обogaћење музичког тока”.<sup>3</sup> Наставник потом може детаљније објаснити ову дефиницију путем примера 1, 2 и 3 (видети примере у наставку). Пример 1 представља приказ дела музичке фразе у уметничкој музици у којој не постоје ванакордски тонови. Примери 1 и 2 потичу из музичке литературе, док пример 3 представља симплификацију примера 2, такозвани „хармонски костур”, који не садржи ванакордске тонове. Путем примера 2 и 3 је илустрована важност ванакордских тонова у обogaћењу мелодије (једног од) гласова.

Пример 1: Фредерик Шопен, Ноктурно опус 37 број 1, тактови\* 41–42.

**Andante sostenuto**

Es:      T S S T      S T D T

Пример 2: Ф. Шопен, Валцер опус 69 број 2, т. 1–4.

**Moderato**

Ped.    \*    Ped.    \*    Ped.    \*    Ped.    \*

h:      t            D            D            t

<sup>3</sup> Dejan Despić, *Harmoniska analiza* (Beograd: Umetnička akademija, 1970), 41.

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

**Пример 3:** Ф. Шопен, Валцер оп. 69 бр. 2, т. 1–4, без ванакордских тонова.

**Moderato**

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*  
 5/3      4/3      6/5      5/3  
 h:      t      D      D      t

После ове кратке целине која представља сам почетак часа и увођења у учење наведене области упутно је да наставник наведе критеријуме за идентификацију ванакордских тонова, односно одређене смернице које ученицима могу бити од користи приликом њиховог препознавања ванакордских тонова. Ове смернице односе се на: (1) неприпадање једног или више тонова акорду са којим чине случајно сазвучје, (2) хармонски ритам и (3) логику следа акорада која је у екваленцији са одређеним (стилским) контекстом.<sup>4</sup> Корисно је напоменути да је у музичкој литератури ритмичка вредност ванакордских тонова често мања од оне у оквиру хармонског ритма, што се нарочито односи на лаке ванакордске тонове, али и да то *није кључни њарамејар* при њиховој идентификацији (касније ће се показати да је трајање педалног тона често дуже у односу на основну ритмичку јединицу унутар хармонског ритма).

Уколико је наставник планирао да обради више врста ванакордских тонова у току једног предавања (на пример, пролазницу, скретницу, антиципацију и задржицу) то може учинити тако што ће ученицима представити те врсте ванакордских тонова и њихове одговарајуће ознаке, без обавезе да се на самом почетку обраде ове наставне јединице фокусира на дефинисање лаких и тешких ванакордских тонова (пример 4).

**Пример 4:** Приказ ванакордских тонова и њихових кореспондентних ознака.

- Врсте ванакордских тонова:
- 1) Пролазница (♯)
  - 2) Скретница (♯)
  - 3) Антиципација (♯)
  - 4) Задржица [♯]
  - 5) Педал < ♯ > , < T > , < D >
  - 6) Украс (више врста)<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Ученици се у средњој школи упознају са основама хармоније и од њих, према устаљеном мишљењу, наставник не би требало да очекује познавање стилова. Не треба на самом почетку оптерећивати ученике обиљем информација (као што су, рецимо, комплексне акордске структуре позног романтизма), пошто им је материја хармоније релативно нова, али је добро имати у виду да су ученицима стилови (донекле) већ познати из уметничке музике коју су у нижој музичкој школи имали прилику да свирају. Добро је размотрити идеју да је током наставе увођење одређених варијетета акорда неке функције органски, кроз стил, боље него путем опширних табела, које не дешифрирају адекватност употребе одређене варијанте акорда у датом контексту и које као такве релативно брзо нестају из базе знања ученика. Ово је значајно и за учениково поимање ванакордских тонова.

<sup>5</sup> Ознаке код украса могуће је на овом месту изоставити, при чему се подразумева да ће се за учење различитих врста украса оставити време у каснијем току предавања. Због ефикасије употребе времена,

Ванакордски тонови за ученике представљају једну од лакших наставних области у оквиру средњошколског курса хармоније. Ипак, ова област за ученике доноси обиље нових информација па је за њену обраду Планом и програмом препоручено шест наставних јединица. Ове јединице могу бити организоване на следећи начин: 1) пролазница, скретница и антиципација; 2) задржица; 3) педал и украси; 4) ређе појаве ванакордских тонова; 5) пролазни и скретнични акорди; и, 6) задржични акорди (каденцирајући квартсектакорд).

У даљој обради ове наставне јединице, појединачни ванакордски тонови се могу обрадити кроз више часова следећим редоследом:

1. Дефиниција (уколико је градиво у потпуности ново) и смер њиховог кретања.
2. Експресивност одређеног ванакордског тона и учесталост његове примене у музичкој литератури (овакав приступ утиче на учеников укус и перцепцију музике).
3. Карактеристични примери (ово се нарочито односи на задржице). У *Методници теоријске наставе* Мирјана Живковић предлаже следећи начин обраде задржица: „Потребно је систематски написати низ примера за могућности једноструких задржица у квинтакордима, сектакордима, доминантном септакорду и његовим обртајима (дијатонске, силазне и узлазне) које ће бити *припремљене* и правилно разрешене; затим се приказују могућности двоструких и троструких задржица, а посебно задржице у басу”.<sup>6</sup> Приступ ове ауторке има одређене предности, изузев тога што неприпремљене задржице, које су честа појава у уметничкој музици, нису наведене.

На неком од следећих часова постојеће знање се може надоградити знањем о сложењим појавама у оквиру ове области (које могу бити представљене наведеним редоследом), а касније, у току друге године учења хармоније – хроматским ванакордским тоновима. На крају сваке целине (пролазница, скретница, и тако даље) пожељно је у неколико речи резимирати оно што је управо научено, без обзира на начин на који је ток лекције конципиран.

### Приказ могућих појава ванакордских тонова у настави путем примера

Обухватање свих могућих случајева појавности одређеног појма путем примера је од изузетне важности: појам и појава који се само објасне, али се не прикажу ученику, могу остати нејасни и, самим тим, могу угрозити квалитет даљег проучавања комплексне материје уметничке музике. Без обзира на то да ли наставник такво детаљно појашњавање некад сматра сувишним, требало би да при планирању свог излагања има у виду да је он у односу на своје ученике имао прилику да темељније проучава (уметничку) музику.

Примера ради, ученицима можемо понудити следећу дефиницију пролазница: пролазнице су тонови који се јављају између два акордска тона различитих тонских висина у истом гласу и који их својом појавом „повезују”, чиме добијамо поступно кретање у мелодији. Из ове дефиниције је јасно да пролазница може наступити између две појаве истог или различитих акордских облика једног акорда, или између два различита акорда.

---

могуће је предвидети да се украси обраде у истој наставној јединици са педалом. Ове две наставне области се заједно са задржицама које им претходе могу објединити у једну наставну јединицу, зависно од наставникове процене постигнутог успеха (у смислу усвајања знања код ученика).

<sup>6</sup> Mirjana Živković, *Metodika teorijske nastave*, 57.

Међутим, визуелни и слушни аспект су при предавању изузетно важни како би ученик ову материју и информације које добија од професора (и које су му потпуно нове) лакше разумео, освестио и запамтио. У складу са наведеним, ученицима је могуће понудити следећи пример (пример 5).

**Пример 5:** Приказ појава пролазнице.

Између две појаве истог акордског облика једног акорда	Између две појаве различитих акордских облика једног акорда	Између два различита акорда
C: T	T	T D

**Методски приступ: садејство између дефиниција и примера**

Дефиниције у настави имају одређени значај, али није препоручљиво да у сваком делу предавања представљају полазну тачку излагања, јер овакав приступ доводи до бројних непогодности, као што су смањење нивоа пажње ученика (услед монотоније наставничког излагања) и учење дефиниција напамет (без тежње ученика да разуме појам на који се дефиниција односи). Установљено је да је, када су у питању ванакордски тонови, пожељно поћи од дефиниције на самом почетку предавања, али је и у том случају морамо појаснити путем примера. Међутим, у многим ситуацијама одређене појаве – у овом случају, ванакордски тонови – могу се објаснити на основу примера из којих као логични закључак следи дефиниција те појаве. Дакле, приликом обраде ове наставне јединице примери су од кључног значаја, као и начин на који им наставник приступа. Анализирањем примера наставник треба да настоји да заједно са ученицима „открије” њима ново градиво, било би такође пожељно да они потом заједно уобличе дефиницију, при чему је наставникова превасходна улога садржана у томе да ученицима пружа смернице.

**Приступ „од примера ка дефиницији” и метод „откривања”**

Приликом обраде пролазнице, која најчешће представља полазну тачку у учењу ванакордских тонова, добро је пружити дефиницију на почетку, а потом је објаснити путем примера. Међутим, при обради скретнице, која у предавању хронолошки најчешће следи после пролазнице, добро је прећи на приступ „од примера ка дефиницији”, служећи се методом „откривања” (видети пример 11).

Наведени приступ подразумева да претходно усвојено знање (у овом случају, о пролазницама) помаже у томе да ученици, уз смернице које пружа професор, сами дођу до дефиниције појма скретнице. Ово уједно представља и један аспект методе „откривања”, која се односи на учениково самостално успостављање нових релација у оквиру новог градива, на основу укупне базе информација које поседује у датом моменту и уз навођење

од стране наставника. Значај ове методе лежи у оспособљавању ученика да исту материју истовремено посматра из више перспектива (такозвани трансфер у учењу).<sup>7</sup> Ово може бити ефикасно само уколико је ученицима претходно пружено довољно информација као основ за њихово готово самостално проучавање новог градива (на пример, хармонски ритам као критеријум идентификације ванакордских тонова, и тако даље). Увек је од велике важности, нарочито у случају када наставник сматра да су ученици савладали претходно градиво, још једном проценити да ли је заиста тако.

Сврха ове методе јесте и остваривање интерактивне наставе и успостављање дијалога између наставника и ученика кроз задатке на основу којих наставник усмерава ученика ка жељеном циљу. То погодно утиче на дугорочније памћење градива, развој критичког размишљања и самопоуздања ученика, као и на формирање позитивног личног односа према предмету и материји који се уче.

### **Начини „откривања” и утврђивања знања**

Начини путем којих је пожељно усмерити ученике на стицање и утврђивање знања приликом проучавања области ванакордских тонова су:

1. Анализа примера (приступом „од примера ка дефиницији”).
2. Аналитички задаци.
3. Питања.
4. Аналогије.
5. Резиме.

Редослед прве четири тачке требало би схватити условно; наставник је слободан да их распореди онако како сматра да то највише одговара групи којој предаје, али би резиме свакако био пожељан и на крају мањих целина и на крају часа. Ових пет начина представљају основне алате у методи „откривања” – наставник увек може проширити дијапазон начина које ће подстаћи интерактивну наставу и „откривање” нових знања код својих ученика.

### **Аналитички задаци**

У пракси је уобичајено да се у другом делу часа раде хармонски задаци. Поред њих, пожељно је укључити и кратке, једноставне аналитичке задатке у току предавања. Сврха оваквих задатака јесте откривање и утврђивање новостеченог знања, изграђивање самопоуздања код ученика, затим, њихово активно укључивање у наставу, као и подизање нивоа њихове пажње. Задатак треба да буде једноставан и да подстакне критички начин посматрања и анализирања музике; као такав се у току предавања природно надовезује на примере које наставник излаже, умањујући могућу монотонију његовог излагања.

Док је у показним примерима (као што је то, рецимо, пример 5) препоручљиво исписивање шифре ради ефикасније употребе времена, то не треба радити у аналитичким примерима, како би се пробудила пажња ученика. Садржајем следећег аналитичког при-

<sup>7</sup> Нада О’Брајан, *Методика ошшијеї музичкої образовања за средњу школу* (Београд: Завод за уџбенике, 2007), 11–12.





## Питања

Активна комуникација између наставника и ученика је изразито важна у току часа. Наставник треба да је подржава, охрабрујући ученике да прекину његово излагање после сваке краће целине (области, примера, задатка) питањима која се односе на делове који ученицима нису јасни.<sup>10</sup> Питања која професор поставља ученицима имају исту сврху као и аналитички задаци: да допринесу динамици часа и обухватању разноликих или специфичних случајева. Уколико погледамо пример 8, видећемо да је то још само један пример за демонстрацију једноструких и двоструких пролазница. У овом случају можемо ученицима поставити једноставно питање: зашто пролазнице (које су ванакордски *џонови*) нису и троструке и четвороструке у гласовном склопу у којем радимо хармонске задатке?

**Пример 8:** Ј. С. Бах, корал *Mach's mit mir, Gott, nach deiner Gilt*, т. 1–2.

D: T T S D T II T D

На овај начин ученицима се може предочити разлика између пролазница и пролазних акорада које ће учити, како би направили спону са градивом које их очекује.

## Резиме

Резиме се може појавити и у току лекције, а не искључиво на њеном крају (као што је поменуто раније у тексту). Резиме у току лекције представља моменат када је најбоље заједно са ученицима доћи до дефиниција и на тај начин утврдити градиво. У току лекције, уколико обрађујемо пролазнице, скретнице и антиципације, после сваке од тих целина било би пожељно укратко поновити новостечена знања, како би ученици лакше усвојили целокупну област која обилује сличностима између појединих њених делова. По завршетку сваког резимирања добро је подсетити ученике да поставе питања која се односе на потенцијалне нејасноће (као што је већ наведено у претходном поглављу). Пошто ће се ученици усмерити ка дефинисању лаких ванакордских тонова након што су засебно савладали пролазницу, скретницу и антиципацију, употребом аналогije при резимирању могу лакше утврдити не само разлике међу њима, већ и сличности, на основу којих их сврставамо у лаке ванакордске тонове.

<sup>10</sup> На овај начин се остварује више циљева: ученик се осећа слободно у комуникацији са професором и нема прекид у пажњи у наставку предавања, јер се концентрише на оно што је важно у наставку лекције, уместо да за то време и даље збуњено гледа у таблу или своју свеску покушавајући себи да растумачи нејасноћу, што би потенцијално довело до додатних нејасноћа насталих тиме што није испратио наставак лекције.

На заврштеку предавања о лаким и тешким ванакордским тоновима и педалу требало би направити табелу, која ће бити користан алат ученицима приликом обнављања градива.

Резиме се може позиционирати и на почетку часа, у случају када се уче хроматски ванакордски тонови или квартсекстакорди који су настали деловањем ванакордских тонова. Тада је изузетно пожељно на почетку часа обновити хроматску лествицу, односно проверити да ли постоје „рупе“ у знању.

### Завршни део часа

Како бисмо утврдили да су ученици усвојили ново градиво о ванакордским тоновима, потребно је да их усмеримо ка томе да одсвирају везу између два одговарајућа акорда, а потом да у ту везу укључе одређени ванакордски тон. Након што су ученици одсвирали хармонску везу неколико пута, може уследити кратак дијалог о њиховом поимању експресивности ванакордског тона, односно различитих врста ванакордских тонова.

Потом следи кратак задатак у виду анализе (пример 9), приликом чега можемо скренути пажњу ученика на паралелно кретање у квинтама – које им је већ познато као забрањено кретање акордских тонова приликом обрта две хармоније – и образложити да је такво кретање дозвољено између ванакордског и акордског тона, после чега треба одсвирати пример који то илуструје.

**Пример 9:** Ј. С. Бах, кантата *Ich elender Menschwer wird Mich erlosen*, т. 10–11.

g:      t      s      t      II      D      T

После анализе следи израда хармонског задатка на задату сопранску мелодију, уз знаке где се у мелодији различитих гласова налазе ванакордски тонови. Овај задатак требало би да се састоји од минимално четири до максимално шест тактова, што је довољно да се расветле основе, али и практично у смислу преосталог расположивог времена у оквиру часа и ученикове пажње (с обзиром на то да је ученик до сада примио одређен број информација). Уз асистенцију наставника, ученици би требало да покушају да утврде хармонски ритам.

Домаћи задатак може бити мало обимнији (на пример, период од две четворотактне реченице) и без назнака о могућности постојања ванакордских тонова, како би ученици покушали да по свом нахођењу поставе ванакордске тонове у различите гласове у току задатка. Како је обим домаћег задатка мало већи, а уз то захтева и самостални рад уче-

ника који немају искуства са овом облашћу, пожељно је да професор нагласи какав је хармонски ритам тог задатка.

### Проблем одабира одговарајућих примера из литературе

Значај примера из уметничке литературе је многострук, имајући у виду да се, поред савладавања самих ванакордских тонова и хармонске анализе, ученици упознају и са музичким стваралаштвом различитих композитора. Током тумачења ових примера са ученицима наставник би требало да примере репродукује на аудио-уређају или још боље да их одсвира (свакако да наставник својим ученицима представља и узор као музичар), уз могућ наговештај неког изразитог елемента одређеног стила. Ученицима би примери требало да буду лаки за разумевање, али и за свирање (при том наставник мора да има у виду да одређен број ученика није био упознат са свирањем клавира пре средње школе).

Приликом припреме за час важно је обратити пажњу на следеће: током предавања није увек могуће наћи адекватне, упечатљиве и музички квалитетне примере који су у складу са тренутним нивоом знања ученика, упркос наставниковом труду да одабере оне који испуњавају наведене услове. У случају када то није могуће остварити, наставник би требало да настоји да ученицима непознате појаве објасни укратко, како не би изгубио ток у настави.

Наставников труд у одабиру квалитетних композиција за примере и анализу одражава се на развој музичара које подучава у смислу њиховог лакшег учења материје, развоја музичког укуса и музичког сензибилитета, као и упознавања музичке литературе и стилова. Из овога следи да је препоручљиво тежити томе да највећи могући број примера и задатака за анализу потиче из уметничке музике и, у складу са тим, да што мањи број њих буду наставникове демонстрације на табли (као што је случај са примерима 5 и 7). Дакле, оптимално решење је да наставник на овај начин одабране аналитичке примере, попут примера за антиципацију (пример 10) или за двоструке скретнице (пример 11), прикаже и одсвира, уместо да их испише на табли у четворогласном хармонском ставу.

**Пример 10:** Лудвиг ван Бетовен, Соната за клавир опус 49 број 2, други став, т. 5–8 (антиципација).

**Tempo di menuetto**

The musical score consists of five measures. The first measure starts with a G major chord (G). The second measure features a piano (p) dynamic and a D major chord (D) with fingering 4/3. The third measure has a T (tritone) chord with fingering 5/3. The fourth measure has a D major chord (D) with fingering 7/5. The fifth measure has a T (tritone) chord with fingering 5/3.

**Пример 11:** Волфанг Амадеус Моцарт, Соната за клавир К 331, први став (тема), т. 1–2 (двоструке скретнице).

**Andante grazioso**

A:      T                      T                      D                      D

Примери из литературе су нарочито важни приликом обраде педала и разних његових појава, као што су, на пример, педална квинта на тоници, педал у горњем гласу и друге. Употреба ових примера ће бити значајна и при прегледу ређих појава ванакордских тонова, попут слободне пролазнице и скретнице, слободне антиципације, напуштене пролазнице и скретнице, задржице у басу и других.

### Закључна разматрања

Наставна област „Ванакордски тонови” по својој природи јесте обимна, због чега је препоручљиво поделити је на више наставних јединица. Велики је значај одабира адекватних примера из уметничке литературе приликом планирања часова за обраду лекција које се односе на ванакордске тонове, јер поред упознавања музичке литературе омогућују и развој аналитичког и критичког мишљења, као и примену методе „откривања”, односно музичког трансфера. Пожељно је испланирати питања за ученике (због обима ове наставне целине), аналогije и аналитичке и хармонске задатке те извршити њихово распоређивање на начин који ће часове учинити динамичним.

### Литература

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

Živković, Mirjana, *Metodika teorijske nastave – skripta* (Београд: Факултет музичке уметности, 1979).

О’Брајан, Нада, *Методика ојшїїеї музичкої образовања за средњу школу* (Београд: Завод за уџбенике, 2007).

## Двогласна инвенција

Григориј-Николај Јаковљевић\*

**Moderato**

4

7

9

11

\* Двогласна инвенција је реализована под менторством др Зорана Божанића и асистента Лазара Ђорђевића, у оквиру наставног предмета Контрапункт, на другој години основних академских студија, академске 2017/2018. године.

13

16

18

20

22

24



## Трогласна фуга

Милан Матић\*

♩ = 90

5

9

\* Трогласна фуга је реализована под менторством мр Предрага Репанића и мр Сенке Белић, у оквиру наставног предмета Контрапункт, на другој години основних академских студија, академске 2016/2017. године.

13

Musical score for measures 13-16. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature has one flat (B-flat). Measure 13 starts with a treble clef and a B-flat. The melody in the treble staff features eighth and quarter notes. The middle staff has a similar rhythmic pattern. The bass staff provides a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

17

Musical score for measures 17-20. The score continues on three staves. Measure 17 begins with a treble clef and a B-flat. The treble staff has a more active melody with eighth notes. The middle staff continues with a steady eighth-note accompaniment. The bass staff features a mix of quarter and eighth notes.

21

Musical score for measures 21-24. The score continues on three staves. Measure 21 starts with a treble clef and a B-flat. The treble staff has a melodic line with some slurs. The middle staff has a consistent eighth-note accompaniment. The bass staff continues with a steady accompaniment.

25

Musical score for measures 25-28. The score continues on three staves. Measure 25 begins with a treble clef and a B-flat. The treble staff has a melodic line with slurs. The middle staff has a consistent eighth-note accompaniment. The bass staff continues with a steady accompaniment.

29

Musical score for measures 29-32. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass clefs. The key signature has one flat (B-flat). Measure 29 features a melodic line in the Treble staff and a bass line in the Bass staff. Measure 30 shows a continuation of the melodic line in the Treble staff and a bass line in the Bass staff. Measure 31 features a melodic line in the Treble staff and a bass line in the Bass staff. Measure 32 features a melodic line in the Treble staff and a bass line in the Bass staff.

33

rit.

Musical score for measures 33-36. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass clefs. The key signature has one flat (B-flat). Measure 33 features a melodic line in the Treble staff and a bass line in the Bass staff. Measure 34 features a melodic line in the Treble staff and a bass line in the Bass staff. Measure 35 features a melodic line in the Treble staff and a bass line in the Bass staff. Measure 36 features a melodic line in the Treble staff and a bass line in the Bass staff. The tempo marking "rit." is placed above the Treble staff in measure 33.

